

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**La Marginalisation narrative de la parole féminine populaire dans *Nana*
d'Émile Zola**

par

Caroline Andrée Diebold (C)

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures et de la recherche
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.

Ottawa - 2000



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

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

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

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

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

0-612-76520-2

Résumé

Dans *Le Roman expérimental* (1880), Émile Zola affirme que « nous [les écrivains] n'av[ons] pas à tirer une conclusion de nos œuvres, et cela signifie que nos œuvres portent leur conclusion en elles ». Grâce à l'objectivité narrative tant souhaitée de Zola, les personnages évolueraient sans que le narrateur ne porte de jugement.

Cette thèse se propose d'étudier le discours populaire des femmes de modeste condition, principalement les prostituées et les comédiennes dans *Nana*. Le discours du narrateur sera pris en compte dans la mesure où il met en scène tous leurs discours, non pas d'une façon objective, mais avec force de gloses péjoratives qui font de la figure féminine un bouc émissaire. Conscientes de la *doxa* du patriarcat qui les domine à travers le narrateur, les femmes populaires croient détenir un certain pouvoir par la voie du sexe et d'un discours calqué sur celui des hommes.

Nous nous pencherons tant sur les idées reçues quant au sexe, notamment sa construction sociale qui s'articule sur l'opposition masculin/activité et féminin/passivité et d'autres stéréotypes plutôt mythiques que naturalistes, que sur les composantes linguistiques (implicite, sous-entendu, usage de la maxime, style indirect libre) qui condamnent les femmes tout en permettant au narrateur de conserver un semblant d'objectivité.

*À ceux en qui j'ai crû afin
que je croie en moi, ainsi
qu'à Claire, puisque
toutes deux avons
fait coïncider le début et
la fin.*

Remerciements

J'ai choisi d'étudier Émile Zola afin de mieux saisir la frontière qui sépare le réel de l'art. Zola, par son naturalisme, me faisait rêver. J'ai connu Zola en 1996 avec *L'Assommoir*. La mort de Gervaise a fait naître en moi une avidité intellectuelle, notamment grâce à mon directeur de thèse, monsieur Rainier Grutman, qui m'a montré le chemin de cet auteur et qui m'a accompagnée jusqu'à destination.

Au fil de la rédaction de la thèse qui suit, la frontière entre le réel et le songe s'est considérablement amoindrie. Lorsque j'ai commencé à attiser ma plume, j'ai perdu quelqu'un de très cher. Si près du but, quand le réel dérobaît mes rêves, j'ai vécu deux deuils : une perte véritable et celle d'une image que je me faisais de quelqu'un et, indirectement, de moi-même. Ainsi, je tiens à remercier bien sincèrement et « réellement » tous ceux qui m'ont offert leur soutien lorsque j'en avais grandement besoin. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire que je nomme ceux qui m'ont ouvert leur coeur pour recevoir le mien; ils se reconnaîtront dans leur bonté.

Je tiens également à remercier le Fonds pour la formation des chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) ainsi que l'Université d'Ottawa, dont le concours financier a permis de mener à bien cette thèse.

Introduction

La famille ne peut se réduire aux fondements biologiques qui scandent son existence, pas plus qu'aux liens affectifs qui nouent ses membres, épouse et époux ou parents et enfants. La descendance et l'ascendance forment le noyau biologique de la cellule familiale, « naturel » par ailleurs fortement ritualisé. À une époque lointaine, les hommes divinisaient la femme, berceau de l'humanité à laquelle ils attribuaient des pouvoirs insondés qu'ils ne possédaient nullement. La femme était vénérée en raison de ses présumées forces de fertilité. Telle était l'époque des déesses en terre cuite aux formes anatomiques largement exagérées, premières idoles sacrées annonciatrices de la « Vierge Marie », sans toutefois être adulées pour leur pureté car, dans un monde peu réglementé, la virginité n'était pas encore un facteur de classification de vertu féminine.

Or, l'humanité se définit par la société. L'humain n'est pas antérieur à la société, mais la société est antérieure à l'humain. Afin qu'une famille apparaisse, il fallait *a priori* que deux autres familles fournissent d'une part une femme, d'autre part un homme. Selon la formule d'un informateur mélanésien de Margaret Mead, « le but du mariage est de se procurer des beaux-frères »¹. La famille repose sur une alliance, le plus souvent le mariage, au centre de laquelle la femme est un objet d'échange : « La relation de mariage ne s'établit pas entre un homme et une femme, mais entre deux groupes d'hommes et la femme figure comme un des objets de l'échange »². Hormis de rares sociétés matriarcales, ce sont les femmes qui sont objets d'échange et non pas les hommes. Pourquoi en est-il ainsi puisque ce sont les femmes qui assurent la descendance? Devant

¹ Margaret Mead citée par Marie-Blanche Tahon, *La Famille désinstitutionnée. Introduction à la sociologie de la famille*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Sciences sociales. Justice et problèmes sociaux », 1995, p. 19.

le mystère de la vie, les hommes ont décidé de s'arroger une part de responsabilité. L'incertitude biologique est remplacée par la certitude sociale, voire juridique. Si l'homme n'est jamais sûr qu'il est le père de l'enfant, il n'en maîtrise pas moins la filiation. Le père donne le nom : selon Kant, « l'accouchement juridique est le seul véritable accouchement »³.

Dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* d'Émile Zola, la famille occupe une large place, comme l'indique le titre. Le père y domine la sphère familiale. Rougon et Macquart sont des patronymes de deux hommes différents. Adélaïde Fouque épouse un Rougon et a une aventure extra-conjugale avec Macquart. La « fortune » de cette famille sera remplie de déboires. Zola a sans doute intitulé sa fresque *Les Rougon-Macquart* pour souligner qu'il s'agit d'une famille, mais aussi afin de montrer que le système patrilinéaire n'est pas respecté. La tante Dide est fautive. Son tort coulera dans les veines de ses enfants et petits-enfants. S'il est une constante dans l'œuvre zolienne, c'est sans contredit la présence féminine. La figure de la mère, plus largement celle de la femme, domine tous les romans. De l'égide paternelle, il ne reste que les patronymes, symboles de non-respect. Cependant, la contestation n'entraîne pas l'élimination totale de la loi du Père. Le destin s'acharnera sur les femmes qui, dans la saga de Zola, traverseront diverses épreuves de la société (patriarcale). À l'instar de l'humanité tout entière devant le péché originel, la progéniture féminine, de la tante Dide notamment, devra racheter la faute de l'aïeule.

² Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris-La Haye, Mouton, 1967, p. 135.

³ Kant cité par Michelle Perrot, dans Philippe Ariès et Georges Duby (dirs), *Histoire de la vie privée*, volume IV : *De la Révolution à la Grande Guerre*. Volume dirigé par Michelle Perrot, Paris, Seuil, 1985, p. 121.

La femme s'impose dans la fresque de Zola pour plusieurs autres raisons. Bien que l'homme transmette son nom aux enfants, cette légitimation n'est pas valide. Parfois la paternité n'est pas indéniable comme dans le cas de la descendance de Fouque. Comment expliquer que des enfants de pères différents aient une tare, si ce n'est que par la mère? La mère est garante de la race. Le mauvais destin des Rougon-Macquart est l'héritage de la femme qui s'est laissée subjuguée par ses désirs charnels. La famille pathologique est du ressort de la femme dans l'esprit du public et des savants du Second Empire. Dès le XVIIIe siècle, la notion d'hérédité avait déjà un grand crédit. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, les pouvoirs de l'hérédité s'étendent. Les érudits considèrent que « les rejetons de vieux se révèlent maladifs, que les enfants de l'amour sont d'une grande beauté et que l'ivrogne risque d'engendrer des monstres »⁴. Malheureusement pour les Rougon et les Macquart, leur ancêtre était alcoolique, penchant pour la bouteille qui les accablait leur vie durant.

Sous le Second Empire, la famille est la clé de voûte de l'économie; elle assure la production et la transmission des biens. Elle transmet la pureté ou l'impureté de la race et assure la première socialisation des enfants. « Creuset de la conscience nationale, elle transmet les valeurs symboliques et la mémoire fondatrice »⁵, autrement dit, l'amour de la famille se prolonge dans la nation. Telles sont les « lois », si nous pouvons dire, qui constituent la famille. La femme les applique. Eugène Delacroix a bien traduit la relation métonymique qui existe entre la figure féminine et la patrie. Dans son tableau post-révolutionnaire *La Liberté guidant le peuple* (1830), il peint l'un des principes de la Révolution française, la liberté et partant, métonymiquement, la patrie, sous les traits

⁴ Michelle Perrot, *ibid.*, p. 566.

⁵ *Ibid.*, p. 105.

d'une femme, sein nu prêt à nourrir les hommes, drapeau français à la main. Les hommes édictent les normes, tandis qu'il incombe aux femmes de les suivre et de les incarner. Zola, toutefois, explique et excuse les fautes des femmes : « On ne parle pas de la femme, qui a créé notre monde tel qu'il est, elle a accepté la position que nous lui avons faite, et elle nous a donné en échange de nos soupçons, de nos mépris et de nos amours malsaines, un foyer désert et froid, une vie solitaire, une société oisive »⁶. À l'instar de la *Liberté* de Delacroix, la tante Dide a exposé un sein, pas nourricier, protecteur et maternel, mais pervers. La femme est au Second Empire ce que le Second Empire est à la femme. Comme l'individu ne peut exister hors de la société, les conditions d'existence sociales déterminent une part de sa personnalité. L'inverse est aussi vrai : les gestes que posent tous les individus influencent la sphère sociale dans son entier. L'un ne va pas sans l'autre et il est impossible de déterminer lequel précède l'autre : « Les familles ne se reproduisent que parce qu'elles sont prises "dans les mailles d'un réseau artificiel de défenses et d'obligations" »⁷. Reste à voir comment les deux s'influencent chez Zola et s'il accorde la primauté à l'un plutôt qu'à l'autre.

En accordant une large place à la figure féminine, Zola semble lui attribuer toutes les fautes, toutes les responsabilités des déboires que connaîtront les protagonistes. Certes, les femmes occupent les devants de la scène, mais les hommes ne sont jamais bien loin. Les problèmes d'une femme ne commencent jamais sans la présence masculine. La tante Dide avait son amant; Hélène, dans *Une page d'amour* (1878), perd son mari et tombe sous les charmes du docteur Deberle; Gervaise, dans *L'Assommoir* (1877), dépérit pendant que sa fille Nana se détériore à la suite de la chute de Coupeau,

⁶ Émile Zola, *Mes Haines*. Notes et commentaires de Maurice Le Blond. Texte de l'édition de Eugène Fasquelle, Paris, François Bernouard, 1928, p. 89.

qui le rend invalide et alcoolique. Comment assurer la bonne marche de la société lorsque le représentant de la loi du Père, mari, conjoint ou père, n'est plus présent pour la lui rappeler? La mort symbolique ou véritable du père est le moment, comme le souligne Michelle Perrot⁸, de la passation des pouvoirs. Or, sous le Second Empire, les femmes détiennent très peu de pouvoirs, même après la mort de leur tuteur⁹. Zola réclame l'égalité des femmes devant la loi. Il y voit la base du bon fonctionnement de la société; « l'avenir dépend de [leur] réhabilitation »¹⁰. « À ses yeux [la femme] n'est que le moyen qui permettra la libération de l'homme et éventuellement l'affranchissement général de l'humanité »¹¹. La mort du père serait l'occasion aux femmes d'exister. Or, comment peuvent-elles exister lorsque la loi sociale ne les considère nullement comme des individus? Féminisme zolien ou machisme? Zola expose bien toutes les contraintes sociales qui pèsent sur la gent féminine, les lois du Second Empire qu'il abhorrait, mais il a tout de même fait des femmes son bouc émissaire et l'amélioration du sort féminin ne vise qu'« au bonheur des hommes qui les épouseront »¹². Zola a exposé les conditions imposées à l'existence féminine non pas en les dénonçant, mais simplement en les montrant avec pragmatisme. Le naturaliste « n'aura ni à s'indigner, ni à approuver personnellement : telle est la vérité, tel est le mécanisme des phénomènes; c'est à la société de produire toujours ou de ne plus produire ce phénomène, si le résultat en est

⁷ Lévi-Strauss cité par Marie-Blanche Tahon, *La Famille désinstituée*, *loc.cit.*

⁸ Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 129.

⁹ Nous employons le mot « tuteur » ici parce que celui-ci pouvait être tout homme de sa famille, non pas nécessairement son époux, son père, son fils, ou son frère.

¹⁰ Chantal Jennings, « Zola féministe? », *Les Cahiers naturalistes*, no 45, 1973, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 9-10.

¹² Émile Zola cité *ibid.*

utile ou dangereux »¹³. À première vue, il n'est que le témoin de la société, son « secrétaire », comme disait déjà Balzac.

Ainsi, l'univers zolien peut se lire comme une reprise des courants de la *doxa*, de « ce qui est impersonnel, mais cependant nécessaire pour pouvoir penser ce qu'on pense et dire ce qu'on a à dire »¹⁴. Dans une société donnée, les discours se représentent comme « des faits sociaux et dès lors des faits historiques »¹⁵. Certains dominent et imposent des modèles politiques et économiques qui objectivent le fonctionnement de la société. Autrement dit, tout discours social favorise une « hégémonie », puisqu'il suppose des normes, des lois et des stéréotypes qui tendent à uniformiser la société en assimilant les distinctions, les individualités, la marginalité. L'hégémonie est « l'ensemble complexe de normes et impositions diverses qui opèrent contre l'aléatoire, le centrifuge et le déviant, qui indiquent les thèmes acceptables et, indissociablement, les manières d'en traiter, et qui instituent la hiérarchie des légitimités [...] sur un fond d'homogénéité relative »¹⁶.

Dans le plan général de sa fresque en vingt volumes qu'il a élaborée en 1869, Zola accorde une place particulière au peuple, marginal vis-à-vis de la bourgeoisie dominante. Son sixième roman, *L'Assommoir*, s'attire les foudres des bien-pensants de l'époque, de ceux qui incarnent la *doxa*. Zola réplique dans une préface célèbre que le peuple a le droit d'être parlé (car bien qu'il parle dans sa langue propre, le peuple est décortiqué par un narrateur représentant l'opinion générale) :

Est-il bien nécessaire d'expliquer mes intentions d'écrivain?
J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière,
dans le milieu empesté de nos faubourgs. Au bout de

¹³ *Id.*, *Le Roman expérimental*. Chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 79.

¹⁴ Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

l'ivrognerie et de la fainéantise, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes, puis comme dénouement la honte et la mort. C'est de la morale en action, simplement¹⁷.

Ce but à prime abord louable de céder la parole au peuple n'est en fait qu'une réaffirmation des normes doxiques. Derrière tout paradoxe, toute transgression, se tapit la norme car pour aller à l'encontre de la loi, il faut que celle-ci soit présente. Ce qu'il faut comprendre de la diatribe défensive de Zola, c'est que l'alcoolisme, la paresse, la désinstitution de la famille et le vice sont contraires à la morale dont il parle en dernier lieu. Zola se défend bien d'accorder sa bénédiction au peuple; il souligne que c'est une réalité à l'écart du reste de la société. Morale pour les bourgeois qui exploitent les ouvriers. L'écrivain semble aller à l'encontre de la *doxa* en peignant le peuple, mais en définitive, il tient bien les rênes doxiques : « Si l'on savait combien le buveur de sang, le romancier féroce, est *un digne bourgeois*, un homme d'étude et d'art, vivant sagement dans son coin, et dont l'unique ambition est de laisser une œuvre aussi large et aussi vivante qu'il pourra »¹⁸.

Lorsqu'il entame la rédaction de *Nana* en 1878, il campe un personnage qui possède toutes les caractéristiques d'une marginale. Fille de Gervaise et de Coupeau, Nana a hérité de la tare de l'alcoolisme et de la paresse caractéristique de sa famille. Issue du peuple, elle en conserve le parler, comme les gens de *L'Assommoir*, roman où elle fait son entrée en scène. Sa marginalisation découle également du fait, et ce n'est pas le moindre, qu'elle est femme. Or, Zola n'a pas peint n'importe quelle femme, mais une qui

¹⁷ Émile Zola, *L'Assommoir* dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, tome II. Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux. Études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 373.

¹⁸ *Ibid.*, p. 374. Nous soulignons.

allie tous les interdits associés à la féminité. Sous Napoléon III, la femme devait posséder tous les traits de l'« Éternel féminin », soit le dévouement, la passivité, la vertu, et bien d'autres. La protagoniste du huitième roman des *Rougon-Macquart* est bien éloignée de cet idéal.

Dans *Nana*, Zola reprend en filigrane tous les discours sur la femme pour donner vie à Nana, ce qui pose la question du narrateur. Comment peut-il être objectif s'il peint une femme populaire, vénale par maladie, parvenue et destructrice, alors que tous les traits de la personnalité de la courtisane ne sont que des paradoxes qui renforcent les normes dominantes? Tout ce que Nana dira sera classé selon ces critères-là. Le narrateur marginalise encore la parole féminine en lui donnant des allures mythiques. Où seraient l'objectivité et le réalisme? Sans recourir à une critique anachronique des notions scientifiques invoquées par Zola dans *Le Roman expérimental* (1880), nous pouvons tout de même constater que les monographies médicales de la Belle Époque, « lorsqu'elles touchent aux femmes, se mettent à faire du style et à accumuler les tropes et les *concetti* »¹⁹, ne serait-ce que pour décrire la puberté de la jeune fille :

Tout ce flot de sensations nouvelles qui l'envahit incessamment la trouble et l'émeut. Elle désire et ne sait ce qu'elle désire; elle craint et ne sait ce qu'elle redoute; elle oscille ainsi d'un sentiment à un sentiment contraire sans se rendre compte de ce qu'elle éprouve²⁰.

Écrivains, hommes politiques et journalistes se trouvaient fréquemment au « théâtre de la Salpêtrière »²¹, comme le nomme Michelle Perrot. Entre 1863 et 1893, années qui ont vu naître les romans de Zola, l'hôpital de la Salpêtrière se transformait en une scène dramatique dirigée par le docteur Charcot. De nombreuses femmes viennent y simuler

¹⁹ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 495.

²⁰ Le docteur Beaunis cité dans *ibid.*, p. 476.

une crise d'hystérie fort exagérée en suivant la codification des phases établie au préalable par le médecin. Que les auteurs aient su ou non que ces représentations étaient des simulacres importe peu. Le lyrisme et le cadre mythique qui les entourent ont une plus grande portée. Dans ce contexte, comment Zola aurait-il pu peindre des personnages féminins sans sombrer à son tour dans le mythe?

La marginalisation narrative se produit lorsque le narrateur abandonne son objectivité pour critiquer les personnages qu'il met en scène. Dans le cas de *Nana*, le narrateur zolien marginalise les personnages féminins en reprenant nombre de préjugés au sujet de la gent féminine et de la classe populaire. La femme populaire n'a pas le droit de s'exprimer dans la société qui l'ostracise. Dès qu'elle le fait, le narrateur déprécie sa parole automatiquement par la reprise d'un savoir général, voire négatif. Il glose des propos féminins qui n'iraient pas de soi; ne nécessite des explications que ce qui est inconnu, nouveau ou étranger. La norme va de soi; elle ne requiert aucune explication.

D'abord, nous verrons que le narrateur dans *Nana* d'Émile Zola marginalise la parole populaire féminine en se faisant le héraut de la *doxa*, en citant un discours social sur le sexe féminin. Le narrateur décrit la femme suivant tous les stéréotypes de la passivité, de la vertu, et bien d'autres, par le truchement des métaphores mythiques, aucunement objectives, des animaux et de la nourriture. Le discours social précède le sexe, comme nous le verrons au premier chapitre. Le sexe serait un effet de discours, il serait engendré par ce dernier. Au-delà du biologique, le sexe est social.

Pourtant, le narrateur use de plusieurs stratagèmes pour donner une illusion d'objectivité et pour justifier ses jugements des propos féminins. Par le biais de maximes, il reprend diverses théories médicales, sociales ou politiques de la femme, sans en

²¹ Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 576.

assumer la responsabilité toutefois. L'implicite et l'ironie servent le même dessein. Les personnages féminins (populaires) reprennent les maximes du narrateur pour se dévaloriser eux-mêmes, ce qui légitimerait davantage les interventions de l'instance narrative.

Nous verrons également que les paroles de femmes sont représentées de façon particulière. D'une part, les femmes parlent en se conformant aux stéréotypes langagiers de la féminité. Quand elles ne se terrent pas dans un silence imposé, leurs paroles sont ridiculisées tantôt par le narrateur, tantôt par des protagonistes masculins. De plus, leurs propos sont le plus souvent rapportés au discours indirect, ce qui permet une interprétation et une déformation par le narrateur. D'autre part, les personnages féminins empruntent des traits langagiers dits masculins. Le parler populaire est souvent vu comme étant viril. Toute femme au parler populaire parle comme un homme. Ne suivant pas les traits langagiers dits féminins, elle est une « femme manquée » et partant, une marginale.

Enfin, dans le roman naturaliste, le milieu dans lequel évoluent les personnages représente leur personnalité tout en influençant leur formation. La description des lieux, effectuée également par le narrateur, est une autre manière de marginaliser les femmes, mais aussi les hommes, puisque chaque sexe critique l'autre sexe. Or, le narrateur commente-t-il de la même façon les critiques masculines des femmes que les critiques féminines à l'endroit des hommes?

Sous le Second Empire, où tout est paraître et non pas être, la marginalisation narrative de la parole populaire féminine n'est-elle qu'un camouflage? La femme n'est-elle qu'un déguisement sur lequel rebondissent les attaques de l'instance narrative qui, en

définitive, atteignent la société tout entière? La femme, le paradoxe dans *Nana*, cache un topos doxique. Zola, tout en dénonçant la société de l'époque par le biais de la figure féminine, participe à son maintien.

Chapitre I

Un sexe en cache un autre

Eh bien ! mon intention a été simple. J'ai cherché à mettre l'humanité sous mes phrases; j'ai eu l'ambition, sans doute trop grande, de vouloir planter debout une fille, la première venue, comme il y en a peut-être plusieurs milliers à Paris, et cela pour protester contre les Marion Delorme, les Dame aux Camélias, les Marco, les Musette, toute cette sentimentalité, tout cet enguirlandage du vice que je trouve dangereux pour les mœurs et d'une influence désastreuse sur l'imagination de nos filles pauvres.

ÉMILE ZOLA, *Le Voltaire*, 18 octobre, 1879.

a) Conceptualisation du sexe et du discours social

Dans plusieurs articles de journal, dont celui cité en exergue, Zola s'inscrit en faux contre ceux qui condamnent les huit premiers chapitres de *Nana*, parus en feuilleton dans *Le Voltaire* d'octobre 1879 jusqu'à sa parution en roman le 15 février 1880. Au dire de l'écrivain, la courtisane a trop longtemps été sacralisée. Il cherche à démythifier la demi-mondaine romantique qui, sous des dehors de femme entretenue, de femme *du* monde ou *pour* le monde, c'est-à-dire pour le plaisir de consommation des gens, cache un cœur pur sans malice aucune. Le caractère unique de la fille de joie est partie prenante de l'individualisme qui naît à l'époque romantique. Le *je* s'exprime librement, partage ses émotions. L'exception du vécu semble confirmer la règle. Les romantiques s'intéressent aux personnages exceptionnels; ils délaissent le vécu ordinaire. Voilà pourquoi Alexandre Dumas fils peut dire de sa *Dame aux camélias* : « L'histoire de Marguerite est une exception, je le répète; mais si c'eût été une généralité, ce n'eût pas été la peine de l'écrire »¹.

¹ Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias. Roman, théâtre, livret. Chronologie, introduction, bibliographie, notices* par Hans-Jorg Neuschäfer et Gilbert Sigaux, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p.

Si *La Dame aux camélias* de Dumas fils, paru en 1848, ouvre le Second Empire, *Nana* de Zola en marque la fin. Quoique les méthodes de travail, le style et l'école de pensée diffèrent, nous pensons que le chef de file du naturalisme présente malgré lui la demi-mondaine de façon similaire aux romantiques. Sous sa plume, elle demeure toujours une marginale. Dans ses notes liminaires pour *L'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Zola classe la société en quatre mondes : le peuple, les commerçants, la bourgeoisie et le grand monde. Puis, vient un monde à part, le demi-monde, celui où les putains coudoyent les assassins, les prêtres et les artistes. Ici, rien de mélioratif. Les meurtriers commettent leurs crimes en partie en raison de l'atavisme de la tante Dide; les artistes à l'instar de Claude dans *L'Œuvre* se trouvent dans l'incapacité de mener à bien leur inspiration; les prêtres sont corrompus et corrompent par la religion qui abêtit l'esprit, surtout celui des femmes qui deviennent des mystiques frôlant la folie, thème déjà traité par Flaubert dans *Un cœur simple* (1877). On y voit la servante Félicité devenir religieuse au point de vénérer son perroquet empaillé comme s'il s'agissait du Christ.

La courtisane est d'autant plus intéressante qu'elle rassemble toutes les caractéristiques des marginaux qu'elle côtoie. Meurtrière, elle détruit les ménages bourgeois, en ruinant ses amants, en consommant et en consumant tous les plaisirs. Nana est souvent décrite comme une « mangeuse d'hommes ». Elle met en scène son côté artistique par les artifices dont elle use pour prendre ses « victimes » dans ses rets afin d'accéder au statut de poule de luxe. Les femmes de scène, dans l'esprit collectif de l'époque, n'étaient jamais loin de la luxure. Finalement, sous les rituels des plaisirs vénaux se cache la « religiosité » de la fille. Nana devient « l'idole aux pieds de laquelle

se vautrent les hommes »². Le comte Muffat, qui l'aimera éperdument tout en étant déchiré par le sentiment de péché qu'entraînent ses convictions religieuses, verra en elle le diable qui le possède et le détourne de ses prières.

La marginalisation de la prostituée s'inscrit également dans la jonction de la femme et du sexe afin d'occulter toute autre idéologie. Si la courtisane est le sujet du livre de Zola, elle est presque toujours réduite au statut d'un objet. Dans le huitième roman du cycle des *Rougon-Macquart*, Zola dit vouloir faire « le poème [sic] des désirs du mâle, le grand levier qui remue le monde » (*N.*, p. 1669). Seuls les hommes sont actifs dans leur désir. La femme, passive, est désirée. L'ignorance, feinte ou non, permettrait de la disculper. Les pulsions masculines sont présentées comme naturelles. L'équation entre la femme et le sexe condamne la gent féminine avec plus de force que les filles de joie dont il est question et que l'auteur présente comme médiocres. D'entrée de jeu le tir est aligné.

Une lecture féministe tenterait de déterminer comment la société patriarcale conduit Nana, et dans son sillage la comtesse Muffat, à la déchéance morale; une lecture plus traditionnelle chercherait à montrer que la protagoniste pousse la collectivité à sa perte. Avant Zola, notamment à l'époque romantique, le héros était une personne extraordinaire; chez les réalistes et les naturalistes, les héros-hérauts n'existent plus. Les personnages ne sont dignes d'intérêt seulement parce qu'ils reflètent l'ensemble d'une communauté, son sort et les difficultés qu'elle connaît. Le protagoniste principal est en fait un anti-héros, puisqu'il ne fait rien de remarquable sauf subir les exigences de la

² Émile Zola, *Nana*, dans *Les Rougon-Macquart*, tome II, Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux. Études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1665. Dorénavant, toutes les références à ce roman seront intégrées au texte à l'aide de la lettre *N* suivie de la page.

société. Chez Zola, les personnages sont sous l'emprise de l'hérédité destructrice et de l'organisation de la société. Zola montre les effets des inégalités sociales sur une strate particulière. Toutefois, la question de la cause et de l'effet n'est pas simple à résoudre. Dans une optique comme dans l'autre, le résultat final est la déchéance. Si le résultat est le même, pourquoi la cause serait-elle différente? Le motif se trouve ailleurs, à savoir dans quelque chose d'inhérent au genre humain et qui dépasse les frontières du temps et de l'espace : le sexe, variable stable dans la diachronie humaine qui permet au narrateur zolien de camoufler des problèmes plus importants. Ainsi, sous la courtisane Nana, dont le prénom évoque une poupée gigogne aux multiples visages, se cache la femme derrière laquelle se cache le sexe ou plutôt la sexualité qui, à son tour cache des dissensions politiques et économiques (plus ou moins indépendantes du patriarcat ou des revendications féminines).

Pourtant, à la fin du Second Empire, le puritanisme est à son faite. L'onanisme est vivement décrié et les scientifiques mettent au point toutes sortes d'astuces pour l'éviter. Les médecins recommandent que les jeunes femmes mettent divers sels dans l'eau du bain afin d'éviter de voir la réflexion de leur corps. Des appareils orthopédiques, véritables bandages, sont censés refréner les envies et « les spécialistes conseillent l'adoption de latrines dont la porte comporte, en haut et en bas une échancrure qui autorise le contrôle des postures »³. Comment expliquer alors le choix de Zola d'emprunter les chemins sinueux du grivois? Dans ses textes, le narrateur aborde le thème de la sexualité de façon à légitimer ses propos et leur force illocutoire, ce qui va à l'encontre de l'omniscience quasi parfaite exempte de jugement tellement défendue par

³ Michelle Perrot, dans Philippe Ariès et Georges Duby (dirs), *Histoire de la vie privée*, volume IV : *De la Révolution à la Grande Guerre*. Volume dirigé par Michelle Perrot, Paris, Seuil, 1985, p. 454.

Zola dans ses écrits théoriques. Voix de la raison, le narrateur devient juge par son optique particulière de la sexualité. Tout le discours de l'époque se veut moralisateur. Bien que la pratique de visiter des bordels et des maisons de passe pour vivre leurs premières expériences sexuelles soit commune parmi les bourgeois, nombre de médecins, scientifiques et législateurs condamnent la prostitution. L'écart est grand entre la théorie et la pratique, entre le discours et l'action. Les textes médicaux sur le sujet de l'époque témoignent de ce qui était préconisé, non pas de ce qui était pratiqué réellement dans les alcôves⁴. *Nana* n'échappe pas à cette confusion. Est-ce que l'auteur confronte les lecteurs bourgeois à leurs propres gestes et aux conventions sociales qu'ils préfèrent ignorer en mettant en scène le personnage de la prostituée qui circule entre les classes sociales? Les actes à caractère sexuel abondent, mais sont inévitablement suivis ou précédés de discours à teneur médico-morale. Façon subtile d'échapper à l'étiquette de libertin, voire de pornographe.

Les propos du narrateur objectivent la prostitution en marginalisant les personnages vénaux par l'adoption d'un dessein supérieur : scientifique et naturaliste. L'affirmation de Zola selon laquelle l'auteur est l'équivalent d'un scientifique qui fait une expérience explique en grande partie le statut et le rôle du narrateur. L'auteur définit l'expérience, invente les personnages et leur milieu. Par le biais du narrateur, il construit une histoire qui conduit à une conclusion générale sur la société et un tempérament.

L'auteur

is in one sense not objective, since he is deeply concerned over the moral and social issues. But his engagement is not expressed through personal sympathies, sentimental preferences, or moral bias [...] His realism resides in his

⁴ Alain Corbin, Michelle Perrot et Marc Angenot citent abondamment divers scientifiques du dix-neuvième siècle et toutes leurs théories à ce sujet.

*objectivity, or rather the objectivity of his narrator, the truth of his investigation*⁵.

But louable, mais un tant soit peu biaisé :

Le romancier expérimentateur est donc celui qui accepte les faits prouvés, qui montre dans l'homme et dans la société le mécanisme des phénomènes dont la science est maîtresse, et qui ne fait intervenir son sentiment personnel que dans les phénomènes dont le déterminisme n'est point encore fixé, en tâchant de contrôler le plus qu'il le pourra ce sentiment personnel, cette idée *a priori*, par l'observation et par l'expérience.⁶

Or, d'où vient ce sentiment personnel si ce n'est que des discours du sexe médicalisé circulant à l'époque par de Charcot et de Garnier? La vérité n'est-elle pas davantage énoncée que mise en pratique? Zola constituerait la science, notamment la science du sexe, « comme enjeu de la santé de l'individu et de la société. Car cette science qui se veut hors du jeu social est peut-être la forme la plus subtile de domination bourgeoise »⁷.

Zola se propose d'étudier les bas-fonds de la prostitution pour lui faire perdre son caractère sacré. La demi-mondaine descend de son piédestal. Construite à partir d'idées préconçues qui circulent sur son compte, aux dépens, parfois, de son identité, elle acquiert une signification générale. Couplée au sexuel, elle devient une synecdoque de la culpabilité, du plaisir, de la dépense et de la décadence. Dans les mots de Marc Angenot,

⁵ Pascal Roy, *The Dual Voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*, Totowa, Manchester University Press, 1977, p. 112-113.

⁶ Émile Zola, *Le Roman expérimental*. Chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 96.

⁷ Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Émile Zola ou Le cauchemar de l'hystérie et les rêveries de l'utérus », *Les Cahiers naturalistes*, no 41, 1995, p. 27.

« la symbolique du sexe est toujours *aussi* connaissance métaphorique-métonymique du social »⁸.

La peinture du sexe semble iconoclaste à prime abord, si l'on omet les procédés de légitimation dont use l'auteur, en ce sens qu'elle renverse les tabous par les activités peu scrupuleuses de Nana. En fait, le sexe n'est que la pointe de l'iceberg. En révélant les secrets de chambre et des coulisses des Variétés, en montrant une des faces cachées de la société, un certain discours zolien confirme « les décrets, les règles, les enseignements des discours de contrôle »⁹. Le discours au sujet du sexe est un discours qui dissimule tout en exposant qu'il le fait. Ainsi, les référents qu'il dissimule deviennent paradoxalement apparents, car l'attention se tourne vers ce qui est dissimulé et vers les préjugés évoqués. Le préjugé est un « mythe » au sens barthésien du terme c'est-à-dire, un concept qui se donne comme allant de soi, sans origine. Telle est peut-être la raison pour laquelle Nana a souvent été décrite comme mythique : sa construction s'appuie sur des « mythes » qui ne sont pas « réels ».

Ainsi, le sexe est un effet du « discours social », de tout ce qui peut s'écrire ou se dire dans un état de société donné. Loin d'être monolithique, cet « objet *composé* [est] formé d'une série de sous-ensembles interactifs, d'éléments migrants métaphoriques, où opèrent des tendances hégémoniques »¹⁰. Le sexe est un de ces sous-ensembles, effet de discours en ce sens qu'il en forme la *résultante*. Dans *Nana* la sexualité s'exprime en apparence librement. Cependant, les activités vénales sont rapidement condamnées par un

⁸ Marc Angenot, *Le Cru et le Faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, p. 182.

⁹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰ Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 16.

narrateur qui légitime son droit de parole au détriment d'autres personnages qui n'en ont aucun : les femmes légères, classées en marge de la société.

Les personnages féminins de *Nana* sont dupes de la vision dite légitime de la société, celle de la *doxa*. Le sexe comme effet doit aussi se comprendre comme *impression esthétique* car il est dit d'une façon stylisée. Même si cela se fait à l'aide d'euphémismes, de litotes voire d'ellipses, le sexe de l'opinion publique ne s'immisce pas moins dans le discours fictif des femmes. Leur langue populaire n'est qu'un subterfuge additionnel pour montrer qu'elles ne parlent pas mais sont parlées, du moins si l'on accepte avec Mikhaïl Bakhtine que

le polylinguisme introduit dans le roman [...], *le discours d'autrui dans le langage d'autrui* servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être *bivocal*. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l'auteur. [...] En eux tous se trouve un dialogue potentiel, non déployé, concentré sur lui-même, un dialogue de deux voix, deux conceptions du monde, deux langages¹¹.

Cela deviendra plus évident lorsque nous étudierons la reprise des propos du narrateur par les femmes ainsi que les styles indirect et indirect libre.

Le sexe en tant que résultante du discours social est fortement malléable. Il comporte deux forces qui contribuent au maintien de l'hégémonie et de ce fait, de la marginalisation des personnages féminins. D'une part, il comporte une donnée *biologique*, à savoir les attributs physiques qui distinguent les hommes des femmes. Toutefois, les caractéristiques ne vont pas de soi; Nana est « une chienne, qui n'est pas en chaleur et qui se moque des chiens qui la suivent » (*N.*, p. 1669). Le biologique n'y est

¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 144-145.

donc pour rien. Qu'est-ce qui attire les hommes? Le *sexe social* (traduction personnelle proposée du terme anglais *gender*).

Le sexe s'adjoint l'épithète *social* pour deux raisons. Tout d'abord, si le biologique n'est pas la cause de la « chasse à la nana », le sexe social devient indépendant du sexe biologique. Dès lors, le sexe social n'est pas une inscription culturelle de sens sur un sexe biologique préalable; il rend plutôt compte de l'appareil idéologique par lequel les sexes biologiques sont déterminés. Pour Judith Butler, il est « *the discursive/cultural means by which "sexed nature" or "natural sex" is produced and established as "prediscursive", prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts* »¹². Le sexe est ensuite *social* car il découle d'un discours « prédiscursif » naturalisé, c'est-à-dire dépourvu de toute origine. Le masculin ou le féminin, pour reprendre la thèse de Butler, est un acte mimétique, une « performance » qui sous-tend une mise en scène organisée non pas par le biologique, mais par l'emprise du discours hégémonique dans laquelle elle a lieu. Dans *Nana*, le sexe social donne l'illusion d'être malléable, de contrevenir aux tabous sexuels, de renverser les identités sexuelles par l'androgynie ou le travestissement. Or, en s'éloignant des normes sociales, les personnages féminins, surtout, montrent les dessous de la *doxa*.

Puisque le sexe social est prédiscursif, il conditionne tous les faits et gestes des personnages féminins, sans oublier leurs paroles. Paradoxalement, ils ne font que répéter (au double sens de redire et représenter) ce qui est attendu d'eux. Marionnettes d'un habile ventriloque, les femmes à la parole populaire sont marginalisées et se marginalisent toutes seules. Bien qu'il y ait interdiscursivité entre le discours social dominant et les protagonistes, il reste que la polyphonie ne fournit pas d'ouverture,

comme le voulait Bakhtine. Tout n'est qu'illusion dans le théâtre zolien où s'interpénètrent les mythes de « l'Éternel féminin » et de la sexualité aux divers masques couvrant un seul et même visage.

b) « L'Éternel féminin »

Les femmes existent depuis toujours, mais elles ne sont pas pour autant nécessairement féminines. De fait, elles peuvent se comporter de façon à défier le mythe de « l'Éternel féminin », notion reprise par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*. L'existentialiste ne l'a pas inventée. Sans origine précise, elle se glisse sous la plume des Shakespeare et Goethe :

Nul n'y vit clair pas même moi.
Nos amours ne sont pas égales
Pour que je vous tende la main
Vous n'êtes que de naïfs mâles
Je suis l'Éternel féminin!¹³

C'est dire que les femmes relèvent du mythe, en ce sens que leur définition repose sur des paramètres forgés de toutes pièces qui se donnent comme allant de soi. Quelles en sont les assises? La définition des sexes se fonde sur l'opposition homme/femme, masculin/féminin. Au principe mâle se couplent l'activité, la culture, la raison et l'intelligible, tandis que la passivité, la nature, le cœur, ainsi que la sensibilité jouent dans le camp femelle. Nul ne peut ignorer que ce qui se niche derrière ces façades est en fait une relation de pouvoir.

¹² Judith Butler, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 1990, p. 7.

¹³ *Notre petite compagne* de William Shakespeare cité par Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1976, p. 305.

« L'Éternel féminin » a pour talisman l'association de la femme à la nature. En raison de sa capacité d'enfanter, la femme est associée à la terre nourricière, procurant fruits et grains, mer et poissons. Alliée de la Terre, la femme l'est aussi du cosmos, car elle suit le cycle de la Lune. Devant ce mystère, l'homme craint qu'elle ait du pouvoir et établit un ensemble de rites destinés à gagner un certain contrôle. Le mystère de la féminité permet aux hommes de demeurer ceux qui jugent, pensent et définissent la réalité. Intangible, la femme exerce néanmoins une fascination et une répulsion. Elle est l'enchanteresse, la séductrice, qui attise les désirs par ses charmes corporels. Attirance condamnable, puisqu'elle ramène depuis Ève l'homme à ses plus bas instincts.

Dans *Nana*, les personnages masculins et féminins reprennent les idées qui dictent comment les hommes et les femmes doivent être. « L'Éternel féminin » s'inscrit d'abord dans la description des personnages des deux sexes. La présentation des personnages féminins serait axée sur leurs attributs physiques et se ferait sur un ton péjoratif de la part du narrateur, alors que la tête et l'occupation sociale mettraient en relief les personnages masculins. Le narrateur amènerait cette nuance de la description, reprise par les protagonistes, comme si les deux instances énonciatrices étaient en osmose. Ensuite, les mythes quant aux sexes réapparaîtraient sous la forme de métaphores éculées. Finalement, les composantes de « l'Éternel féminin » ne seraient que des artifices supplémentaires pour construire la fiction du sexe. Car si le sexe n'est qu'une représentation théâtrale destinée à occulter d'autres questions plus importantes, son « rôle » doit se forger sur des traits connus de tous, bref sur des stéréotypes.

D'entrée de jeu, la faune des spectateurs se divise selon les sexes. Les femmes sont dans les loges, tandis que les hommes se trouvent à l'orchestre :

Pourtant, les rangées de fauteuils s'emplissaient peu à peu; une toilette claire se détachait, une tête au fin profil baissait son chignon, où courait l'éclair d'un bijou. Dans une loge, un coin d'épaule nue avait une blancheur de soie. 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. (*N.*, p. 1102-1103)

La gent féminine semble condamnée à la passivité. Elle est assise, immobile, tandis que les hommes sont debout et attentifs. De plus, les vêtements ou certaines parties du corps désignent la femme en entier par métonymie. Leurs attributs physiques servent généralement à désigner les formes et les attitudes prétendument féminines. Le narrateur décrit Nana non pas dans son ensemble, mais en morcelant son corps afin de témoigner de la représentation tangible de son sexe et du pouvoir qui lui est lié : « 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 » (*N.*, p. 1118). Ailleurs, le narrateur réduit la femme à l'animalité. Les cheveux de Nana sont « une toison de bête », ses « mèches jaunes lui coulaient au milieu du dos, pareilles à une énorme queue de poils roux », sans oublier la longue métaphore filée qui la rapproche de la pouliche de course du même nom.

Au courant des idées reçues, le narrateur zolien présente la femme comme un berceau d'émotions, comme étant la douceur, la passivité, au service d'autrui. Ainsi, certaines ont des « yeux de velours, doux et candides » et une « figure de vierge » (*N.*, p. 1116). Le corps fragmenté s'accompagne inévitablement d'une évaluation du degré de beauté des femmes. Les femmes d'un âge certain sont toutes froides, maigrichonnes et repoussantes : « C'était Lucie Stewart, en effet, une petite femme laide, d'une

quarantaine d'années », « une dame âgée [...] elle n'avait pas retiré son chapeau, vêtue d'une robe sombre de couleur indécise, entre le puce et le caca-d'oie » (*N.*, p. 1100 et 1128). Seule Gaga, une ancienne prostituée, plaît encore en raison des duperies des fards et de la teinture. Les domestiques et autres travailleuses sont aussi des laiderons, ce qui porte à croire que beauté et condition sociale vont de pair. L'habilleuse est « une jeune fille très laide et familière »; Zoé, la femme de chambre et confidente de Nana, a « une figure longue, en museau de chien, livide et couturée, avec un nez épaté, de grosses lèvres et des yeux noirs sans cesse en mouvement » (*N.*, p. 1224 et 1123). Parfois, la classe sociale et le degré de beauté ne convergent pas : Nana, issue de la rue ouvrière de la Goutte-d'Or, est pourtant très belle. Cependant, le narrateur ne diverge pas beaucoup des canons féminins du naturalisme. Lorsque Nana interrompt ses activités vénales pour vivre avec Fontan au cœur d'un quartier populaire de Montmartre, elle gagne en beauté : « Nana, à force d'être battue, prenait une souplesse de linge fin; [...] elle avait encore embelli » (*N.*, p. 1307). C'est dire que la femme du peuple, inévitablement battue, est d'autant plus belle qu'elle retourne à son état antérieur, naturel, et qu'elle aime celui qui la rue de coups. La courtisane Nana n'était pas aussi jolie parce que l'argent n'allait pas de soi pour sa personne. La beauté de la demi-mondaine tient davantage du mythe que Zola ne le croyait, comme l'a montré Naomi Schor¹⁴, d'où la fin horrible qui la rend à sa laideur foncière.

Selon les barèmes de « l'Éternel féminin », corps et raison ne vont pas de pair. Pris dans le registre des émotions, les personnages féminins de *Nana* sont incapables d'exprimer une pensée songée. Leurs propos manquent de valeur. Par exemple, la

¹⁴ Naomi Schor, *Breaking the Chain : Women Theory, French Realist Fiction*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 130.

comtesse Muffat se contente de faire « un geste paresseux » pour terminer sa pensée, et son amie Mme de Chezelles « parlait étourdiment » (*N.*, p. 1145). Le narrateur les compare à des animaux peu intelligents. La cervelle d'oiseau n'est jamais loin. Nana « gloussait comme une poule » et « était chaude comme une caille ». Si leurs paroles sont dépréciées, c'est parce que les femmes sont « folles » et qu'elles ne peuvent raisonner sous le coup des affects, du « détraquement nerveux de femme » (*N.*, p. 1269). Les sentiments féminins sont décrits dans des locutions quelque peu stéréotypées, ce qui donne l'impression d'une vérité générale. Le personnage ressent une émotion qui ne lui appartient pas car c'est un trait propre à l'ensemble des femmes. Les personnages féminins ne sont jamais loin des théories sur l'hystérie¹⁵ des docteurs Garnier et Charcot : « Alors, ce furent de petits cris, de petits sauts, tout un emportement de femme débordée par une émotion vive. » Ailleurs, ils frôlent la démesure : « Nana l'accueillit avec la froide colère d'une femme outragée » (*N.*, p. 1233 et 1357). Les femmes sont si écervelées, selon le narrateur, qu'elles croient toutes sortes d'histoires farfelues. Les médecins guérissent même les maladies imaginaires : « Nana l'envoyait [le docteur] chercher deux ou trois fois par semaine [...], lui confiant ses bobos d'enfant, qu'il guérissait en l'amusant de commérages et d'histoires folles. Toutes ces dames l'adoraient » (*N.*, p. 1419). Il semble que ce soit la société qui berce les femmes de chimères.

Dans la société, les femmes sont en rapport avec un homme le plus souvent. Elles obtiennent un statut en fonction de leur père, fils, frère, oncle ou mari. Tel est le cas de Mme Hugon, qui veille à préserver l'honneur de la famille en invoquant tour à tour son

¹⁵ Pour de bons résumés des théories sur l'hystérie, voir Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 572-579, Marc Angenot, *Le Cru et le Faisandé*, *op. cit.*, p. 21-39 et Alain Corbin, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et*

père, « très estimé de Louis-Philippe », et son oncle « un grand prolétaire » (*N.*, p. 1421). Ainsi, comme elles se définissent en fonction des hommes, le narrateur les voit selon leur disponibilité sexuelle. Impossible d'échapper au cliché de la vierge et de la prostituée. Estelle Muffat est toujours décrite comme une vierge, baignant dans la blancheur, toujours impassible. La comtesse, pour sa part, est aussi une dévote menant une existence cloîtrée, mais en qui sommeille le vice de Nana. Adulée, la femme pure ressemble à une Marie se blottissant contre un enfant : « Et elle tomba en vierge dans les bras de cet enfant » (*N.*, p. 1239). La prostituée est décrite en des termes peu flatteurs. Les hommes courent la « gueuse », poursuivent « cette roulure de Satin », Nana attend chez Mathilde « une souillon d'ingénue » et fréquente les « chameaux » et les « rosses ». Mignon dit à Steiner : « Laissez donc, mon cher, une roulure ! » (*N.*, p. 1099) en parlant de Nana. Plus loin il ajoute : « C'est dégoûtant que le public accueille comme ça la première salope venue. » Afin de marquer le fait qu'il partage l'opinion des hommes, le narrateur témoigne des propos de Bordenave en style indirect libre :

Et, pour l'affiche, quel bousin, grand Dieu! Enfin, il s'était décidé à mettre les noms des deux actrices en lettres d'égale grosseur. Lorsqu'une de ses petites femmes, comme il les nommait, Simonne ou Clarisse, ne marchait pas droit, il lui allongait un coup de pied dans le derrière. Autrement, pas moyen de vivre. Il en vendait, il savait ce qu'elles valaient, les garces!

Il fait de même pour ceux de Fauchery : « La Faloise le questionna. Oh! une rouleuse du boulevard, rien du tout. Mais elle était si voyou qu'on s'amusait à la faire causer » (*N.*, p.

1117). La transmission quasi directe rend compte du fait que l'instance narrative partage l'opinion des énonciateurs masculins et qu'elle ne la critique nullement.

Si la fréquence de ces termes est nettement plus marquée chez le narrateur, les personnages féminins les utilisent aussi. Le plus souvent, les termes péjoratifs qui désignent les femmes, surtout celles qui vivent d'activités vénales, sont mis dans leur bouche en style indirect libre. En effet, lors de la course à Longchamp, les autres prostituées traitent Nana de fille de rue, véritable paradoxe qui déprécie doublement la femme. Non seulement est-elle réduite aux activités sexuelles, mais elle ne s'en aperçoit nullement : « Mais les femmes refusaient, absolument. Merci, pour perdre à coup sûr! Puis, ce n'était pas pressé de travailler au succès d'une sale fille qui les écrasait toutes [...] » (*N.*, p. 1385). Le style indirect libre serait une manière de justifier leur emploi ultérieur dans le fil de la narration, comme s'il s'inspirait d'idées toutes faites dans le milieu populaire.

La façon de décrire les personnages masculins est tout autre. Contrairement aux personnages féminins, ils sont d'abord décrits comme des êtres rationnels. Le comte Muffat « n'insista pas en homme de tact » (*N.*, p. 1372), un homme aux côtés de la mère de Caroline Haquet a « une tenue irréprochable » (*N.*, p. 1105) et Bordenave possède « un cerveau toujours fumant de quelque réclame » (*N.*, p. 1097). Dans un rapport métonymique, les hommes deviennent la Ville lumière : « Paris était là, le Paris des lettres, de la finance et du plaisir, beaucoup de journalistes, quelques écrivains, des hommes de Bourse », mais il y a « plus de filles que de femmes honnêtes » (*N.*, p. 1103). La première présentation du marquis de Chouard et celle du comte de Muffat insiste sur leur occupation : « Le marquis était conseiller d'État, le comte venait d'être nommé

chambellan de l'impératrice » (*N.*, p. 1104). Aucun jugement sur leur emploi, mais plutôt une façon d'indiquer leur classe sociale.

Le narrateur émet seulement un commentaire négatif au sujet des personnages masculins lorsqu'il rend compte ironiquement de l'ascension d'une femme. Nana est devenue une femme du monde seulement parce qu'elle est « rentière de la bêtise et de l'ordure des mâles, marquise des hauts trottoirs » (*N.*, p. 1346). Les hommes se laissent ensorceler par elle : « Au milieu de son triomphe de déesse, se vautrait une honte, une décrépitude, une ruine comique et lamentable, le marquis de Chouard en chemise » (*N.*, p. 1462). Le narrateur ne prend pas parti, mais tente de rendre compte de l'égale participation des deux sexes à leur perte réciproque, comme s'ils étaient sous le joug d'une force imperceptible dissimulée sous les rapports sexuels vénaux.

Le sexe se couple inévitablement aux autres composantes de la société. Aussi, lorsque les personnages déprécient les hommes, une autre variable est en cause. Le banquier Steiner subit les affres de Nana. Le rejet de l'homme de finances est plus virulent que celui d'autres amants ruinés et ce, parce que Steiner est à la fois juif et prussien. Le mépris découle du stéréotype antisémite voulant que les Juifs soient bien nantis. Nana évoque d'emblée cette idée reçue, comme si la judaïcité était un défaut en soi : « Nana se mit sur Steiner, sans dégoût, mais sans tendresse. Elle le traitait de sale juif, elle semblait assouvir une haine ancienne, dont elle ne se rendait pas bien compte. Il était gros, il était bête [...], voulant en finir le plus vite avec ce Prussien » (*N.*, p. 1454). La seconde phrase, en style indirect libre, peut porter à croire que le narrateur partage, ou du moins, interprète les propos de Nana. La participation équivoque du narrateur laisse penser que l'appétit insatiable de la courtisane pour l'argent et le luxe n'est pas

complètement à blâmer. La nationalité du banquier y est aussi pour quelque chose, comme si « ce Prussien » annonçait la déchéance de la jeune femme, la ruine de tous et la perte française traduites à la fin du roman par la rumeur « À Berlin! À Berlin! À Berlin! ».

Si le sexe est en partie responsable de la décrépitude du Second Empire, il n'est pas seul en cause. La femme n'en est que l'aspect le plus visible. D'une part, le narrateur la disculpe, comme nous venons de le voir, mais son intervention suggère qu'elle n'a pas le droit de déprécier un membre du sexe masculin. Elle ne peut que montrer du doigt d'autres femmes que le narrateur aura d'abord insultées avant d'insulter des personnages masculins. Un homme peut délibérément (en discours direct) injurier un homme ou une femme. Lorsqu'il dénigre un comparse du même sexe, il le fait en fonction de son interlocuteur. De fait, s'il se trouve en présence d'une femme, le personnage masculin insulte un autre homme en le comparant à un animal. Prullière dit à Nana : « Comment pouvait-elle s'attacher à un pareil singe? Car, enfin, Fontan était un vrai singe, avec son grand nez toujours en branle » (*N.*, p. 1307). Il use d'une comparaison semblable à celles qu'emploie le narrateur pour désigner les femmes et que les femmes utilisent également pour s'insulter entre elles. Nana ne traite-t-elle pas Zoé de dinde? Si un personnage masculin injurie un homme en présence d'un autre homme, il le fait en reprenant un terme qu'avait utilisé le narrateur pour une femme. L'exemple de Mignon est révélateur : « Écoute donc, c'est une lettre qu'elle a dû trouver dans la poche de Fauchery, une lettre écrite à *cette rosse* de Fauchery par la comtesse Muffat »¹⁶ (*N.*, p. 1390). L'insulte suprême pour un homme est d'utiliser un terme déjà employé pour une femme, comme

¹⁶ Nous soulignons.

l'affirme Marina Yaguello qui affirme exemple « l'emploi de *salope*, beaucoup plus fort que *salaud* lorsqu'il s'applique à un homme »¹⁷.

La femme n'a pas le droit d'insulter indifféremment les membres des deux sexes. Lorsque ses paroles se rapportent à un homme, elles sont issues de son inconscient, ce dont rend compte le segment « elle semblait assouvir une haine ancienne, dont elle ne se rendait pas bien compte ». Toujours hors de son entendement, les insultes sont résumées en un seul mot par le narrateur : « Alors, ce furent des rires, des moqueries [...] Voilà ce qu'elle pensait de la société! C'était sa revanche, une rancune inconsciente de famille, léguée par le sang » (*N.*, p. 1461). Les gestes, c'est-à-dire dans cette scène, les coups de pied au chambellan et le piétinement du vêtement d'apparat, peuvent s'étaler au grand jour, mais pas les paroles féminines.

Le théâtre dans *Nana* ne se limite pas aux Variétés : « Ce monde du théâtre prolongeait le monde réel, dans une farce grave » (*N.*, p. 1210). Les gens n'ont pas l'air de ce qu'ils sont, mais sont ce qu'ils paraissent, pour reprendre une idée de Sandy Petrey¹⁸. Partant, l'apparence compte pour tout. Le sexe n'y échappe pas. En effet, selon Judith Butler, le comportement sexuel crée l'identité, non pas l'inverse. Les protagonistes du roman zolien sont mâles ou femelles parce qu'ils répètent machinalement les gestes prescrits par la *doxa*. Le sexe des protagonistes est ce qui se donne à voir.

Dès l'incipit, la sexualité est étroitement liée au monde de la représentation, comme le montre ce dialogue entre Bordenave et La Faloise où le dernier dit : « Votre théâtre... » pour se faire corriger aussitôt par l'homme de scène : « Dites

¹⁷ Marina Yaguello, *Les Mots et les femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Payot, 1992, p. 120.

¹⁸ Sandy Petrey, « Anna-Nana-Nana. Identité sexuelle, écriture naturaliste, lectures lesbiennes », *Les Cahiers naturalistes*, no 69, 1995, p. 75.

mon bordel » (*N.*, p. 1097). « Le théâtre spécifie la nature factice du bordel, endroit où l'activité sexuelle n'est que représentation »¹⁹; elle n'est que ce qui se voit. L'identité sexuelle des personnages, notamment des personnages féminins, est performative en deux sens. D'une part, elle est performance au sens de Butler et d'autre part, elle reprend de façon inversée la théorie de la performativité de Austin²⁰. Ainsi, dans le huitième roman des *Rougon-Macquart*, dire n'est plus faire, mais *faire c'est dire*. Dans *Nana*, le geste seul suffit : le non-verbal est performatif. Le corps des femmes comporte tous les stéréotypes sur leur sexualité.

D'entrée de jeu, les gens ne sont pas réels; ils sont « une invention de Bordenave » (*N.*, p. 1096). Nul ne doute du talent de comédienne de Nana : il est absent. Non seulement elle ne sait aucunement chanter, mais elle ne peut jouer habilement la comédie dans *La Blonde Vénus*, dont le scénario est bancal. Devant l'imminence de ce fiasco, Bordenave mise sur la seule présence silencieuse du rôle principal : « Est-ce qu'une femme a besoin de savoir chanter? [...] Nana a autre chose, parbleu! et quelque chose qui remplace tout » (*N.*, p. 1098). Ici, la courtisane n'a qu'à représenter la féminité. Son corps ne suffirait pas; il doit se coupler à des gestes évocateurs comme « un balancement de son corps », « un coup de hanche » ou sa « gorge renversée » (*N.*, p. 1107-1108). Le cumul de ses gestes-signes bâtit la femme, d'abord quasi absente : « Tout d'un coup, [...] la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, l'inconnu du désir » (*N.*, p. 1118).

¹⁹ *Ibid.*, p. 77.

²⁰ J.L. Austin, *How to do things with words*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1962, VII-166 p. Cette théorie, émise dans les années 1960, distingue l'expression constatative de l'expression performative. L'expression constatative se contente de décrire les événements, tandis que la performative utilise le langage, elle en fait un moyen. Ainsi, un individu peut s'adresser à un autre dans le but perlocutoire de le faire agir de telle ou telle façon. Austin parle alors « d'acte de langage ». L'énonciation se signifie elle-même c'est-à-dire, qu'elle a une valeur intrinsèque : promesse, ordre,

Même Nana est étrangère à son identité profonde. Elle doit se regarder pour se souvenir qu'elle est femme; elle ne se sent pas comme tel. Elle s'ignore tellement qu'elle doit s'observer pour se rappeler son rôle sexuel, même si parfois le narrateur affirme que le sexe est naturel chez elle. Le miroir lui renvoie son étonnement : « Puis, elle étudia d'autres parties de son corps, amusée, reprise de ses curiosités vicieuses d'enfant. Ça la surprenait toujours de se voir; elle avait l'air étonné et séduit d'une jeune fille qui découvre sa puberté » (*N.*, p. 1270). La femme manque de mots pour se décrire. Elle est son propre objet.

Le regard d'autrui confère leur sexe aux protagonistes, qui à leur tour dupent les observateurs. Abondants, fards, parfums et crèmes subjuguent tour à tour le prince de Galles, le marquis de Chouard et le comte Muffat. Les artifices construisent la femme sous le regard convaincu des hommes : « Lui qui n'avait jamais vu la comtesse Muffat mettre ses jarretières, il assistait aux détails intimes d'une toilette de femme, dans la débandade des pots et des cuvettes » (*N.*, p. 1213). Le segment « toilette de femme » rend compte du fait que pour devenir femme, il faut suivre tout un rituel. En un sens, la femme n'est pas aussi près de la nature que le veut une certaine idée reçue. Le comte Muffat justifie ses actes, d'une certaine façon il allège sa conscience d'homme religieux en s'imaginant entretenir une relation avec une femme de catégorie supérieure à la sienne. Il assouvit ses fantasmes, comme le précise Corbin, en achetant une fille qu'il lui serait « impossible de séduire en d'autres circonstances »²¹.

assertion. C'est l'acte illocutoire.

²¹ Alain Corbin, *op. cit.*, p. 297.

c) Aporie de l'identité sexuelle : l'influence du milieu

Dans *Nana*, Zola poursuit son adaptation de l'influence du milieu sur les gens dans le cadre du roman. Les sciences naturelles de la fin du dix-neuvième siècle affirment que le milieu dans lequel évoluent les individus possède une force notable qui les forge. Le milieu est une source de transformations qui peut soit accélérer le développement d'une personne, soit la conduire à sa perte. *L'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* ne repose pas uniquement sur l'environnement, mais aussi sur l'aspect physiologique, la tare héréditaire de la tante Dide, des Rougon et des Macquart. Zola reprend la théorie de Bernard, qu'il adapte au roman. Le romancier expérimental étudie les transformations qui se produisent chez un personnage dans un milieu donné, tout comme le scientifique observe les transformations qui se manifestent dans le corps lorsqu'il est en contact avec des conditions externes différentes. Toutefois, selon Zola, « pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes ».²² La part d'intervention consiste bien sûr à placer les personnages dans un environnement autre. Lorsque cela se produit dans le huitième roman de Zola, les personnages se retrouvent le plus souvent dans un milieu clos, privé, à l'abri des yeux de la foule. À huis clos, la variable du sexe devient encore plus malléable, en ce sens que les protagonistes ne tentent plus de se conformer aux caractéristiques doxiques d'un sexe ou d'un autre. Ils ne se cantonnent plus à un *sexe social*; ils jouent sur tous les fronts. Or, l'isolement dans lequel l'ambiguïté sexuelle se manifeste n'est-il pas un indice de son caractère hors normes, de sa marginalité?

²² Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 66.

Le huis clos des personnages « multisexués » se résume principalement à deux endroits : la campagne, celle de la maison qu'a achetée Steiner à Nana, et l'appartement de la courtisane. Derrière les portes ou à l'abri des arbres, les personnages retrouvent leurs instincts. Ils ne se donnent plus en spectacle ou très peu, ce qui les rapproche de leur nature. La frontière entre la nature et la culture est amoindrie au point où il est question de bestialité. Nana, au lever, adore que son griffon Bijou se vautre dans ses bras et ses cuisses. Jaloux, le comte Muffat voit d'un mauvais œil ces activités, critique dans laquelle s'insinue le narrateur grâce au style indirect libre : « Ce n'était pas convenable qu'une bête mît de la sorte son nez sous les couvertures » (*N.*, p. 1358). Cependant, la scène où Nana et le comte s'adonnent à des activités qui mêlent bestialité et sadisme témoigne davantage de l'influence du milieu sur les personnages : « Ce ne fut pas cruauté chez elle, car elle demeurait bonne fille; ce fut comme un vent de démence qui passa et grandit peu à peu » (*N.*, p. 1460). Le narrateur ne fait pas que décrire. Il exprime aussi son empire doxique : « C'était encore charmant. Elle l'amusait en ours, avec sa peau blanche et sa crinière de poils roux [...]. Mais ces petits jeux se gâtèrent bientôt » (*N.*, p. 1460). Leurs activités sont condamnables d'après l'instance narrative précisément parce que le comte continue de représenter. De fait, il participe aux jeux en habit de chambellan. Ce n'est pas Muffat qui reçoit les coups, mais la société entière, notamment tous les détenteurs de pouvoir. Le lien entre le sexe et le pouvoir se précise. La femme n'a pas le droit de frapper l'homme : il suffit de rappeler les coups qu'allonge Fontan à Nana.

L'homosexualité est aussi présente et dénoncée par le narrateur. Nana rencontre Satin, une prostituée qui vit des miteux trottoirs. Ses aventures avec la fille de joie

débutent lorsque Fontan la met à la porte de l'appartement. Ce moment est choisi pour montrer son rejet de la société et la condamnation de comportements marginaux. En effet, une descente policière interrompt son écart, car c'en est bien un dans l'univers de ce roman. Nul policier n'intervient lors des ébats vénaux entre hommes et femmes puisque ces rapports sont toujours déguisés. Leurs masques sont le théâtre, le commerce ou la politique. Toutefois, quand deux femmes s'adonnent aux plaisirs de la chair, les masques tombent. Ils ne sont plus des artifices, mais deviennent le centre nerveux, ce qui est dénoncé par le biais de la sexualité. Sexe et politique sont toujours liés, mais leur rapport est inversé. Ainsi, le comte Muffat se rend compte des subterfuges entre hommes et femmes par le biais de Satin. Ce qui n'est pas équivoque le menace moins, raison pour laquelle il « tolérait Satin depuis des mois », mais « il s'emportait à l'idée d'être trompé par quelqu'un de son monde » (*N.*, p. 1453). Dans l'optique de la *doxa* également, la femme ne peut lui porter atteinte parce qu'elle ne détient pas le pouvoir d'un noble.

L'homosexualité n'est pas vue comme une menace réelle pour l'ordre social. Tel n'est pas le cas de l'androgynie qui se construit par le truchement des artifices du paraître. L'androgyne évolue dans des lieux publics comme les Variétés. D'emblée, le personnage de Georges Hugon affiche des traits féminins « avec ses yeux clairs et ses frisures blondes de jeune fille déguisée en garçon » (*N.*, p. 1152). Lorsqu'il arrive trempé à la résidence rurale de Nana, pour ne pas prendre froid, il enfile une robe de nuit appartenant à la jeune femme. Sur ce, Nana l'appelle « ma chère » (*N.*, p. 1236). Dans la même foulée, les personnages féminins sont parfois des garçons manqués. Par exemple, Maria Blond, une adolescente de quinze ans, est maigre et possède un « vice de gamin ». Fait notable, ce sont toujours de très jeunes gens qui sont androgynes, comme s'ils

n'avaient pas appris complètement les rudiments du sexe social. Le plus souvent ils sont peu loquaces ou leurs rares propos sont dénigrés tant par les femmes que par les hommes mûrs. Une domestique veut d'abord renvoyer un jeune homme « à la figure de fille », mais, attendrie, elle se ravise et se contente de le faire patienter tout en le traitant de « morveux qui devrait encore être au collège » (*N.*, p. 1132).

Les adultes, quant à eux, sont au courant des masques sexuels. Une seule appellation décide du sexe social d'un individu. Foucarmont s'amuse à travestir Labordette en l'appelant « madame ». Suprême insulte pour le principal intéressé et pour les autres hommes qui, bien qu'ils trouvent d'abord la plaisanterie spirituelle, s'offusquent rapidement. Choqués, ils pressent Foucarmont de lui rendre son « sexe ». Encore une fois, le paroxysme de l'injure consiste à traiter un homme de femme.

L'ambivalence sexuelle qui découle du sexe comme artifice n'est nullement contestataire. L'ordre social ne s'en trouve pas ébranlé, mais bien renforcé. Sous le paradoxe de l'homosexualité et de l'androgynie se cache un topos doxique : les personnages féminins détiennent peu de pouvoir. Les femmes n'ont pas droit de parole autant que les protagonistes masculins dans *Nana*. Le plus souvent, elles conversent entre elles, insultent une semblable (au sens de la représentation théâtrale de l'être sexué) et servent d'injures aux hommes. Ce sont elles qui « dévient » ou les hommes qui le font deviennent des « femmes ». L'Éternel féminin demeure : la femme apporte le mal et la perte. Zola pensait démythifier la courtisane. Tout en le faisant, il construit un autre mythe de la demi-mondaine en prenant pour assises des idées reçues quant aux femmes.

Zola, comme Chantal Bertrand-Jennings l'a souligné, semble dénoncer la société de l'époque quand en fait il contribue à son maintien²³.

²³ Chantal Bertrand-Jennings, « Zola féministe? », *Les Cahiers naturalistes*, no 44, 1972, p. 172-187, no 45, 1973, p. 1-22.

Chapitre II

L'omniscience partielle du narrateur

Concevoir quelque chose au-delà, c'est concevoir Dieu au-delà de Dieu, l'être par-dessus l'être. Il est donc le seul être, la seule substance.
FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*.

*Mais vous, mon frère,
N'imitiez pas ce pasteur sacrilège
Qui, libertin lui-même sans vergogne,
Montrant les ronces du chemin des cieux,
Suit le sentier des plaisirs et des roses,
Et oublie ses discours.*

*Méfiez-vous des serments qu'il vous fait
Ces courtiers-là changent au mauvais cours,
Ce sont de sacrilèges courtisans,
Des maquereaux qui vous font des soupirs
Sanctifiés et bénis pour mieux vous prendre
Dans leurs filets.*
SHAKESPEARE, *Hamlet*.

Au fil des siècles, la notion de réalisme a considérablement varié. Dans la *Poétique* d'Aristote, toute littérature est une imitation, tandis que pour certains la littérature ne doit pas copier le réel. Le réalisme se joue entre l'interdiction et la prescription. La mimésis reposerait en partie sur la culture. À des époques données, les écrivains mettent sur papier leurs rêves les plus fous, laissent libre cours à l'exaltation des affects ou peignent des personnages extraordinaires. Convention issue d'un mouvement, le réalisme français joint des auteurs qui s'inscrivent en faux contre la vague romantique. Il dépend des normes qu'ils se sont donné pour imiter le réel. Puisque le réel n'est pas tangible, qu'il est pluridimensionnel et que tout un chacun possède sa réalité, c'est-à-dire sa propre vision du réel, les auteurs réalistes et naturalistes français ont établi des règles

formelles afin d'exposer le coin du réel, ou plutôt le « coin de la création »¹, qu'ils désiraient montrer.

Dans ce que Zola appelait la « maison de verre »², le message doit s'effacer au maximum pour laisser la priorité au référent. Comment la langue, si elle ne crée pas le réel, qu'elle ne fait que le représenter, fait-elle pour l'imiter, pour lui conférer une vraisemblance? Comment fait-elle si, comme l'affirme Roland Barthes, « le réalisme ne peut être dit « copieur » mais plutôt « pasticheur » (par une mimésis seconde, il copie ce qui est déjà copié) »³? La littérature est réaliste parce qu'elle repose sur un code idéologique et rhétorique commun au destinataire et au destinataire. Le réel est déjà saisi par une gangue avant d'être traduit par le code linguistique. « Le réel y revient à titre de signifié, de connotation » pour que tous les détails des romans réalistes et naturalistes ne fassent que dire « *nous sommes le réel* »⁴. Le message se transmet par le biais de normes, de valeurs ou de références doxiques, qui se comptent au nombre de ces détails. Philippe Hamon nomme cet ensemble institutionnalisé « le hors-texte » :

Ce n'est jamais, en effet, le « réel » que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstitution *a posteriori* encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'ancrage, et qui est entraînée dans la circularité sans clôture des « interprétants », des clichés, des copies ou des stéréotypes de la culture⁵.

Les interprétants dont parle Hamon n'existent pas dans le but d'atteindre la vérité, mais plutôt dans le dessein de créer des métaphores qui sont des leurres. Pour la société,

¹ Émile Zola cité par Colette Becker, *Zola en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990, p. 40.

² Expression de Zola reprise par Philippe Hamon, « Un discours contraint », dans Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 133.

³ Roland Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres complètes, vol. II : 1966-1973*. Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1993, p. 591.

⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 89.

⁵ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 129.

être honnête signifie employer des métaphores figées. Les conventions sociales occupent le devant des scènes réaliste et naturaliste. Zola dépeint rétrospectivement le Second Empire. Il cède la place à l'Histoire à un point tel que tout pouvoir individuel devient impossible. Le collectif triomphe de l'individuel avec le réalisme. Les référents doxiques s'imposent comme vérité par la voie de l'art. La littérature naturaliste, en ce qui concerne Zola, renforce les normes sociales. Bien qu'elle fasse preuve de certaines audaces, elle les traite de façon nullement subversive, sans critique radicale de l'idéologie. Comme nous l'avons mentionné antérieurement, la courtisane zolienne est vertement critiquée. Sa sexualité sert à camoufler les grandes lignes sociales telles que la politique et l'économie. Le narrateur zolien use de subterfuges pour dissimuler les propos doxiques qu'il réitère.

Les énoncés du texte réaliste ne sont que l'écho d'énoncés déjà dits, d'où la citation ou la maxime garantes de la *doxa*. Le narrateur omniscient, celui qui réside dans la « maison de verre » de Zola, assure la transmission des références inébranlables en s'effaçant derrière l'action qu'il relate. Le discours réaliste ou naturaliste se veut sérieux. Il montre au lecteur un savoir qu'il soutient totalement; le narrateur est une voix doxique. Le narrateur omniscient authentifie son information en la donnant comme émanant d'une non-personne. Ce type de narrateur sait tout et ne restreint pas son champ; il ne limite pas ce qu'il décrit au point de vue d'un personnage en particulier. D'après Genette, la focalisation zéro n'implique « aucune focalisation volontaire de l'information, mais au contraire une volonté de non-sélection »⁶. Même si le narrateur n'en sait pas plus long que les personnages, nous ne pouvons affirmer qu'il n'y a pas de sélection de l'information. À défaut de copier tout le réel, le narrateur omniscient choisit de traduire

⁶ C. Angelet et J. Herman, « Narratologie », dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dirs), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, p. 185.

« sa » réalité. Omniscience et objectivité ne vont pas de pair bien que ce soit l'idée répandue ou souhaitée. Le narrateur omniscient reprend les éléments doxiques connus de tous et les oriente de manière à déconstruire dans le cas de *Nana* le personnage de la courtisane :

Zola gonfle en baudruches mythiques les lieux communs de la *doxa*. Il renâcle devant les tabous véritables, c'est-à-dire devant l'impensable hégémonique. Il contribue à la polarisation de la fiction littéraire entre le sexe-rigolade (paralittérature) et le sexe-abjection (littérature avancée). Il complexifie les attitudes et les *éthos* par rapport à la gaudriole sans complexité des boulevardiers, mais - s'étant mis au service de la science qui lui offre à son tour un alibi essentiel, - Zola ne sort à aucun moment du réseau des représentations et des idéologies dominantes, tunique de Nessus de tous les romanciers de son temps⁷.

Toutefois, l'authentification du savoir de l'instance narrative ne va pas de soi. La citation d'une maxime ou d'un énoncé d'un ouvrage peut mettre en doute la crédibilité du savoir du narrateur : « Cette citation, cette répétition, peut mener droit à la parodie, au jeu intertextuel, et venir ébranler le *sérieux* du texte réaliste en accentuant la relation texte-autres aux dépens d'une relation texte-référent »⁸. Afin de ne pas remettre en cause sa parole et de dissimuler son autorité, le narrateur zolien déprécie la parole des personnages qui s'écartent de la *doxa*. Le narrateur dans *Nana* parle des personnages au nom d'un savoir prétendument objectif et spécial acquis sur eux. Or, le narrateur mélange habilement des jugements, des théories explicites et des échelles de valeurs. Ces codes doxiques se présentent entre autres sous la forme de maximes, d'énoncés figés qui se présentent comme des vérités universelles et indiquent une règle de conduite à suivre. Elle est un déguisement pour le narrateur zolien parce que l'énoncé possède une

⁷ Marc Angenot, *Le Cru et le Faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, p. 142.

signification permanente, indépendamment de tout contexte. La maxime semble être un énoncé rempli d'une signification dont le narrateur n'est pas responsable; il peut se débarrasser de toute responsabilité puisque à prime abord ce n'est pas lui qui l'investit d'un sens. Jeu habile, s'il en est un, car en dépit du fait qu'il se départisse de toute responsabilité, il réaffirme une vérité immuable, ce qui entraîne « une transformation *juridique* de la situation »⁹. Les propos du narrateur créent une obligation chez le narrataire, ici, celle de croire à son autorité et de déprécier la parole populaire féminine.

Zola parle de la demi-mondaine de façon à la remettre à sa place, à la montrer sous ses véritables coutures d'enjôleuse, véritable signe de la détérioration sociale. Couplée à la question ouvrière de l'époque qui préoccupe les esprits des hautes strates sociales, la femme et son sexe apportent la crainte d'une émancipation : « La décadence d'Athènes et de Rome a commencé du jour où la femme n'a plus eu dans la famille le rôle qui doit lui appartenir »¹⁰. Devant la montée des demandes féminines, les penseurs de l'époque s'exclament : « Comment, vous croyez qu'on éprouvera un amour plus entier pour une femme parce qu'elle sera électeur, avocat [...] ou sergent de ville! »¹¹ Les moralistes, les publicitaires et les hommes de science ont traité de la question. Le narrateur zolien reprend quelques lignes de leurs discours afin de tenir à bout de bras les personnages féminins; il cherche à s'en distancer le plus possible et à inspirer le dédain du lecteur. Ainsi, il met tout en œuvre pour marginaliser les protagonistes féminins et leur parole. L'idiolecte féminin contribue à l'effet de réel dans la mosaïque linguistique. Cependant, le parler demeure sous l'égide narrative qui le caractérise suivant des idées bien reçues.

⁸ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 152.

⁹ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 36.

¹⁰ F. Champsaur cité par Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 484.

La naturalisation de la parole populaire féminine naît lorsque « *the axis of class difference comes to lean on the axis of sexual difference, thereby creating a new type* : la femme du peuple »¹¹. Le bourgeois de l'époque aime s'imaginer que le peuple, lié au corps, les deux étant dans une relation métonymique réciproque, n'est aucunement victime d'une exploitation, mais de sa sauvagerie naturelle. N'est-ce pas d'ailleurs le but de *L'Assommoir* d'expliquer l'origine de la conduite sans scrupules de Nana? Mais qu'est-ce que *L'Assommoir*? Est-ce la mise en scène des ravages que cause l'alcool lorsque des prolétaires vivent dans la misère? Ne pourrions-nous pas affirmer qu'il témoigne plutôt d'idées préconçues sur le peuple? Selon ces idées, le peuple possède une tare originelle (celle de la tante Dide pour les Rougon-Macquart), un détraquement, qui le pousse à agir de la sorte. Ce n'est donc pas tant l'alcoolisme qui conduit les parents de Nana à leur modeste destin, que leur fêlure qui les mène à l'alcoolisme.

Suivant les stéréotypes de la femme du peuple, son discours n'est nullement important. Le narrateur zolien met tout en œuvre pour caractériser le discours féminin. Il le met presque entre guillemets pour en faire ressortir les lacunes et mettre le sien de l'avant. Car, finalement, le discours du narrateur est un discours qui se signifie, en ce sens qu'il renvoie constamment à lui. Autrement dit, le discours féminin populaire et le discours du narrateur sur la femme du peuple (les maximes et l'implicite qui constituent le « hors-texte » de Hamon) ne font qu'un. Les propos de l'instance narrative ont besoin du parler féminin populaire pour se poser comme antithétiques et se placer en position d'autorité. En fait, bien que le discours féminin populaire nous soit présenté comme étant naturel, c'est-à-dire comme relevant de facteurs appartenant au peuple et connus de tous,

¹¹ Scholl cité par *ibid.*, p. 493.

¹² Naomi Schor, *Breaking the Chain. Women Theory, and French Realist Fiction*, New York, Columbia

il n'en demeure pas moins que les interventions du narrateur, explicatives ou à teneur juridique, mettent en évidence, malgré lui, « un système de rapports sociaux »¹³. Le narrateur zolien serait en fait un de ces bourgeois qui décrient les maisons closes tout en les fréquentant.

Le point de vue bourgeois, celui de la *doxa*, s'inscrit dans les propos du narrateur qui se veut pourtant objectif. Par l'usage de maximes empruntées aux hommes de sciences de l'époque ou simplement de stéréotypes sociaux, le narrateur zolien impose sa réalité tout en dissimulant son jeu. Il givre sa maison de verre et l'entaille secrètement pour que s'y glisse une subreptice subjectivité. D'une part, ses propos proverbiaux marginalisent les personnages féminins sur le plan de leur santé mentale et physique, sur celui de leur rôle politique et sur la religion. D'autre part, il dissimule leur autorité par l'implicite qui fait appel à des choses que tout un chacun connaît, mais qui laisse la responsabilité de l'interprétation au destinataire. Selon Oswald Ducrot, l'implicite comprend les présupposés et les sous-entendus. Les premiers se définissent comme une affirmation qui se présente « comme une évidence, comme un cadre incontestable où la conversation doit nécessairement s'inscrire, comme un élément de l'univers du discours »; « le présupposé est ce que je présente comme commun aux deux personnages du dialogue, comme l'objet d'une complicité fondamentale qui lie entre eux les participants à l'acte de communication »¹⁴. Quant aux sous-entendus, ils permettent d'avancer quelque chose « sans le dire tout en le disant ». « Les sous-entendus seraient prévus par un composant rhétorique qui tient compte des circonstances de

University Press, 1985, p. 128.

¹³ Claude Duchet, « Le Trou des bouches noires : parole, société, révolution dans *Germinal* », *Littérature*, no 24, décembre 1976, p. 32.

¹⁴ Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 20.

l'énonciation »¹⁵. Qui plus est, le sous-entendu renvoie à un processus de décodage. Le destinataire doit déchiffrer un sens d'abord présupposé. Finalement, comme s'il avait atteint son but grâce à l'implicite, les personnages féminins le décodent et se marginalisent eux-mêmes en reprenant les propos du narrateur sur leur compte. Dans la bouche de « barbares », l'autorité ressort toutefois davantage avec le choc de contraires.

a) Le jugement comme maxime

Si Zola classe la prostituée dans une classe à part lors de l'élaboration de la faune des *Rougon-Macquart*, c'est peut-être parce qu'il se fie à la distinction établie par Parent-Duchâtelet. Dans son discours réglementariste, ce dernier soutient qu'il s'agit « d'un peuple à part » composé de femmes qui se placent d'elles-mêmes en dehors de la société, « différent autant par les mœurs, les goûts et les habitudes de la société de leurs compatriotes, que ceux-ci diffèrent des nations d'un autre hémisphère »¹⁶. Selon Parent-Duchâtelet, le discours autoritaire peut exclure les prostituées parce qu'elles se tiennent déjà à l'écart. Or, ne se tiennent-elles pas *a priori* hors de la sphère sociale parce que la société les y incite de façon informelle? Le discours réglementariste ne serait que la manifestation formelle d'un phénomène existant préalablement. La différence viendrait du fait légal, qui place les filles de joie hors la loi, donc deux fois plus marginalisées. En reprenant cette théorie pour construire ses personnages, Zola renforcerait cette idée; il la légitimerait. L'art ne serait qu'une réitération d'un mensonge établi selon des conventions; il se présenterait comme vrai en déplaçant les normes doxiques sous de

¹⁵ *Ibid.*, p. 20-21.

¹⁶ Parent-Duchâtelet cité par Alain Corbin, *Les Filles de nocce. Misère sexuelle et prostitution (19e et 20e*

nouvelles métaphores. Rien ne serait nouveau, hormis la façon de le dire. Le narrateur zolien reprend les idées reçues sur la gent féminine, notamment en ce qui a trait à sa santé physique et mentale, à son éducation et à son rôle et son incidence politique.

Sur le plan de la santé féminine, le discours médicalisé sert fréquemment de justification à la marginalisation. Bien qu'il ne faille pas confondre le narrateur et l'auteur, reste que Zola reprend un discours médical qui place les femmes dans un état maladif constant :

La femme est un dieu, une idole douce et poignante, malade et céleste; il faut l'aimer et l'aimer encore, se perdre dans sa contemplation, vivre de son haleine et de ses tendresses. M. Eugène Pelletan, au contraire, n'a pas le moindre baiser; il traite la femme en camarade, il la relève pour qu'elle marche en homme à notre côté; il l'aime et veut en être aimé; mais il désire surtout que femme et homme aiment la liberté, la vérité et le droit¹⁷.

Ce qu'il faut comprendre des propos de l'auteur naturaliste, c'est que homme et femme peuvent être égaux, mais doivent néanmoins être différents. Certes, la femme aspire à la liberté, mais sa différence réside dans sa douceur, son infantilisme et sa maladie. Le paradigme de la féminité et de la maladie est sur toutes les lèvres des médecins et scientifiques de l'époque. Dans son *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Zola délaisse la lignée patrilinéaire au profit de la matrilinearité parce que « la lésion originelle, la maladie nerveuse, selon le modèle emprunté à Lucas, se transmet essentiellement par les femmes¹⁸. Le ventre féminin, lieu mythique puisque quasi inconnu, inspire la crainte des scientifiques qui croient que l'hystérie, dont le point

siècles), Paris, Aubier Montaigne, 1978, p. 17.

¹⁷ Émile Zola, *Mes Haines*. Notes et commentaires de Maurice Le Blond. Texte de l'édition de Eugène Fasquelle, Paris, François Bernouard, 1928, p. 95.

¹⁸ Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Émile Zola ou Le cauchemar de l'hystérie et les rêveries de l'utérus », *Les Cahiers naturalistes*, no 41, 1995, p. 16-17.

culminant est « l'orgasme nerveux », vient d'un instinct animal. L'utérus se déplacerait dans le corps de la femme, ce qui lui créerait divers problèmes.

La prostitution ne serait qu'un symptôme de l'hystérie. Les filles dépraveraient la société, elles transmettraient le mal. La société du Second Empire, tournée vers le luxe et le paraître, se ferait accrocher par les vendeuses de plaisir. Hippolyte Taine, dans un compte rendu de la fête impériale, a condamné la superficialité de la société : « Les gens du monde ne vivent que par le plaisir. Les bourgeois courent après lui. Des filles et une populaire interlope le vendent et le filoutent. Voilà Paris. Un seul but : jouir et paraître »¹⁹. Sous le Second Empire, le siège de la débauche était surtout dans les grandes villes. La capitale française était la résidence de l'empereur et de la majorité de la haute société. Il va de soi que le luxe et le paraître étaient la préoccupation principale des gens influents de la Ville lumière. Le narrateur, dans *Nana*, reprend l'idée de Taine. Il fait de Paris un personnage du roman qui, par synecdoque, renvoie aux gens de la Bourse, aux littéraires et aux politiciens de la ville qui assistent à la première de *La Blonde Vénus*. Quoique les naturalistes emploient fréquemment la synecdoque, reste que dans le roman de la courtisane, Paris est décrit selon des clichés, sans besoin de précision aucun. L'animation de la vie parisienne est décrite comme allant de soi, comme si c'était connu de tous : « Une fièvre de curiosité poussait le monde, cette curiosité de Paris qui a la violence d'un accès de folie chaude » (*N.*, p. 1100). Le narrateur semble se ranger du côté de Taine et des autres penseurs de l'époque en ce qui a trait à la superficialité. C'est que l'artifice représente les filles qui contaminent la société inscrite dans Paris. Tout est en osmose. D'ailleurs, la folie, à savoir l'hystérie qui pousse la femme à se prostituer, se

¹⁹ Hippolyte Taine cité par Thérèse Dolan, "Guise and Dolls : Dis/covering Power, Re/covering Nana", *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 26, nos 3 et 4, Spring-Summer 1998, p. 377.

transmet jusque chez les gens importants : c'est la « folie chaude ». L'idée selon laquelle Paris court vers l'artifice va tellement de soi que le narrateur n'utilise nullement un article indéfini, mais bien un démonstratif, « cette » qui rappelle ce que nous savons déjà. L'obsession du paraître est sous-entendue lorsque la foule s'impatiente devant le retard de Nana sur scène. La curiosité piquée, les Parisiens veulent qu'elle « paraisse ». Avant même d'être vue, la fille contamine la foule obsédée par les apparences : « On s'écrasait, une querelle éclatait au contrôle, une clameur grandissait, appelant Nana, exigeant Nana, dans un de ces coups d'esprit bête et de brutale sensualité qui passent sur les foules » (*N.*, p. 1101). La « brutale sensualité » renvoie sans doute à l'hystérie sexuelle contagieuse de la courtisane. Le narrateur fait aussi référence à cet accès de fureur par l'emploi d'un démonstratif, « un de ces », qui réitère le connu. Est-ce pour autant la prostituée qui amène le mal? N'est-il pas déjà présent dans la société obsédée par le paraître? La foule ne court-elle pas elle-même à sa perte? La fille de joie tirerait profit d'un phénomène préexistant.

Cependant, au fil du texte, le narrateur reprend des idées de l'époque, qu'il transmet sous forme de maximes. Ses propos détiennent une autorité qui enferme l'horizontale dans un carcan péjoratif. Petit à petit, subtilement, il montre que la courtisane empoisonne la société entière (cette tentative n'est pas conclusive comme nous le verrons ultérieurement parce que la position du narrateur demeure tout de même ambiguë). Le narrateur reprend l'inventaire des caractéristiques de la prostituée qu'a dressé Parent-Duchâtelet : « La prostituée, c'est d'abord celle qui refuse le travail au profit du plaisir : sa paresse, son amour de l'oisiveté, son horaire journalier, tout le

démontre »²⁰. Dans *Nana*, tous ses éléments se retrouvent sous forme d'affirmations incontestables, de faits, dans la bouche du narrateur. Nana est paresseuse. Sa paresse est comparée à celle d'une « chatte frileuse ». Cette fois, l'article n'est pas démonstratif, mais indéterminé, comme si c'était une généralité qui s'appliquait à l'ensemble des femmes : « Un léger frisson passait sur ses épaules, elle se refourra dans le lit chaud, mollement, avec une paresse *de* chatte frileuse »²¹ (*N.*, p. 1173). Lors de la soirée chez les Muffat, la comtesse, sous le joug du « poison » de Nana, vit l'éveil de sa sexualité en partageant la même oisiveté que la courtisane : « “- Oui, c'est une terrible chose” », murmura la comtesse, avec un petit grelottement de frileuse, en se pelotonnant davantage au fond de sa grande chaise, devant le feu » (*N.*, p. 1154). Le trait de la courtisane se trouve déjà chez madame Muffat, d'où la description semblable. Qui plus est, la faiblesse de la chair était présente chez Sabine Muffat, comme en témoigne la chaise d'un vermillon voluptueux qui tranche avec le reste de la demeure aux meubles monastiques, héritage de la mère du comte. Lorsque la comtesse cèdera à sa passion, la chaise prendra des dimensions fantastiques, elle envahira le salon :

On eût dit que la chaise longue de Sabine, ce siège unique de soie rouge, dont la mollesse autrefois détonnait, s'était multipliée, élargie, jusqu'à emplir l'hôtel entier d'une voluptueuse paresse, d'une jouissance aiguë, qui brûlait avec la violence des feux tardifs. (*N.*, p. 1420-1421)

Parent-Duchâtelet compte au nombre des caractéristiques de la prostituée les excès de colère : « Quant aux excès, ils sont de toutes sortes : facile à la soumission initiale des « ardeurs » et aux « transports », amour exagéré des alcools et liqueurs, gourmandise,

²⁰ Alain Corbin, *op. cit.*, p. 21.

²¹ Nous soulignons.

voire voracité, bavardage incessant, fréquence des colères »²². Nana mange goulûment les pralines que lui apporte son coiffeur, elle boit volontiers le vin et le champagne lors de soirées et du Grand Prix à Longchamp, et le festin qu'elle donne à ses collègues du théâtre est gargantuesque. Tous ces traits rendent compte de l'avidité de la prostituée dont Zola parlait dans ses notes liminaires. Ne l'oublions pas, Nana est une « mangeuse d'hommes ». Ce sont toutefois les explications du narrateur en ce qui a trait à la colère qui témoignent le plus de la théorie de l'hystérie. Ses précisions se présentent encore comme des faits incontestables, des généralités. Ainsi, lorsque Nana s'emporte contre madame Robert, il mentionne que Vandevres « écoutait et discutait sans rire, habitué à de pareilles scènes, sachant comment il fallait prendre les femmes, quand elles se trouvaient en cet état » (*N.*, p. 1188). Le narrateur emploie encore un démonstratif, « cet état » qui renvoie bien sûr à l'état de Nana, mais aussi au fait que c'est le propre des femmes. Telle est la signification de l'article « les » (« les femmes ») qui fait référence à l'ensemble de la gent féminine. Quand Rose, une actrice qui arrondit ses fins de mois en se prostituant, se fâche contre Mignon, son époux et proxénète, le narrateur s'efface derrière les propos de celui-ci, qu'il rapporte en style indirect libre : « Puis elle se sauva. Mignon, stupéfait, courut derrière elle. Quoi donc? Elle devenait folle? Il lui expliquait à mi-voix que dix mille francs d'un côté et quinze mille francs de l'autre, ça faisait vingt-cinq mille. Une affaire superbe! » (*N.*, p. 1344). Inévitablement, la colère chez une femme est le signe de la folie. Plus loin d'ailleurs, le narrateur rend compte des états d'âme de Mignon en soulignant que les émotions de Rose sont typiquement féminines. Une fois de plus, l'article indéterminé élargit le cas de Rose à l'ensemble des femmes :

²² Alain Corbin, *op. cit.*, p. 21.

« Mais Rose ne répondait pas, enragée. Alors, Mignon, dédaigneux, la laissa à son dépit de femme. »

Les idées reçues que réitère le narrateur ne le sont pas seulement sous la forme de maximes. Elles se trouvent également dans l'usage de l'implicite. Au cinquième chapitre, Bordenave conduit un prince voir Nana à sa loge. Dans un élan pudique, la comédienne se cache : « Oh! c'est bête d'entrer comme ça! criait Nana cachée. N'entrez pas, vous voyez bien qu'on ne peut pas entrer » (*N.*, p. 1207). Le narrateur discrédite le refus de Nana en montrant que Bordenave n'a pas réellement besoin de la convaincre de quitter sa cachette : « Et, comme elle refusait de paraître, secouée encore, riant déjà pourtant [...] » Les termes « déjà » et « pourtant » soulignent que le narrateur ne croit aucunement à la pudeur qu'affiche la jeune femme. Ces mots témoignent du fait que Nana simule la femme honnête; « pourtant » annule ses gestes de pudeur, tandis que « déjà » annonce que sa véritable nature ne sera pas camouflée longtemps. Le narrateur démasque la courtisane. Il sait que ses gestes et ses paroles se contredisent.

Le goût de la campagne, l'amour maladif des enfants et la générosité de la prostituée sont tous des idées reçues de la *doxa* que reprend le narrateur. Corbin souligne que le siècle durant, les réformateurs se plairont à mentionner l'attachement des filles pour la campagne et les enfants. Leurs goûts ont des allures pathologiques, que le narrateur zolien ne manque pas de souligner. Nana rêve d'une maison de campagne bien à elle, rêve qui prend des allures de désir enfantin, comme si sa demeure, la Mignotte, était une maison de poupée où elle se permettrait d'être naturelle, comme nous le verrons ultérieurement lors de l'analyse de ses amours avec Georges. Quant à sa passion pour les enfants, elle se résume à Zizi, qu'elle considère comme un jeune garçon, et son fils. Issu

d'une des aventures extra-conjugales, l'enfant de Nana correspond au cliché du conflit entre la passion et l'amour maternel. Nana sera punie de ses aventures par la maladie suivie de la mort de son fils. Le narrateur présente l'attachement de Nana au petit Louis (étrangement, le prénom de celui-ci traduit la passion de sa mère pour l'argent du même nom, ainsi que du fait qu'elle doit payer pour le faire vivre et pour le voir) comme une maladie, comme une crise de folie : « Prise d'une crise d'amour maternel, depuis sa dernière visite à l'enfant, Nana se désespérait de ne pouvoir réaliser un projet passé à l'idée fixe, payer la nourrice et mettre le petit chez sa tante, Mme Lerat, aux Batignolles, où elle pourrait le voir tant qu'elle voudrait » (*N.*, p. 1124). Nana n'est pas une bonne mère, selon le narrateur. Elle ne veille pas au bien-être de son enfant, mais agit plutôt selon ses propres besoins, par égoïsme irraisonné. Sa tendresse serait plutôt malade, frôlant un comportement obsessionnel-compulsif digne de la théorie de l'hystérie du dix-neuvième siècle : « De Paris à Orléans, en wagon, elle ne parla que de ça, les yeux humides, mêlant les fleurs, les oiseaux et son enfant, dans une soudaine crise de maternité » (*N.*, p. 1232). Une fois à la Mignotte, le narrateur précise que l'obsession prend de l'ampleur. Cette fois, il parle de folie : « Sa crise de maternité eut la violence d'un coup de folie » (*N.*, p. 1245).

La bonté de cœur de la prostituée est l'autre topos que l'on retrouve chez le personnage de Nana. À l'instar de la Marthe de Huysmans ou de la Sapho de Daudet, Nana, comme le dit le narrateur, restait « bonne fille toujours » (*N.*, p. 1470). En contexte, cette affirmation est ironique; elle précise que la jeune femme a semé le mal autour d'elle, mais qu'elle ne s'en rend nullement compte :

Et tandis que, dans une gloire, son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire

un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne [...]. Elle restait grosse, elle restait grasse, d'une belle santé, d'une belle gaieté.

Les propos du narrateur sont condescendants, puisqu'il insinue qu'elle possède l'intelligence d'un animal, mais n'empêche qu'il ne la condamne pas entièrement. Même, il l'excuse, lui donne un alibi. La destruction de la société qui l'entoure n'est pas sa faute, mais le résultat « d'une rancune inconsciente de famille, léguée avec le sang » (*N.*, p. 1461). De là l'ambiguïté du narrateur. D'une part, il semble prendre le parti de la *doxa* par son ironie et l'utilisation de topoï tel que l'embonpoint²³, mais d'autre part, il lave de quelques doutes la fille pour imputer une part de la faute à son ascendance et au milieu qui l'entoure. Comme l'affirment Patricia Carles et Béatrice Desgranges, l'hystérie « renvoie le regard de l'homme à la *réalité* de son désir. Loin d'halluciner le désir de l'autre, elle [Nana] le met à nu en lui donnant le spectacle de ces attitudes passionnelles qu'il suscite »²⁴. Qui d'autre que Muffat incarne le mieux ce désir incontrôlable? Paradoxalement, le comte correspond à l'idée des réformateurs voulant que les prostituées aient une religiosité exacerbée. S'il en est ainsi, c'est que le comte appartient moins à la classe des bourgeois ou de l'aristocratie qu'au monde à part de la société de Zola. Muffat ferait davantage partie de la catégorie des prêtres. Arrivé vierge au mariage, il ignore les dessous de la sexualité. Tenu à l'écart par sa femme et sa mère (qui, selon les stéréotypes et le fonctionnement social fin-de-siècle, serait le père qui détient l'autorité), Muffat devient à son tour fou de désir : « Il s'abandonnait à la force de l'amour et de la

²³ *Ibid.*, p. 23. Corbin souligne que les réformateurs comme Parent-Duchâtelet mettaient au nombre des caractéristiques physiques des prostituées l'embonpoint qui s'explique par leur tendance aux excès.

²⁴ Patricia Carles et Béatrice Desgranges, *op. cit.*, p. 24.

foi, dont le double levier soulève le monde. Et toujours, malgré les luttes de sa raison, cette chambre de Nana le frappait de folie [...] » (*N.*, p. 1459).

Bien que le narrateur donne en partie l'absolution aux personnages féminins pour leur destruction et qu'il montre la responsabilité des hommes dans ce carnage, il déculpabilise un tant soit peu les personnages masculins en les faisant parler peu, à savoir en rapportant leurs énoncés de façon indirecte. La chronique de Fauchery en est le meilleur exemple. Elle se situe à quatre niveaux de distance. D'abord, les topoï sur les femmes sont repris comme en témoignent les articles « *une fille* », « *née d'une génération d'ivrognes* » et « *le détraquement nerveux de son sexe de femme* », ensuite vient la parole de Fauchery, puis celle de Muffat qui fait la lecture et finalement, celle du narrateur qui efface toute trace des deux hommes pour inclure le texte dans le fil de la narration, comme s'il était de son cru :

Muffat lisait lentement. La chronique de Fauchery, intitulée *La Mouche d'Or*, était l'histoire d'une fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante 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. (*N.*, p. 1269)

Le narrateur oscille entre la marginalisation des personnages masculins, leur « protection », et l'ostracisation des femmes. Son ambiguïté reflète celle de la société entière; la communauté est organisée de sorte que tant les hommes que les femmes en subissent les affres. Nul n'est davantage à blâmer que l'autre, objectivement. Subjectivement, toutefois, le narrateur insiste sur les femmes pour occulter un mal plus

important. Les personnages féminins seraient un microcosme de la société, de ses problèmes politiques et socio-économiques. Il n'est pas étonnant que la prostitution soit la métaphore de l'exploitation ouvrière (ceci est d'autant plus vrai que les origines populaires et prolétariennes de Nana sont sans cesse rappelées). Karl Marx affirme que les deux facteurs de la marchandise sont la valeur d'usage et la valeur d'échange. « L'utilité d'une chose fait de cette chose une valeur d'usage. Mais cette utilité n'a rien de vague et d'indécis. Déterminée par les propriétés du corps de la marchandise, elle n'existe point sans lui. Ce corps lui-même [...] est conséquemment une valeur d'usage »²⁵. La valeur d'échange, pour sa part, est le rapport quantitatif arbitraire dans lequel « s'échangent deux valeurs d'usage d'espèce différente »²⁶. Dans le cadre de la prostitution, le corps de la femme est une valeur d'usage et une valeur d'échange. Les deux valeurs d'usage de nature différente dans le cadre de l'échange sont un corps masculin et un corps féminin. Or, aux yeux de la société de l'époque, seule la femme est condamnable puisque c'est elle qui met son corps sur le marché. Le corps de l'homme et de la femme dans la valeur d'échange sont inégaux sur le marché. La femme vaudrait moins que l'homme; il y a donc exploitation de l'une des parties impliquées. Cependant, les personnages masculins ne peuvent pas être absous, car si les femmes apportent le mal, c'est uniquement en raison du désir de l'homme et de leur pouvoir d'achat. La parole populaire féminine ne peut échapper à cette inégalité. Ayant moins de valeur que celle des hommes et de celle de la *doxa*, la parole féminine ne peut avoir du poids que si elle simule une équité en empruntant, par exemple, les traits langagiers de la bourgeoisie dominante ou les marques linguistiques dites masculines, comme nous le verrons.

²⁵ Karl Marx, *Le Capital*, livre I, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 41.

²⁶ *Ibid.*, p. 42.

Sur le plan de l'éducation des personnages féminins, le narrateur de *Nana* les dépeint comme incultes, sans goût et sans morale. Dans un de ses moments d'absolution des personnages masculins, il communique avec Vandevres, par le truchement du discours indirect libre, pour dresser un portrait positif des hommes : « Un homme pouvait aller partout; personne ne songerait à y voir du mal où il y aurait au plus de la curiosité » (*N.*, p. 1163). Encore une fois, l'affirmation se présente sous la forme d'une vérité générale, puisque les articles indéfinis tels « un homme » et « personne » peuvent désigner n'importe qui. Les propos sont d'autant plus intéressants qu'ils constituent l'ombre des préceptes de l'éducation des femmes. Tout homme peut fréquenter qui bon lui semble, à l'endroit qui lui plaît sous prétexte qu'il ne cherche pas le mal, car tout ce qu'il entreprend n'est qu'un signe de sa curiosité, de l'emprise de la raison, de son intelligence. À l'inverse, la maxime sous-tend et résume la totalité des idées reçues sur les actes des femmes. Les femmes n'ont aucunement le droit de voir qui elles veulent parce qu'elles ne seraient pas curieuses, seulement détentrices de ce « mal ».

Le narrateur ramène Nana et ses amies au rang d'ignares, mais jamais directement. Ses propos implicites laissent la responsabilité de l'interprétation au narrataire. Nana, selon l'implicite des paroles de l'instance narrative, n'a aucune classe. Nana « cria elle-même », « s'échappa des mains de Francis, courut mettre elle-même les verrous », « sans se changer de robe » et « sans ôter son chapeau, elle se lança dans les pièces, appelant Zoé, lui jetant des réflexions d'un bout à l'autre des couloirs » (*N.*, p. 1126, 1142, 1166 et 1233). Par l'emploi des « elle-même », le narrateur insinue que Nana aurait dû faire faire les tâches par sa bonne. Elle appartient au même rang que Zoé, dit-il d'une façon détournée, raison pour laquelle elle n'a aucune élégance vestimentaire. Les « sans »

soulignent qu'elle aurait dû retirer son couvre-chef et se changer de robe pour respecter les convenances. Nana n'a ni éducation ni instruction. Dans sa description, le narrateur sous-entend que sa tante et Mme Maloir rédigent parce qu'elle ne sait pas écrire : « Un encrier, une bouteille d'encre de trois sous, traînaient sur un meuble avec une plume empâtée de rouille » (*N.*, p. 1130). La rouille et le verbe « traînaient » rendent compte de la rareté de l'utilisation des objets. Nana ne rédige pas, elle fait rédiger et *se fait* rédiger. Peut-être peut-on y voir une mise en abyme du roman zolien car, bien que Nana ne sache pas écrire ou qu'elle écrive peu, elle sait lire et dirige notre lecture insidieusement :

Elle avait lu dans la journée un roman qui faisait grand bruit, l'histoire d'une fille; et elle se révoltait, disait que tout cela était faux, témoignant d'ailleurs une répugnance indignée contre cette littérature immonde, dont la prétention était de rendre la nature; comme si l'on pouvait tout montrer! comme si un roman ne devrait pas être écrit pour passer une heure agréable! En matière de livres et de drames, Nana avait des idées très arrêtées: elle voulait des œuvres tendres et nobles, des choses pour la faire rêver et lui grandir l'âme. (*N.*, p. 1369)

Le roman que lit Nana est en fait celui qu'écrit Zola. L'histoire de la prostituée est la sienne et c'est aussi, comme l'affirme Janet L. Beizer, « *a story very much about narrative and how to read it, and so once again her own story* »²⁷. Nana dénonce les théories littéraires des prédécesseurs de Zola ou même de ses contemporains qui critiquaient le mouvement naturaliste. Selon eux, nul ne peut représenter la réalité dans son ensemble, et il vaut mieux cacher certaines choses. Nana fait référence à *Nana*. Lors de la parution des premiers chapitres en feuilleton dans *Le Voltaire*, nombreux sont ceux qui ont fait une quasi-cabale au roman. Ils s'inscrivaient en faux contre les prétentions scientifiques et naturalistes de l'auteur. Les propos de Nana sont ironiques, en ce sens que

²⁷ Janet L. Beizer, "Uncovering *Nana*. The Courtesan's New Clothes", *L'Esprit créateur*, vol. XXV, no 2,

le narrateur (à ne pas confondre avec Zola, bien qu'il reprenne ses idées hors-texte) condamne la théorie littéraire dont la jeune femme se fait le héraut. Le narrateur dévalorise l'analyse littéraire de *Nana*. Il place presque les propos de la courtisane en mortaise pour souligner que l'histoire qu'il relate est bien celle d'une prostituée, mais qu'il ne faut pas la lire suivant les préceptes qu'elle énonce. L'instance narrative emploie des stéréotypes et théories scientifiques de l'époque sur le sexe féminin pour fouler aux pieds ceux des auteurs qui le critiquent. Le hors-texte rejoint le texte. Les éléments doxiques que reprend le narrateur ne sont qu'une façon de rendre plus convaincant le programme littéraire. Comme la variable du sexe ne vient jamais seule, dans le cas de *Nana*, elle sert à la construction d'un programme littéraire qui a des répercussions sur les plans économique, social et politique.

La politique occupe une place importante dans le roman. Le narrateur articule la construction des prostituées selon l'idée doxique que « le sexe [est] moyen et fin » c'est-à-dire, qu'il « opère une combinaison singulièrement neuve de la libido et d'une thématique de révolte politique »²⁸. Les filles de joie, selon l'opinion commune, représentent les bouleversements politiques. Leur soif de luxe et de jouissances immédiates, toujours d'après le stéréotype, reflète l'industrialisation, la déchéance de la morale amenée par la promiscuité des logements prolétaires ou des lieux de travail. Devant la perte des anciennes valeurs, la fille devient le bouc émissaire par excellence. Source du mal, la femme n'a toutefois pas d'opinion propre au sujet de la situation politique, comme le souligne le narrateur :

« Comment! comment! reprenait Mme Du Joncquoy, vous supposez que M. de Bismarck nous fera la guerre et nous

Été 1985, p. 55.

²⁸ Marc Angenot, *Le Cru et le Faisandé*, op. cit., p. 62.

battrà... Oh! celle-là dépasse tout! » On riait, en effet, autour de Mme Chantereau, qui venait de répéter ce propos, entendu par elle en Alsace, où son mari possédait une usine. (*N.*, p. 1164)

Bourgeoise ou même aristocrate, la femme ne peut penser par elle-même. Ses opinions ne sont pas les siennes. Elle ne reprend que des propos qu'elle a déjà entendus et qui témoignent d'une certaine *doxa*. La fille, elle, tient des propos politiques qui font encore moins le poids puisqu'elle reprend ceux des bourgeois, qui étaient déjà une imitation :

Léa hochait la tête d'un air de supériorité, en femme qui répète l'opinion de personnages considérables. Et, haussant la voix : « C'est la fin. Ils sont tous fous, aux Tuileries. Hier, voyez-vous, la France aurait dû plutôt les chasser... » (*N.*, p. 1482)

Le narrateur zolien ne prend pas le parti des bourgeois ou des prostituées. L'opinion des uns comme des autres ne compte pas car elle n'est que l'écho d'une certaine opinion commune dont il cherche à s'éloigner. Certes, il reprend des propos doxiques, mais principalement ceux de la communauté scientifique. Bien qu'il condamne l'opinion des bourgeois, il n'en demeure pas moins que l'accent est mis sur les prostituées. La prostituée incarne à elle seule le refoulé de la bourgeoisie qu'elle cherche à imiter, de même que le mal politique, économique et social. La variable du sexe est à la fois condamnation d'un régime en place et alibi derrière lequel se dissimule l'accusation. L'horizontale résume un programme littéraire. Elle dénonce le jugement bourgeois qui y voit une « littérature immonde ». Le narrateur reprend les topoï scientifiques sur les prostituées pour dénoncer une certaine ligne de pensée sociale. Son programme littéraire annonce une façon de faire de la littérature, ainsi qu'une manière de faire de la littérature un programme social. En effet,

en imposant au public la description du bordel ou de la maison de passe, Huysmans, Edmond de Goncourt, Zola et Maupassant, qu'ils en aient été conscients ou non, remportent une victoire politique; il n'est, pour le bien saisir, que de songer aux tracas que la censure avait infligés à Flaubert ou à Barbey d'Aurevilly²⁹.

Telle est la raison pour laquelle il serait vain de faire un féministe du narrateur zolien, qui marginalise la prostituée, et plus largement les femmes, uniquement dans le but de déconstruire les cocottes adulées de Dumas fils et d'autres auteurs. Toutefois, le naturalisme s'appuie sur le paradigme sexiste de la femme vierge/putain. Le narrateur zolien est donc sexiste dans la mesure où il reprend cette construction pour s'opposer au narrateur de *La Dame aux camélias*, entre autres. Puisque le programme littéraire de Zola implique un narrateur omniscient, la démythification de la courtisane et la transmission de ce programme doivent se faire de façon subtile. Le narrateur utilise non seulement l'implicite, mais aussi l'un de ses dérivés, l'ironie qui permet de dire quelque chose en ne le disant pas réellement. Aussi, les personnages féminins, afin de s'éloigner de la courtisane de Dumas, doivent s'exprimer sans donner l'impression d'une grandeur d'âme. En reprenant à leur compte les maximes du narrateur, ils se déprécient eux-mêmes.

b) Ironie et reprise des propos du narrateur : l'auto-marginalisation

Mikhaïl Bakhtine affirme que « tout discours concret (énoncé) découvre toujours l'objet de son orientation comme déjà spécifié, contesté, évalué, emmitoufflé [...]. Il est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions

²⁹ Alain Corbin, *op. cit.*, p. 313.

d'autrui »³⁰. Nul ne peut affirmer quelque chose qui ne soit pas l'écho d'un autre énoncé. Soit que sa parole s'inscrive en faux par rapport à l'énoncé précédent, soit qu'elle le confirme.

L'ironie est une forme de citation. Elle crée une faille entre ce qu'on dit et ce qu'on pense, puisqu'il s'agit de faire entendre autre chose que ce que l'on dit. Tout locuteur peut faire de même en reprenant les paroles de son interlocuteur sans les partager. Il les met, en quelque sorte, entre guillemets pour que l'interlocuteur comprenne qu'il ne partage nullement cette opinion. Fréquemment, le locuteur ironique laisse entendre l'inverse de ce qu'il affirme. En ce qui concerne le narrateur de *Nana*, son ironie est importante comme l'a fait remarquer Jacques Dubois³¹ pour *L'Assommoir*. Certes, il semble n'être présent que pour rapporter objectivement les propos ou les pensées des personnages, alors que les paroles qu'il met en évidence montrent son détachement, la marginalisation des paroles et par conséquent, son ironie. Nana et son entourage du théâtre et de la rue cherchent à imiter la bourgeoisie qu'ils côtoient. Le narrateur insiste souvent sur les gestes hérités de la rue de la Goutte-d'Or où la jeune femme a grandi, afin de souligner que son ascension sociale est incomplète, sinon fictive. Il fait de même pour ridiculiser le ménage des Mignon :

Il adorait les petits, une seule préoccupation le tenait, grossir leur fortune en administrant, avec une rigidité d'intendant fidèle, l'argent que gagnait Rose au théâtre et ailleurs. Quand il l'avait épousée, chef d'orchestre dans le café-concert où elle chantait, ils s'aimaient passionnément. Aujourd'hui, ils restaient bons amis. C'était réglé entre eux : elle, travaillait le plus qu'elle pouvait, de tout son talent et de toute sa beauté; lui, avait lâché son violon pour mieux veiller sur ses succès d'artiste et de femme. On n'aurait pas trouvé un ménage plus bourgeois ni plus uni. (*N.*, p. 1174)

³⁰ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 100.

³¹ Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola : société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, 1973, p. 147.

Force est de croire que le narrateur rapporte les propos de Mignon, mais sans utiliser le style indirect libre cette fois. Il s'en distancie plutôt, d'autant plus qu'antérieurement il avait exprimé des opinions contraires à celles de Mignon. Mignon croit que sa femme a beaucoup de talent et de beauté, tandis que le narrateur précise au premier chapitre que Rose est « maigre et noire, d'une laideur adorable de gamin parisien » (*N.*, p. 1103). Mais la phrase sans contredit la plus ironique est la dernière. La plupart des mariages bourgeois, encore à la fin du siècle, sont des mariages de raison : « le nom, la considération, la « situation » (les professions libérales jouissent de beaucoup d'estime), la « classe », la beauté font partie des termes de l'échange »³². Bien que le nombre de mariages bourgeois fondés sur l'amour deviennent de plus en plus nombreux dans la seconde moitié du siècle, les modalités du contrat demeurent essentiellement les mêmes. Or, le mariage des Mignon ne comporte que l'amour et aucune autre des modalités bourgeoises. Le narrateur insinue donc que ce n'est un mariage bourgeois qu'en apparence, d'autant plus que leur profession de comédiens, du factice, est soulignée. Toutefois, la façon dont ils accumulent leur pécule, la façon dont ils deviennent « bourgeois », est ce que le narrateur ridiculise le plus.

L'ambitieux est une figure récurrente dans les romans du dix-neuvième siècle. Déjà, sous le romantisme, elle s'est incarnée en Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (1830). La Révolution française a aboli les privilèges de la naissance, ce qui pousse les gens à emprunter divers moyens, même l'extorsion. L'un des prédécesseurs de Zola, Honoré de Balzac, a construit un personnage récurrent, le baron Nucingen, qui ne recule devant rien pour assurer son ascension sociale. Nucingen recourt à l'escroquerie,

³² Michelle Perrot, dans Philippe Ariès et Georges Duby (dirs), *Histoire de la vie privée*, volume IV : De

tandis que d'autres se servent de la conquête des femmes. À Paris, l'argent attire les ambitieux et les femmes entretenues. Le narrateur zolien, dans l'extrait, tourne en dérision la bourgeoisie des Mignon. Selon les règles de la bourgeoisie « traditionnelle », la femme adultère peut être punie par la mort « parce qu'elle risque d'attenter au plus sacré de la famille : la filiation légitime »³³. Cet aspect n'entre pas en ligne de compte chez les Mignon qui ne forment plus véritablement une famille, mais sont « amis ». Nous nous apercevons que le narrateur zolien est ironique quand il affirme que c'est un mariage bourgeois, puisque certaines composantes de ce mariage ne se conforment pas aux règles doxiques de la bourgeoisie. Toutefois, le mariage des Mignon se conforme à certaines de ces règles. Leur union est fondée sur l'argent obtenu par la sexualité, ce qui cadre parfaitement avec la définition de l'alliance qui « transporte la loi et la dimension du juridique dans le dispositif de la sexualité »³⁴. La sexualité de Rose Mignon est autorisée par son mariage. Le mariage lui donne le droit d'entrer dans l'économie du plaisir. Finalement, elle n'est plus adultère puisque son mari l'autorise de voir d'autres hommes. De plus, en dépit des transactions qui leur permettent de s'enrichir, les Mignon correspondent à la définition de la bourgeoisie qui est d'exploiter un commerce et seul le mari gère les avoirs comme le veut la loi. Le narrateur montre que les règles et définitions de la bourgeoisie se retournent contre elle. Son ironie est un couteau à double tranchant : d'une part, il montre le ridicule de la « bourgeoisie » des Mignon qui ne correspond pas à l'idée reçue et d'autre part, il montre que la bourgeoisie doxique est facilement malléable. N'étant qu'apparence, que construction, il est facile de la duper. Le narrateur remet en question la psychologie sociale. Il véhiculerait l'idée que la bourgeoisie devrait se

la Révolution à la Grande Guerre. Volume dirigé par Michelle Perrot, Paris, Seuil, 1985, p. 137.

³³ *Ibid.*, p. 122.

redéfinir et expose du même coup ses comportements mensongers puisque, ne l'oublions pas, les bourgeois condamnent la prostitution, son commerce, alors qu'ils achètent les services des filles de joie (sur le plan extra-textuel Zola rejoignait également les bourgeois qui s'opposaient à la publication de son huitième roman pour des raisons prétendument morales).

Dans la même foulée, le narrateur zolien prend un ton ironique pour décrire les sommets qu'atteint Nana : « Alors, Nana devint une femme chic, rentière de la bêtise et de l'ordure des mâles, marquise des hauts trottoirs de Paris » (*N.*, p. 1346). Elle ne peut pas être distinguée parce qu'elle dépend d'hommes riches et stupides. Le narrateur déprécie à la fois les hommes et les femmes. Tous deux participent d'un même système corrompu. Nana ne connaît pas une véritable ascension sociale parce qu'elle n'est qu'une prostituée qui dépend d'hommes vicieux. Elle pense avoir atteint de hauts sommets, être une bourgeoise, alors qu'en réalité elle ignore que le monde auquel elle aspire est aussi rempli de vice. Finalement les deux classes sociales ont le vice en commun. Nana n'a qu'à imiter la façon d'y laisser libre cours, comme le mentionne Satin :

Du haut en bas, on se roulait. Eh bien! ça devait être du propre, dans Paris, de neuf heures du soir à trois heures du matin; elle rigolait, elle criait que, si l'on avait pu voir dans toutes les chambres, on aurait assisté à quelque chose de drôle, le petit monde s'en donnant par-dessus les oreilles, et pas mal de grands personnages çà et là, le nez enfoncé dans la cochonnerie plus profondément que les autres. Ça complétait son éducation. (*N.*, p. 1314)

La majeure partie de l'extrait est en style indirect libre. Aucun doute cependant que les propos sont de Satin, comme l'indiquent les mots populaires. La dernière phrase a un locuteur plus difficile à identifier. Possiblement qu'elle appartient au narrateur qui

³⁴ M. Foucault cité dans *ibid.*, p. 133.

encadre le style indirect libre de ses descriptions. S'inscrit-il tout de même en faux contre les paroles de la fille de rue ou partage-t-il son opinion? À la lumière des nombreux commentaires dépréciateurs qu'il a formulés sur l'ignorance de Nana, sa bêtise et son manque d'instruction, il souligne de nouveau qu'elle sait peu de choses de la société et de son fonctionnement. Néanmoins, il accorde une certaine valeur aux dires de Satin tout en les dépréciant, croyant qu'ils sont une connaissance de second ordre et qu'il y a mieux à apprendre. Peut-être est-ce pour « défendre » un tant soit peu la bourgeoisie.

À l'instar du narrateur qui cite la *doxa*, les personnages féminins répètent les paroles de l'instance narrative. Dans le roman, plusieurs énoncés ressemblent à des maximes qui étiquètent les personnages en fonction de leur sexe social. Bien des phrases affirment directement ou implicitement que les femmes peuvent ou non poser un geste. Les personnages féminins recyclent les maximes et répètent ce que l'instance narrative a dit, se marginalisant eux-mêmes.

Aucune femme n'a le même pouvoir que la gent masculine, selon le narrateur; toutes possèdent un contrôle en raison de leur sexualité. Les membres des deux sexes sont non seulement différents, mais ne doivent pas être traités de la même manière. Le discours indirect libre abonde de nouveau pour que la vérité générale ait un énonciateur indéfini, qui se libère du poids de la responsabilité. Est-ce le personnage qui parle ou le narrateur? Mystère, puisque la phrase suit un long passage en style indirect libre, mais elle n'a pas le ton des énoncés précédents :

Et elle fit une scène affreuse à Steiner, qui trouvait très correcte l'attitude de ces messieurs. Alors, elles ne méritaient pas même un coup de chapeau? Le premier goujat venu pouvait les insulter? Merci, il était propre, lui aussi; c'était

complet. *On devait toujours saluer une femme*³⁵. (*N.*, p. 1252)

Force est de constater cependant qu'elle appartient probablement à Nana qui s'indigne que les gens ne l'aient pas saluée car elle s'empresse d'ajouter qu'« on sent bien ça, entre femmes ». Complicité ou solidarité féminine? Les propos de la jeune femme laissent plutôt croire qu'elles ont toutes reçu le même conditionnement social, c'est-à-dire que parce qu'elles sont féminines, les gens leur doivent le respect. Toutefois, la déférence dépend surtout de la disponibilité sexuelle et de la probité de la dame. La personne qui la convoite doit d'abord faire preuve de petites attentions dont elle n'est pas dupe : « Simonne irait simplement lui expliquer qu'on ne se collait pas à une femme de cette façon » (*N.*, p. 1203).

Le traitement différent qu'elles reçoivent est une façon de leur assigner une place, une manière de les assujettir. Elles sont conscientes de ce jeu et y participent aussi pour obtenir des faveurs pécuniaires. Dans un élan final d'exaspération, Nana s'écrie qu'« on tombe sur les femmes, quand ce sont les hommes qui exigent des choses » (*N.*, p. 1469). Ils exigent qu'elles se donnent physiquement et même, qu'elles se partagent entre plusieurs. Du reste, Nana n'affirme-t-elle pas : « Mon Dieu! que les femmes sont malheureuses! » (*N.*, p. 1189). Elle aimerait être en compagnie de l'élus de son cœur, mais elle ne le peut. Lors de cette scène, le narrateur, sans porter de jugement, précise qu'elle passe de Daguinet à Georges : « Puis, apercevant Georges qui devenait très rouge, à les voir s'embrasser, elle l'embrassa également. » Le désespoir de Nana témoigne du fait que, malgré son mode de vie, elle aspire à un idéal, qu'elle ne sacrifie pas pour des pacotilles. En femme avisée du fonctionnement du social, elle tient fermement les

³⁵ Nous soulignons.

cordons de la bourse des hommes qu'elle côtoie, de là la condamnation du narrateur. Elle est fatale puisqu'elle s'empare d'un autre pouvoir : l'argent. Devant l'offre de dentelles, diamants, fiacres et maison du comte elle lui jure l'exclusivité : « Et cette fois, je te jure que ce ne sera pas comme la première, puisque maintenant tu comprends ce qu'il faut à une femme » (*N.*, p. 1338). Son idéal est bien de n'appartenir qu'à un homme, mais pas pour l'amour. Seul l'argent compte et elle le mêle facilement aux sentiments : « Oui, quand on a juré à une femme de l'aimer toujours, on ne prend pas le lendemain la première venue » (*N.*, p. 1337). L'argent n'est qu'un artifice du pouvoir et de la relation entre les sexes. Pour l'obtenir, elle joue sur un autre artifice du sexe social, à savoir la croyance voulant que les femmes soient plus émotives et cherchent à être aimées.

Prétendument habitées par les affects, les femmes, à l'instar du narrateur, croient qu'elles sont dépourvues de raison. Or, le disent-elles d'elles-mêmes ou est-ce le narrateur qui parle à travers les personnages féminins, auquel cas ceux-ci ne seraient que des ventriloques? Le narrateur leur fait parfois dire ce qu'ils ne voulaient peut-être pas dire. Il se glisse dans leurs propos pour réitérer ses croyances ou celles d'un personnage masculin, en l'occurrence Bordenave: « Elle attendait, pas gênée, familière, entrant tout de suite de plain-pied avec le public, ayant l'air de dire elle-même d'un clignement d'yeux qu'elle n'avait pas de talent pour deux liards, mais que ça ne faisait rien, qu'elle avait autre chose » (*N.*, p. 1108). Certes, elle pense tirer profit de son corps, mais affirme que les femmes qui ne le font pas sont stupides. Très vertement, elle reprend la comparaison animale du narrateur : « Et si vos femmes n'étaient pas des dindes, elles se donneraient pour vous garder la peine que nous prenons pour vous avoir » (*N.*, p. 1275). Même Estelle n'échappe pas aux harangues des femmes. Déjà décrite par le

narrateur comme « insignifiante », ces dames rattrapent le même terme pour la décrire : « Oh! Estelle! murmura dédaigneusement Mme Chantereau, je crois la chère petite incapable d'une volonté. Elle est si insignifiante! » (*N.*, p. 1425). Nana dit que les femmes de la haute société sont incapables d'actions raisonnées. De l'avis de la courtisane, elles ne valent pas mieux que les filles car leur inaction entraîne le mal dans la société. En prétendant qu'elles ne sont pas supérieures aux prostituées, Nana est consciente du rang que la société leur accorde et ramène toutes les femmes à un niveau plus bas que le pavé foulé par Satin.

Les personnages féminins se catégorisent entre eux selon leur activité sexuelle et le degré de moralité qui s'y rattache. Même les filles de joie se plaisent à insulter des rivales en les traitant de prostituées. Lucy Stewart, visiblement jalouse du succès de Rose Mignon, reprend l'idée reçue, déjà émise par Rousseau³⁶, selon laquelle « ces filles de théâtre sont toutes les mêmes » (*N.*, p. 1181). Elle a trouvé une façon de se hausser par rapport aux autres, comme si elles valaient mieux. Nana abonde dans le même sens quand elle est vexée de la présence nonchalante de ses convives féminins : « On s'était fichu d'elle pendant le souper, on avait dit des horreurs pour montrer qu'on la méprisait. Un tas de salopes qui ne lui allaient pas à la cheville! » (*N.*, p. 1187). Cependant, en raison du style indirect libre, le narrateur semble partager, dans une certaine mesure, les propos de Nana. Ce qu'elle dit est ironique car Nana est aussi une prostituée. Par conséquent, les autres ne sont peut-être pas du même calibre, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas le même « statut » dans le métier. En fait, Nana est une « poule de luxe », élément qui manque à ses

³⁶ Jean-Jacques Rousseau affirme : « Le désordre des actrices entraîne celui des acteurs. » Cité par Sarah Kofman qui ajoute : « Les comédiennes, en effet, sont dépourvues de toute pudeur : elles cherchent les regards des hommes, se montrent en public – ce qui déjà les déshonore; elles sont des filles publiques. » *Le Respect des femmes*, Paris, Éditions Galilée, 1982, p. 128.

compagnes. Au cours d'un autre dîner, les femmes refusent tout attouchement et s'exclament – leurs propos sont rapportés en style indirect libre également : « Est-ce qu'on les prenait pour des filles? » (*N.*, p. 1192). Le comique vient de ce qu'elles sont ce qu'elles disent ne pas être. Elles se ridiculisent puisqu'elles ne peuvent jamais échapper à leur condition originale, comme le veut la théorie de l'hérédité zolienne.

Les courtisanes tentent de se distinguer de leurs consœurs en les abaissant. Elles font coïncider le marché de la sexualité avec le rang social. Elles acquièrent autant de biens matériels que les bourgeoises, mais demeurent viles de corps et d'esprit. Leur tactique est d'autant plus ironique qu'elle ramène les femmes de la haute société au rang de prostituées. Nana lance à Muffat : « Mais elles ne sont seulement pas propres, tes femmes honnêtes! » (*N.*, p. 1275). Toutes les femmes sont sœurs, indépendamment de leur richesse. Telle est l'idée sous-jacente aux énoncés de Nana, croyance qui s'appuie sûrement sur celle des médecins de l'époque et des mythes divers qui voulaient que la femme soit détraquée, hystérique, porteuse du mal. La tante Dide n'est jamais bien loin. Malade de son sexe et de la bouteille, elle a légué sa corruption. Dans le roman zolien, le sexe est un enjeu individuel et social. Certes, le détraquement sexuel de toute femme peut rendre compte du fait que « *any sexual activity not connected to procreation – that is, the perpetuation and expansion of the bourgeois family – is somehow “louche”, not to say lewd* »³⁷. Toutefois, en rapprochant les femmes indépendamment de leur statut social, Nana témoigne de l'ascendant de la communauté sur l'individu, idée du naturalisme. La sexualité de la femme la subjugue et ensorçèle aussi les hommes qui deviennent

³⁷ Naomi Schor, *Zola's Crowds*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 99.

dépersonnalisés. Là encore, leur condition sociale importe peu. Les gens distingués galopent derrière Nana en « meute d'hommes » (*N.*, p. 1143).

La femme est le bouc émissaire par excellence d'autant qu'elle se déprécie elle-même en faisant siennes les idées reçues de la féminité. Pourquoi dirions-nous que le narrateur n'est pas objectif, qu'il n'est pas dans sa « maison de verre » alors que les personnages féminins se déprécient eux-mêmes et ce, en style direct c'est-à-dire, sans l'intermédiaire évident du narrateur? Les personnages ne reprennent pas que les idées reçues pour fournir un alibi au narrateur, ils s'expriment aussi selon les stéréotypes langagiers.

Chapitre III

Parole(s) de femme

*Le monde entier est une scène,
Hommes et femmes, tous, n'y sont que des acteurs,
Chacun fait ses entrées, chacun fait ses sorties,
Et notre vie durant, nous jouons plusieurs rôles.*
SHAKESPEARE, *Comme il vous plaira*, acte II, scène VII.

La langue est le reflet de constructions doxiques. Parmi celles-ci se trouve l'antinomie masculin/féminin. Le personnage, sur la scène sociale, adopte des traits prétendument propres à l'un ou l'autre sexe lorsqu'il s'exprime. Ainsi, les stéréotypes du comportement verbal prennent appui sur ceux de la « nature » de l'homme et de la femme. Par exemple, si, comme nous l'avons vu auparavant, l'opinion publique croit que les hommes sont objectifs et que les femmes sont émotives, la parole des uns sera présentée comme ayant plus de poids que celle des autres.

Dans *Nana*, des Variétés aux trottoirs, en passant par les appartements luxueux du personnage éponyme, Nana et sa compagnie n'échappent pas aux stéréotypes langagiers. Le narrateur, cette absence dont la présence est nécessaire à l'organisation du texte, part des préjugés pour traduire les paroles des personnages masculins et féminins. Nous verrons que dans le roman zolien la langue des hommes et des femmes correspond à des traits linguistiques figés. Leur énonciation ne se fait pas de la même façon. Subrepticement, l'instance narrative désigne du doigt la parole des personnages féminins. Souvent, elle est absente, occultée par un silence tout aussi significatif. Le non-verbal est révélateur. Les personnages féminins, lorsqu'ils parlent, sont interrompus ou ridiculisés;

leurs énoncés ne valent pas la peine d'être rapportés entièrement par le narrateur, qui se contente de les résumer en un mot ou à mots couverts.

La mise en relief de la parole féminine passe aussi par des traits linguistiques stéréotypement sexués. Ainsi, certains traits dits masculins comme les ordres et les termes de la langue verte se retrouvent parfois dans la bouche de personnages féminins. Cet emprunt rend compte d'autres balises du naturalisme : celle du sexe, bien sûr, et celle de la classe sociale, puisque la *doxa* voit le parler populaire comme étant forcément masculin. Les femmes emprunteraient-elles les manières langagières des hommes dans le but de s'arroger un certain contrôle? Quoi qu'il en soit, leur imitation serait peut-être une forme d'auto-marginalisation. Elles excluraient toute originalité et toute indépendance en se fondant dans un moule préétabli.

Cependant, les traits linguistiques stéréotypés des personnages féminins sont aussi présents. Ce sont les euphémismes, les *tag questions*, le bavardage et les demandes atténuées qui, selon l'opinion commune¹, composent le parler féminin.

Le narrateur zolien construit ses protagonistes en utilisant ces stéréotypes. Toutefois, il ne maintient pas les stéréotypes quant à l'énonciation sexuée de part et d'autre d'une frontière étanche. L'osmose entre encore en jeu. Tantôt un personnage masculin empruntera un trait du parler dit féminin, tantôt un personnage féminin glissera du côté du parler dit masculin. Le narrateur ne demeure pas impartial. En bon douanier de son pays, il glose longuement sur les périples féminins en territoire présumé masculin.

¹ À ce sujet, il faut se reporter notamment à :

Ralph Fasold, *The Sociolinguistics of Language. Introduction to Sociolinguistics Volume II*, Oxford, Basil Blackwell, coll. "Language in Society", 1990, x-342 p.

Sara Mills, *Feminist Stylistics*, New York, Routledge, 1995, 230 p., illus.

Marina Yaguello, *Les Mots et les femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Payot, 1992, 202 p.

Les contours flous des frontières et les passages sans visa montreraient de nouveau que la variable du sexe est fictive. Le pseudo-absent, le narrateur, serait-il pour autant en accord avec un changement? En ostracisant la parole féminine ne la met-il pas ironiquement en valeur? Or, a-t-elle déjà de la valeur puisque les personnages féminins recycleraient la dépréciation du narrateur quant au sexe féminin?

a) «**Sois charmante et tais-toi!** »²

Les sociolinguistes qui se sont intéressés à la parole sexuée affirment en chœur que le sexe s'exprime non seulement par la manière dont se fait l'énonciation, mais aussi par son absence³. Dans *Nana*, le mutisme des personnages féminins n'est pas nécessairement voulu par ceux-ci. Le narrateur et les protagonistes masculins leur imposent de se taire. Déjà à l'époque fin-de-siècle, l'idée selon laquelle « les hommes jouent un rôle dominant dans la conversation »⁴ est présente chez Zola. Les femmes sont dépourvues de parole, interrompues lorsqu'elles s'expriment ou parlent elles-mêmes à mots couverts, et n'ont d'autre recours que le non-verbal. Or, comme l'affirment les sociolinguistes contemporains, en dépit du préjugé qui veut que les hommes dirigent la parole féminine, ils ne parleraient pas davantage pour autant. Peut-être que les personnages féminins zoliens trouvent un moyen de pallier à leur silence pour s'exprimer?

² Charles Baudelaire cité par Léon A. Robidoux, *Femme. Citations sur la femme à travers le monde*, Montréal, Stanké, 1999, p. 86.

³ Parmi ces sociolinguistes, nous comptons :

Ralph Fasold, *op. cit.*; Sarah Mills, *op. cit.*; Marina Yaguello, *op. cit.*

⁴ Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 48.

Lorsqu'il est question de rapports sexuels, le narrateur les décrit grâce au non-verbal des personnages. Il ne dit pas que les gens s'embrassent, mais préfère les sous-entendus : « Il y avait des coins d'intimité où l'on se retrouvait en souriant » (*N.*, p. 1103). Tout est imprécis. Le narrateur ne mentionne pas qui se retrouve en ces lieux, préférant le pronom indéterminé « on ». L'instance narrative veut éviter le scandale de la sexualité et celui des gens qui se rencontrent car peut-être s'agit-il d'amants de statut matrimonial et de classe sociale distincts. Bien que le roman fin-de-siècle insiste sur la continuité, le narré connaît fréquemment de ces pauses, de ces omissions parce que le narrateur ne possède pas d'intermédiaire pour décrire ce qui se passe. S'il le faisait entièrement, il devrait avoir recours à un lexique qui appartient à un cadre de l'indicible doxique. Représentant de la société, il occulte les bévues bourgeoises au théâtre mais fait part plus longuement des comportements sexuels de Nana :

Lentement, elle ouvrit les bras pour développer son torse de Vénus grasse, elle ploya la taille, s'examinant de dos et de face, s'arrêtant au profil de sa gorge, aux rondeurs fuyantes de ses cuisses. Et elle finit par se plaire au singulier jeu de se balancer, à droite, à gauche, les genoux écartés, la taille roulant sur les reins, avec le frémissement continu d'une almée dansant la danse du ventre. [...] Mais Nana se pelotonnait sur elle-même. Un frisson de tendresse semblait avoir passé dans ses membres. Les yeux mouillés, elle se faisait petite, comme pour se mieux sentir. Puis, elle dénoua les mains, les abaissa le long d'elle par un glissement, jusqu'aux seins, qu'elle écrasa d'une étreinte nerveuse. Et rengorgée, se fondant dans une caresse de tout son corps, elle se frotta les joues à droite, à gauche, contre ses épaules, avec câlinerie. Sa bouche goulue soufflait sur elle le désir. Elle allongea les lèvres, elle se baisa longuement près de l'aisselle, en riant à l'autre Nana, qui, elle aussi, se baisait dans la glace. (*N.*, p. 1270-1271)

Le narrateur peut se permettre les détails car la bestialité de la fille de Gervaise contribue « à *distançier* la scène et à disculper le narrateur de tout soupçon de complaisance ou

d'outrage aux mœurs de sa classe »⁵, d'autant plus qu'il fait part en même temps du dégoût de Muffat qui voit la scène. Le comte, bourgeois religieux, apporte un équilibre à la description. Le narrateur ne semble pas prendre le parti de l'un ou de l'autre puisqu'il relate le sentiment d'horreur que ressent Muffat en même temps qu'il décrit l'onanisme de Nana. Son parti pris contre la jeune femme ne s'expose que lorsque cette scène est mise en relation avec les euphémismes et les autres scènes de « bestialité populaire ».

En insistant sur l'imprécision du non-verbal, le narrateur joue sur la tension de la cataphore⁶. Il évite le scandale des rencontres en catimini pour insister sur celui de l'entrée sur scène de Nana. La femme fatale, nous le savons, subjugué le public du théâtre sans ouvrir la bouche. D'ailleurs, afin de montrer le pouvoir grandissant de Nana, le point de vue passe du narrateur à l'assistance :

C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. Et, lorsque Nana leva les bras, on apercevait, aux feux de la rampe, les poils d'or de ses aisselles. Il n'y eut pas d'applaudissements. Personne ne riait plus, les faces des hommes, sérieuses, se tendaient, avec le nez aminci, la bouche irritée et sans salive. (*N.*, p. 1118)

Nana n'a pas besoin de s'exprimer pour charmer le public. D'ailleurs, ses répliques, déjà quasi inexistantes, ont été supprimées. Seul le non-verbal compte. Elle n'a qu'à bouger. Toutefois, le narrateur a tôt fait d'amputer le pouvoir du visuel des personnages féminins. Ils ne sont que corps, adhérant aux stéréotypes du sexe, et partant insipides, écervelés. Les femmes retombent dans le préjugé de la femme-menace.

⁵ Marc Angenot, *Le Cru et le Faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, p. 132.

⁶ Figure de style qui consiste à annoncer un mot. Voici un exemple de notre cru: « Soudainement, elle bouge. Vous ne vous en apercevez pas, mais elle se balance dans un mouvement de va-et-vient. Votre tête suit le rythme de la musique. » La cataphore est l'inverse de l'anaphore, c'est-à-dire le reprise d'un terme par un pronom.

Non seulement les femmes se taisent, mais elles sont aussi tuées. Sujet tabou, les gens ne peuvent en parler ouvertement. Nana représente le mal, la sexualité que tout un chacun doit réprimer : « On ne parla point de la pièce, le nom de Nana ne fut pas prononcé » (*N.*, p. 1115). Les activités vénales de la femme demeurent cachées. Lorsque Muffat et son beau-père rendent visite à la jeune femme pour la toute première fois en prétextant une bonne œuvre pour les pauvres du quartier, ils savent que la sonnette signifie la venue d'autres prétendants, mais ils gardent le silence, préférant le non-verbal : « Sans doute, il connaissait ces coups de sonnette. Muffat le regarda; puis, ils détournèrent les yeux » (*N.*, p. 1138). Femmes et sexualité semblent directement proportionnelles. Elles sont prises dans une relation qu'il faut à peine affleurer.

Le tabou qui entoure la femme l'exclut automatiquement. Sa fonction d'exclusion valorise les individus qui n'y sont pas soumis, dans ce cas-ci le plus souvent les personnages masculins. Les femmes elles-mêmes se conforment parfois à ce tabou. Elles se désignent comme étant tabous, et s'expriment de façon détournée. Elles avilissent aussi le pouvoir qu'elles avaient avec leur corps. L'expression corporelle, subtilement par le biais encore du narrateur, montre, par exemple, le ridicule de la performance de Nana. Zoé la complimente sur sa prestation et sa voix. Cependant, le narrateur relate que « Nana, le coude dans l'oreiller, ne répondait que par des hochements de tête » (*N.*, p. 1123). Encore une fois, elle se contente de son corps.

Le métier de Nana est tabou aux yeux des femmes. Entre elles, elles parlent rarement de façon explicite de leurs activités. Zoé affecte de ne pas connaître la Tricon, entremetteuse responsable de trouver des clients à Nana (d'ailleurs son nom Tricon pourrait signifier vulgairement « celle qui trie les cons » ou encore « la tierce personne

qui lie le con à autrui »). De plus, lorsque la femme « d'affaires » rencontre Nana, le marché se conclut de façon sous-entendue :

- J'ai quelqu'un pour vous, aujourd'hui... Voulez-vous?
- Oui... Combien?
- Vingt louis.
- Et à quelle heure?
- À trois heures... Alors, affaire entendue?
- Affaire entendue. (*N.*, p. 1125)

Pour quelle raison les femmes parlent-elles à mots couverts même lorsqu'elles sont en leur demeure? Sans aucun doute parce qu'elles ont intériorisé les normes sociales voulant qu'elles soient discrètes, ce que précise Nana : « Elles [les femmes] ne disent rien, parce qu'il y a la pudeur, tu comprends... Mais sois sûr qu'elles en pensent joliment long » (*N.*, p. 1274). Tout n'est que construction et représentation. Les femmes parlent dans le but de satisfaire les attentes sociales. La norme de la pudeur féminine sera à la fois remise en cause et réaffirmée, comme nous le verrons ultérieurement lors de l'étude de l'emprunt des traits langagiers prétendument masculins par les personnages féminins.

Si elles ont intériorisé la discrétion dont parle Nana, c'est bien parce qu'une instance les y a soumises. Les personnages féminins voient leurs paroles, tantôt censurées, tantôt réduites à leur plus simple expression. Le narrateur, souvent par le truchement d'un personnage masculin qui s'exprime en style indirect libre, rapporte très succinctement les propos de femmes : « Que disait-on de sa [celle de Nana] fugue? Mon Dieu! les dames où il allait disaient ceci, disaient cela; en somme, un bruit énorme, un vrai succès » (*N.*, p. 1292). Est-ce Francis qui affirme « ceci » et « cela » ou est-ce le narrateur qui condense les paroles du coiffeur? Dans l'un et l'autre cas, les paroles féminines sont mises de côté, simples cancans trop longs à citer, dépourvus de contenu.

Toutefois, le narrateur inclut dans le fil de la narration les propos masculins, qui méritent d'être rapportés au même titre que la narration, comme s'ils avaient une valeur indéniable pour la progression de l'histoire. Non seulement le narrateur les cite, mais il les fait précéder d'une explication qui les légitime :

Cependant, Bordenave, très calme, donnait des raisons; le rôle ne lui semblait pas digne de Rose, il préférait la garder pour une opérette qui passerait après *La Petite Duchesse*. Mais, comme le mari criait toujours, il offrit brusquement de résilier, parlant des offres faites à la chanteuse par les Folies-Dramatiques. (*N.*, p. 1343)

Certes, la conversation masculine porte sur des transactions financières dont les femmes sont l'objet. Le caractère est sérieux, car il décide de l'avenir de Nana et explique son ascension. La tractation est la source de la vie de riche rentière que la courtisane connaîtra. Or, les racontars qui font suite à la fuite de Nana à Montmartre sont tout aussi importants. Ils auraient pu, par leur présence, accentuer le déclin de Nana par rapport à sa condition précédente et à celle qui suivra. Les femmes ne décideront pas la jeune femme à retourner à sa vie luxueuse. Les cancans auraient pu alimenter son ambition. Seulement, elle décide de regagner les grands boulevards une fois que Fontan lui a fermé la porte au nez. Elle tombe dans les bras de Satin après le refus de l'homme. Elle agit à la suite d'une initiative masculine.

Dans la même foulée, les femmes se taisent parce que quelqu'un le leur dit. Le mot d'ordre vient indifféremment d'un homme ou d'une femme, comme si les deux avaient intériorisé la norme voulant qu'on doive interrompre une femme qui parle de façon inappropriée. Lucy interroge Fauchery au sujet de ses activités d'alcôve et Mignon « un doigt aux lèvres, leur faisait signe de se taire » (*N.*, p. 1101). Plus tard, la même jeune personne, émoustillée par la tenue de Neptune, « riait si bruyamment que Caroline

Héquet la fit taire d'un léger coup d'éventail » (*N.*, p. 1112). Toute expression quant à la sexualité leur est refusée. Les femmes représentent le sexe, mais n'ont pas le droit d'en parler, et encore moins d'en rire, puisque ce serait un signe de plaisir.

D'elles-mêmes, d'ailleurs, elles se taisent, préférant garder le silence afin de plaire aux hommes. Elles répondent aux attentes sociales, mais dans le but habile de tirer profit de leur interlocuteur : « À son tour, elle s'interrompt. Elle n'avait pas besoin de penser tout haut. Enfin, elle eut l'air de rentrer dans les vues de Mignon, pour se débarrasser de lui » (*N.*, p. 1390). Les femmes croient berner les hommes, mais en fait elles n'ont aucun pouvoir. En se taisant, elles répondent déjà aux attentes de la société. Elles ne font donc rien pour gagner du pouvoir sinon se conformer à la norme. Leur pouvoir est illusoire. Elles pensent se taire d'elles-mêmes quand en fait c'est la société qui le leur ordonne. Elles sont sous le joug du silence pour obtenir de l'argent, ce qui confère un autre sens à la maxime « La parole est d'argent, le silence est d'or »...

Faire taire les personnages féminins est chose facile. Les interlocuteurs, de préférence masculins dans ce cas-ci, ridiculisent leurs propos. La dépréciation est parfois directe. Vandevres impatient affirme : « Hein? Fiche-moi la paix... [...] J'aime mieux te laisser, si tu dois m'assommer avec tes questions idiotes » (*N.*, p. 1392). L'élan de fureur survient parce que Nana se renseigne sur le fonctionnement de la mise aux courses de chevaux. S'il lui répondait, ce serait lui donner des renseignements importants et partant, il ne serait plus utile. Le narrateur semble partager l'exaspération des gens devant les questions incessantes par son choix de mots, ainsi que la condition sociale des personnages en position d'interlocuteurs. De fait, Nana, tout excitée d'arriver à la Mignotte, sa nouvelle résidence de campagne, pose des questions au cocher :

Elle s'était tout de suite emparée du cocher, un petit vieux taciturne qu'elle accablait de questions. Est-ce qu'il avait souvent passé devant la Mignotte? Alors, c'était derrière ce coteau? Ça devait être plein d'arbres, n'est-ce pas? Et la maison, se voyait-elle de loin? Le petit vieux répondait par des grognements. (*N.*, p. 1232)

Même lorsqu'elles occupent un rang plus élevé, les femmes ne méritent pas de réponse. Leur sexe social leur confère un rang inférieur, même face à des hommes domestiques. Parce qu'elles sont confinées dans les traits exacerbés de leur métier de prostituées, elles n'ont aucune prestance. Les personnages féminins paraissent déplacés, nullement dans leur élément, sans classe, criants de bassesse aux yeux mêmes des servants : « Ces dames continuaient à se crier des phrases d'une voiture à l'autre, derrière le dos des cochers qui riaient de ce drôle de monde » (*N.*, p. 1253).

Les personnages féminins sont prisonniers des attentes découlant de leur sexe social. Le silence leur est imposé ou ils se l'imposent eux-mêmes, croyant souvent à tort gagner du pouvoir. Les forces du silence subissent une transmutation de valeurs, en ce sens que les personnages font ressortir davantage leur faiblesse en portant aux nues les palliatifs. Tout écart des attentes sociales est condamné subtilement par le narrateur ou les personnages mêmes et est récupéré dans les stéréotypes de la parole féminine. L'absence de parole est autant fonction du sexe social que les traits langagiers.

b) Les traits langagiers dits sexués

Bien avant que les sociolinguistes du XXe siècle n'étudient les traits langagiers en fonction de la variable sexuelle, Zola faisait parler ses personnages. Sa représentation de la parole sexuée des personnages reposerait moins sur une approche empirique que sur

des comportements appris. De fait, les manières différentes qu'ont les hommes et les femmes de parler ne sont qu'une autre expression du sexe social. Leur énonciation est directement proportionnelle à l'opposition homme/action et femme/passivité.

Les personnages masculins de *Nana* correspondent aux idées reçues de la virilité. La langue masculine doit être plus « forte », c'est-à-dire plus percutante, sans aucune crainte des mots crus. Selon Marina Yaguello, « le stéréotype du langage viril implique l'usage de l'argot et de la langue verte, [...], le goût de l'injure, de l'insulte, [...] un discours autoritaire et catégorique [...] »⁷. Plus d'un personnage masculin de Zola jure. Dès les premières lignes de l'incipit, Bordenave lance juron après juron. Les mots de la langue verte surviennent presque toujours quand les locuteurs en présence discutent des femmes. Elles dépossèdent les hommes au point de leur faire oublier les convenances. Envoûtantes, elles stimulent l'imagination, mais nullement le verbe. Les hommes ne trouvent d'autres mots que des termes crus pour exprimer leur admiration : « Oui, elle ira loin, ah! sacrédié! oui, elle ira loin... Une peau, oh! une peau! » (*N.*, p. 1198). La femme, dans l'esprit obtus de certains de l'époque, n'est que bassesse. Pour la décrire, quoi de mieux qu'un terme bas? Quoi qu'elle fasse, elle évoque toujours la crudité du langage. L'admiration de la femme et la rage qu'elle peut aussi susciter sont sur un pied d'égalité. Quand un personnage masculin jure, le narrateur fournit d'amples explications sur la cause de sa colère. Inévitablement, une femme aura posé un geste qui déplaît au locuteur. Ainsi, lorsque Simonne et Clarisse s'écartent du droit chemin que montre Bordenave, il les traite élégamment de « garces ». Les personnages féminins doivent obéir aux hommes et les servir. Y déroger, c'est susciter leur mécontentement. Au dîner que donne Nana,

⁷ Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 57.

Bordenave se présente avec un pied blessé. Il jure rapidement, car les femmes ne prennent pas soin de lui comme il le souhaite :

« Cré nom de Dieu! »

Simonne avait fait un pas trop vite, son pied venait de porter. Il la bouscula. Elle, sans cesser de sourire, baissant son joli visage comme une bête qui a peur d'être battue, le soutenait de toutes ses forces de petite blonde potelée. D'ailleurs, au milieu des exclamations, on s'empressait. Nana et Rose Mignon roulaient un fauteuil, dans lequel Bordenave se laissa aller, pendant que les autres femmes lui glissaient un second fauteuil sous la jambe. Et toutes, les actrices qui étaient là l'embrassèrent, naturellement. Il grognait, il soupirait. « Cré nom de Dieu! cré nom de Dieu!... Enfin, l'estomac est solide, vous verrez ça. » (*N.*, p. 1169)

Un seul mot fort suffit pour mettre les femmes au pas. Le juron chez les personnages masculins est un terme autoritaire. C'est la raison pour laquelle la frustration que suscite la disponibilité sexuelle d'une femme s'exprime également par des jurons. La question des activités extra-conjugales de la comtesse Muffat entraîne d'emblée un juron : « Dame! je dis non, mais je n'en sais pas davantage... » (*N.*, p. 1149). La fidélité semble condamnable et même liée à la religiosité : « Parbleu! elles épousent Dieu lorsqu'elles n'ont pu épouser leur cousin » (*N.*, p. 1155). Si les femmes sont très disponibles, elles sont aussi prises en grippe : « Parbleu! dans un sale endroit, déclara Mignon, qui semblait exaspéré. C'est dégoûtant que le public accueille comme ça la première salope venue » (*N.*, p. 1109). Les femmes demeurent toujours en marge, n'étant jamais comme il faut. Leurs écarts entraînent les écarts langagiers des personnages masculins.

Les mots crus cèdent parfois la place aux euphémismes pour traiter des femmes.

En fait, ils parlent moins des femmes que des rapports sexuels qu'ils peuvent avoir avec

elles. Tel que mentionné antérieurement, les femmes sont synonymes de sexualité. Elles représentent ce qui est tabou. Au cours de la soirée chez les Muffat, les hommes se fixent rendez-vous le lendemain chez Nana. Jamais, cependant, le nom de la jeune femme ne se retrouve sur leurs lèvres. Ils discutent en catimini : « C'est pour demain, vous en êtes?/-Parbleu!/- À minuit chez elle./ -Je sais, je sais... J'y vais avec Blanche » (*N.*, p. 1147). Le sexe féminin reste associé à ce qui est en marge de la société, notamment à ce qui est mal vu. Le tabou est le même. Seule la façon de le traduire change. Tantôt ce sont les jurons, tantôt les euphémismes qui mettent paradoxalement l'accent sur ce qui doit demeurer occulté.

Par ailleurs, les personnages masculins assouplissent leur langage en le saupoudrant de traits féminins. Les femmes, croit-on, apposent souvent des petits mots doux pour s'adresser à autrui. Daguinet le fait en parlant à Nana : « Adieu, chérie... Tu sais, je t'aime toujours » (*N.*, p. 1267). Afin de justifier son emploi et de montrer que cette façon de parler est empruntée, le narrateur donne la raison pour laquelle Daguinet parle ainsi : « Il avait pris sa voix de cristal, une voix aux notes d'harmonica qui faisait tout son succès auprès de ces dames. » Toute atténuation paraît féminine, hormis les euphémismes qui servent à conserver les femmes à l'écart, en d'autres mots à tenir les rênes de la société.

Les traits linguistiques qui caractérisent le parler prétendument viril sont aussi populaires. Le registre populaire se forme de mots « bas », de jurons, ainsi que d'un certain relâchement articulatoire. Les marques viriles se retrouvent dans la bouche d'hommes du peuple : Bordenave, Daguinet, Fontan, Mignon, et bien d'autres hommes de théâtre qui gagnent peu. Le parler populaire est souvent associé à la masculinité car il

est aussi lié à l'occupation sociale. Ne dit-on pas « Jurer comme un charretier »? Comme le dit Angenot⁸, la variable du sexe ne vient jamais seule. Elle se couple à l'occupation et aux avoirs.

Les personnages féminins s'expriment aussi de façon populaire. Parfois ils se limitent aux traits « féminins » de leur langage, mais ils empruntent des manières stéréotypiquement masculines. En ces occurrences, les femmes changent de statut social; elles retombent au bas de l'échelle : « Nana se vengea des ennuis qu'on lui causait, en mâchant de sourds jurons contre les hommes. Ces gros mots chagrinaient la femme de chambre, car elle voyait que Madame ne se dégrasait pas vite de ses commencements » (*N.*, p. 1136). Nana a grandi rue de la Goutte-d'Or dans un quartier prolétaire. Zoé semble confirmer la théorie de Peter Trudgill selon qui les femmes, « *since they have not been rated, to the same extent that men have, by their occupation or by their occupational success, other signals of status, including speech, have been correspondingly more important* »⁹. Nana n'a pas accédé à un rang social supérieur parce qu'elle parle de manière populaire. Comme l'a souligné Chantal Bertrand-Jennings, la langue n'est pas la seule trace des origines de la parvenue :

Les lieux qui désignent Nana sont nettement populaires : la cuisine où elle rejoint Zoé (p. 1136); l'escalier de service par lequel elle échappe aux créanciers ou qu'elle emprunte pour courir gagner quelque argent chez une entremetteuse (pp. 1131-34); le « nid d'amoureux » qu'elle partage avec Fontan à Montmartre (chapitre VIII); la chambre meublée de Satin dans un hôtel louche où Nana « se sentait très bien chez elle » (*N.*, p. 1297)¹⁰.

⁸ Marc Angenot, *Le Cru et le Faisandé*, *op. cit.*, p. 182.

⁹ Trudgill cité par Ralph Fasold, *The Sociolinguistics of Language*, *op. cit.*, Oxford, Basil Blackwell, coll. "Language in Society", 1990, p. 95.

¹⁰ Chantal Bertrand-Jennings, « Lecture idéologique de *Nana* », *Mosaic*, no X, 1977, p. 52.

Le sexe social, le registre linguistique et la condition sociale sont intimement liés. Afin de traduire leur ascension, les femmes doivent adopter un parler soigné. Si Nana ne châtie pas son langage, c'est sûrement parce que Zola a voulu ajouter à la démythification de la courtisane. Elle serait une femme qui n'en est pas une, en ce sens qu'elle ne respecte pas les balises de la construction du sexe social. Selon Zoé, les femmes de haut rang ne s'expriment pas comme Nana, qui parlerait comme un homme. Le narrateur fait de nombreuses gloses qui rendent compte de « l'emprunt » de termes prétendument masculins. Dans la bouche féminine, ces maniérismes langagiers sonnent faux, d'où la justification de leur occurrence.

Tout comme les personnages masculins, les protagonistes féminins blasphèment. Cependant, si les blasphèmes des hommes sont appelés par une bévue féminine déplaisante, ceux des femmes paraissent surprenants. Les femmes parlent une langue étrangère où l'emploi de termes crus semble plutôt inopiné et appelle une explication du narrateur. Dans le roman zolien, les femmes lancent des imprécations lorsqu'elles sont entre elles. Dans le huis clos de la chambre, Nana et Zoé insultent les habitués de l'appartement : « Il tomberait sur le moricaud. Alors, le vieux grigou n'est plus pour le mardi? » (*N.*, p. 1123). D'emblée, le narrateur semble leur accorder le droit d'employer ces mots parce qu'elles sont seules : « Elles appelaient ainsi entre elles, sans rire, de ces noms de vieux grigou et de moricaud, les deux hommes qui payaient. » Même si l'insulte a déjà été employée, sa reprise dans le discours direct d'un personnage féminin nécessite la justification de l'instance narrative. Quand Nana affirme que « le moricaud est panné, en ce moment; je crois qu'il a perdu au jeu... » (*N.*, p. 1124), le narrateur légitime l'emploi de l'injure. Il précise que « dans l'abandon du réveil, elle n'avait pas de secret

pour Zoé. Celle-ci, habituée à de pareilles confidences, les recevait avec une sympathie respectueuse ». Le blasphème ne va pas de soi chez les femmes, qui jurent sous cape, sans que cela n'entraîne quelque contestation de l'ordre social que ce soit. Aussi sont-elles autorisées à utiliser de gros mots parce qu'elles les pensent en leur for intérieur ou elles les prononcent à peine : « "Cré nom!" murmura-t-elle [Nana] très bas, pour elle-même » (*N.*, p. 1256).

De plus, les personnages féminins jurent en discours direct en présence d'hommes. Les gloses sont toujours les mêmes. Elles expliquent que les femmes peuvent s'exprimer ainsi avec des hommes parce qu'elles ne le font pas ouvertement. Par exemple, un personnage féminin insulte un homme, mais le narrateur n'identifie nullement la femme qui s'exprime : « Ah bien! dit une voix enrouée de femme, j'ai vu qu'ils nous garderaient ce soir!... En voilà des raseurs avec leurs rappels! » (*N.*, p. 1225). Le plus souvent, lorsqu'une femme insulte un homme, ses propos sont rapportés en style indirect ou en style indirect libre. De cette manière, notamment dans le dernier cas, le narrateur peut passer un jugement ou fournir subrepticement une justification. Satin s'exclame : « En voilà un vieux sale! Fichez-moi la paix! » (*N.*, p. 1225). Immédiatement, le narrateur confond narration et paroles et explique que « celle-ci en avait décidément assez de tout ce monde chic ». Bien entendu, l'insulte et l'ordre surviennent en raison de l'exaspération de Satin, mais un jugement sur la classe et les qualités morales du personnage transparait. Le narrateur juge que les femmes qui s'expriment spontanément ont peu de probité. Il insère dans la narration le blasphème de Mathilde : « Mais Fauchery appelait le comte, et celui-ci arrivait au second, lorsqu'un « Nom de Dieu! » furieux sortit du corridor de droite; Mathilde, un petit torchon d'ingénue, venait de casser sa cuvette » (*N.*, p. 1222).

La caractérisation de Mathilde vient directement de lui, semble-t-il, mais dans le cas de Satin, elle se cache sous les paroles de Fauchery : « La Faloise le questionna. Oh! une rouleuse du boulevard, rien du tout. Mais elle était si voyou qu'on s'amusait à la faire causer. Et le journaliste, haussant la voix : « Que fais-tu donc là, Satin?! - Je m'emmerde » (*N.*, p. 1117).

Que ce soit le non-verbal, le silence ou l'emprunt de marques langagières dites masculines, l'ersatz du pouvoir auquel recourent les personnages féminins est indubitablement condamné par le narrateur. Ce faisant, il perpétue le caractère construit du sexe social, en ce sens que la langue n'est qu'un autre matériau dans la construction des personnages masculins ou féminins. Tout écart est condamné. Chez l'individu de sexe féminin, la langue est étroitement liée au degré de moralité. Pour quelle raison les femmes deviennent-elles amORAles dès lors que se glisse un mot masculin selon les stéréotypes doxiques? Sans doute parce qu'elles allient le prétendu pouvoir de leur sexualité à l'une des expressions du fragile pouvoir des hommes. Pourtant, n'est-ce pas paradoxalement confirmer la domination de la gent masculine dans *Nana*? Si la sexualité féminine fait de l'effet, c'est sur les hommes dans un monde construit sur la dichotomie masculin/féminin. Quand Nana emprunte des mots masculins pour « venger les gueux » elle confirme l'ascendant des hommes. Elle ne pourrait pas prendre le pouvoir de gens qui ne le possèdent nullement déjà. Le plus grand tort de la courtisane n'est-il pas, en définitive, d'avoir mêlé les cartes des sexes en alliant les empires de la séduction féminine et du verbe masculin? Parce qu'elle a triché, elle mérite une punition : la mort.

Nana meurt dans des souffrances atroces, isolée car inconsciente. Nécessaire exutoire, son décès coïncide avec la chute du Second Empire scandé par « À Berlin! à

Berlin! à Berlin! », mais la place des sexes est néanmoins rétablie puisqu'ils sont séparés. Les hommes sont à l'extérieur de l'hôtel, tandis que les femmes sont aux côtés de la mourante. N'y a-t-il pas un message subtil chez Tantan Néné, Caroline, Lucy et Gaga? Les Prussiens sont une métaphore du mal transformateur qu'a légué la défunte. Celles qui, comme Blanche de Sivry, affirment que les habitants à l'est du Rhin ne sont pas vraiment méchants, sont rapidement considérées comme des marginales et critiquées. Une vraie patriote respecte l'ordre social, parle de façon populaire et lance des insultes, mais reconnaît néanmoins qu'il faut être un homme pour battre en brèche les destructeurs : « Oui, si l'on voulait de moi [dans l'armée], je m'habillerais en homme pour leur flanquer des coups de fusil à ces cochons de Prussiens!... » (*N.*, p. 1481).

Ainsi, ce ne sont pas les traits langagiers masculins en tant que tels qui donnent du pouvoir aux femmes. Ironiquement, si le narrateur souhaite le statu quo, il attire l'attention sur le pouvoir qu'elles ont de par ses gloses. Sa parole contre la leur (entendre ici accolée et opposée à la leur) donne plus de prestance aux propos féminins.

Il est important de souligner qu'en aucun temps, le narrateur n'insiste sur le parler masculin. Il est la norme et ne se démarque que dans les bouches féminines qui ont leur propre manière de s'exprimer. Leurs énoncés correspondent aux stéréotypes que les sociolinguistes ont remarqués : euphémismes, hyperboles, bavardage et parole atténuée¹¹. En ce qui concerne les personnages féminins dans le roman zolien, ils tergiversent à propos de quelque chose dans le but d'esquiver habilement une mésentente. Nullement par couardise ou par soumission, mais plutôt afin de maîtriser la situation. Nana apaise les craintes du jeune Hugon en le berçant de câlins et de paroles doucereuses : « Il n'y a rien de changé, tu sais que c'est toujours mon Mimi que j'adore... N'est-ce pas? il le

fallait... Je te jure, ce sera encore plus gentil » (*N.*, p. 1194). Même stratagème pour apaiser la colère du comte Muffat maintenant au fait que son épouse le trompe à son tour : « Je te jure, chéri, je croyais que tu le savais. Sans cela, je n'aurais pas parlé, bien sûr... Puis, ce n'est pas vrai, peut-être. Moi, je n'affirme rien. On m'a dit ça, le monde en cause; mais qu'est-ce que ça prouve? » (*N.*, p. 1276). Subtil moyen de ménager la chèvre et le chou. Nana tient les rênes de la relation en ne s'impliquant aucunement dans ce qu'elle dit. Elle prend une distance face à ses paroles, laissant doublement l'affirmation à autrui. Double affirmation de quelqu'un d'autre en effet car d'une part, elle répète ce qu'elle a entendu et pose des questions pour que ses amants confirment ou infirment ce qu'elle avance. C'est des hommes que relève la réponse; elle ne fait que leur dire ce qu'ils savent déjà ou ce qu'ils veulent bien entendre.

Les nombreuses interrogations laissent croire qu'elle n'est pas coupable puisqu'elle n'est pas au fait de tout. Les questions rhétoriques, appelées *tag questions* en anglais, n'appellent pas de véritables réponses. Elles ne servent qu'à appuyer ce qu'on vient de dire ou de confirmer avec autrui, et dans ce cas, se disculper. Arme à double tranchant du reste, car Nana et les autres personnages féminins qui utilisent ce subterfuge pensent contrôler la situation alors qu'en fait ils ne font que répondre aux attentes sociales préétablies du comportement féminin. C'est l'arroseur qui s'arrose et qui est arrosé : « N'est-ce pas? Il ne recommencerait jamais, jamais plus? Elle l'aimait trop; de lui, c'était encore bon, d'être giflée » (*N.*, p. 1295).

Cette soumission aveugle (puisque les personnages féminins ne s'en rendent pas compte) se traduit également par les demandes et les affirmations atténuées. Le narrateur débusque les intentions des femmes lorsqu'elles s'expriment de la sorte. Il met à jour leur

¹¹ Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 57.

pouvoir qui n'en est pas un : « Elle le tutoya, afin d'adoucir son refus./ "Voyons, chéri, tiens-toi tranquille... Vrai, je ne peux pas... Steiner est là-haut" » (*N.*, p. 1243). Nana va même jusqu'à abaisser les femmes pour consoler Muffat auquel elle vient d'apprendre les activités extra-conjugales de la comtesse : « Si j'étais un homme, c'est moi qui me ficherais des femmes! Les femmes, vois-tu, en haut comme en bas, ça se vaut : toutes noceuses et compagnie » (*N.*, p. 1276). L'instance narrative met rapidement à jour les raisons véritables des dires de la courtisane : « Elle tapait sur les femmes, par abnégation, voulant lui rendre le coup moins cruel. » Or, la justification précédente laisse entendre que la jeune femme n'est pas entièrement mauvaise. D'ailleurs, ne précisera-t-il pas plus tard qu'elle « demeurait bonne fille » (*N.*, p. 1460)? Dans un élan rousseauiste, pouvons-nous penser que c'est la communauté qui corrompt l'individu en construisant son sexe social?

De plus, même lorsqu'ils disent haut et fort ce qu'ils pensent ou qu'ils ordonnent quelque chose, les personnages féminins amoindrissent la portée de leurs paroles en appelant leur interlocuteur par des diminutifs. Fâchée contre Fauchery, Nana dit : « Tu me paieras ça, mon petit » (*N.*, p. 1168). Le « petit » ici est mi-doux mi-amer car il sert à la fois à atténuer les propos de la jeune femme et à placer Fauchery en position d'infériorité. Lorsqu'elle tente de convaincre Muffat de laisser Fauchery en paix avec la comtesse, les mots doux affluent et finissent par lui faire penser « qu'elle avait raison » (*N.*, p. 1415). Tour à tour elle dit : « Pas fort du tout, mon cher. C'est même bête... », « Mon chat [...] quand on ne se venge pas tout de suite, dans ces machines-là, on ne se venge jamais » et « Et tu veux savoir ce qui m'embête, chéri? ».

La majorité des traits linguistiques supposément féminins selon les stéréotypes tendent à ménager les sentiments d'autrui. Il en est un, cependant, qui, selon l'opinion publique, est féminin et qui sert à parler en mal des gens qui nous entourent. Le bavardage est rempli de cancans, de ragots et d'affirmations sans fondement dans l'esprit doxique. Chez Zola, il sert à faire progresser l'action d'une manière vivante en fournissant des informations pertinentes, souvent de manière succincte. Mais il remplit encore un autre rôle, puisqu'il permet de porter un jugement sur quelqu'un. Les bavards affirment tout haut ce que le narrateur insinuait. Kathryn Slott dit que « *the narrator passes the voice to neighbors [ou d'autres gens], who act as a collective opinion distinct from the narrator but with more weight than an individual focalizer* »¹². Parfois les paroles viennent d'un personnage précis, comme dans le cas de Lucy qui relate l'escapade de Nana en Russie : « Tu ne peux pas t'imaginer... Nana débarque de Russie, je ne sais plus pourquoi [...] Hein? est-ce drôle, est-ce machiné! Mais voici le plus beau : Rose apprend la maladie de Nana, s'indigne de la voir seule dans une chambre meublée, accourt soigner en pleurant... Tu te souviens comment elles se détestaient; deux vraies furies! » (*N.*, p. 1473). En d'autres occurrences, les propos sont en style indirect libre sans qu'un personnage ne soit le locuteur précis, ce qui confirme le poids de la *doxa* dont parle Slott :

Enfin existaient-ils, ces diamants? Personne ne les avait vus, ça devait être une blague. Mais Léa de Horn connaissait quelqu'un qui les connaissait; oh! des pierres monstrueuses! D'ailleurs, ce n'était pas tout, elle avait rapporté bien d'autres richesses de Russie, des étoffes brodées, des bibelots précieux, un service de table en or, jusqu'à des meubles; oui, ma chère, cinquante-deux colis, des caisses

¹² Kathryn Slott, "Narrative Tension in the Representation of Women in Zola's *L'Assommoir* and *Nana*", *L'Esprit créateur*, vol. XXV, no 4, Winter 1985, p. 97.

énormes, de quoi charger trois wagons. Ça restait en gare. Hein? pas de chance, mourir sans avoir même le temps de déballer ses affaires, et ajoutez qu'elle avait des sous avec ça, quelque chose comme un million. (*N.*, p. 1478)

Les choses dont il est question ne sont qu'approximatives ce qui leur enlève quelque peu de valeur. Les hommes aussi bavardent si nous entendons par bavarder le fait de jaser, c'est-à-dire de parler d'autrui. Leurs propos, par contre, ne se présentent pas comme étant flous et possèdent moins de traits populaires ou oraux, se fondant davantage dans la narration, comme si le narrateur parlait aussi :

Donc la maman Muffat, que La Faloise avait beaucoup connue, était une vieille insupportable, toujours dans les curés; d'ailleurs, un grand air, un geste d'autorité qui pliait tout devant elle. Quant à Muffat, fils tardif d'un général créé comte par Napoléon Ier, il s'était naturellement trouvé en faveur après le 2 Décembre. Lui aussi manquait de gaieté; mais il passait pour un très honnête homme, d'un esprit droit. [...] C'était la maman Muffat qui lui avait donné cette belle éducation: tous les jours à la confesse, pas d'escapades, pas de jeunesse d'aucune sorte. (*N.*, p. 1149)

La façon dont s'expriment les personnages dans le roman zolien relève du sexe social. Les traits linguistiques sont fortement stéréotypés, à un point tel que tout écart est vu comme déviant et immédiatement ridiculisé ou, à tout le moins, montré du doigt par le narrateur. Agent omniprésent qui orchestre le récit, il véhicule sournoisement les stéréotypes pour qu'ils se présentent comme naturels, grâce notamment au discours indirect libre.

Chapitre IV

L'échange verbal entre les sexes

Ce qu'on n'a pas assez vu, ce qu'on peut expérimenter, c'est que dans une petite réunion amicale d'une douzaine de personnes, si la maîtresse de maison exige par une douce violence que les deux cercles se fondent, que les hommes causent avec les femmes, le silence s'établit, il n'y a plus de conversation.

Il faut dire la chose, comme elle est. Ils n'ont plus d'idées communes, ni de langage commun, et même ce qui pourrait intéresser les deux parties, on ne sait comment parler. Ils se sont trop perdus de vue. Bientôt, si l'on n'y prenait garde, malgré les rencontres fortuites, ce ne serait plus deux sexes, mais deux peuples.
MICHELET, *La Femme*.

La distinction des sexes sociaux s'allie à une manière de parler caractéristique qui exclut l'autre sexe. Est-ce dire pour autant que la communication entre les gents sexuelles est inexistante? Partageant le même siècle que Michelet, dont il connaissait les travaux, Zola ne semble pas exclure toute communication entre hommes et femmes. Dans les romans zoliens, aux traits langagiers appris en fonction du sexe social, s'ajoute une distance spatiale. *Une page d'amour* met en scène la bourgeoisie et ses salons. Lors de ces réunions mondaines, toute une étiquette est de mise. Une grande salle, souvent appelée grand salon, accueille les hommes, tandis que le petit salon, bien à part, reçoit les dames. Tant les hommes que les femmes parlent de l'actualité. Les interventions ne se font pas de la même façon selon le sexe et jamais, ou rarement, ceux-ci se mélangent. Les soirs de cérémonie semblent posséder un côté diurne. Nul besoin de pénombre, le décorum se poursuit même sous le soleil de midi dans le jardin arrière des Deberle. Hélène et Mme Deberle parlent jusqu'à ce que le médecin arrive. À ce moment, la discussion prend un autre tour. En public, la conversation entre les sexes semblerait respecter la division sociale.

En privé, il en va tout autrement. Loin du vu et du su de leur entourage, Miette et Silvère dans *La Fortune des Rougon* (1871) font fi de leur sexe, deviennent asexués, et se conduisent comme deux enfants sans malice qui ne pensent qu'à profiter de leur amitié. Seulement, ils sont toujours conscients que leurs rencontres sont condamnées par la société. Alors, ils se voient en des endroits éloignés où toute formalité est absente.

En bon naturaliste, Zola fait correspondre les échanges verbaux et les lieux où ils se déroulent. Le milieu façonne la manière de parler des personnages dans les romans réalistes et naturalistes. Entourés de gens, ils ressentent le poids des exigences sociales et se conforment aux traits linguistiques qui leur sont imposés. Les sexes discutent peu. Les lieux clos favorisent les échanges, mais les discussions ne vont pas sans anicroche. Dans l'optique réaliste, le milieu est à la personne ce que la personne est au milieu. Déjà Balzac a jeté les bases du rôle du cadre, toujours nommé et décrit avec exhaustivité dans *La Comédie humaine*. La description des lieux crée une atmosphère particulière qui explique ou témoigne du caractère et des habitudes des personnages. La pension Vauquer du *Père Goriot* n'échappe pas à la métonymie :

Cette salle, entièrement boisée, fut jadis peinte en une couleur aujourd'hui, qui forme un fond sur lequel la crasse a imprimé ses couches de manière à y dessiner des figures bizarres. Elle est plaquée de buffets gluants sur lesquels sont des carafes échanrées, ternies, des ronds de moiré métallique, des piles d'assiettes en porcelaine. [...] Enfin, là règne la misère sans poésie; une misère économe, concentrée, râpée. Si elle n'a pas de fange encore, elle a des taches; si elle n'a ni trous ni haillons, elle va tomber en pourriture. [...] Bientôt, la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis; elle marche en traînant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet, ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte

le malheur, où s'est blottie la spéculation, et dont Mme Vauquer respire l'air chaudement fétide sans être écœurée¹.

Bien que Zola s'écarte de son prédécesseur, comme il l'a expliqué dans *Différences entre Balzac et moi*, il n'en demeure pas moins qu'il conserve la description minutieuse du milieu. Toutefois, il confère un statut de personnage à l'environnement. Ainsi, Paris n'est pas un simple décor, mais possède un rôle dans l'œuvre; régi par des forces, il pousse les gens à la promiscuité, aux vices pécuniaires, de la chair, de la gourmandise et de l'agressivité. Souvent, le narrateur zolien conçoit la ville comme un étau qui resserre sa prise. Le milieu rend compte des divisions sociales qui poussent Nana à agir. Les indications topographiques arrivent toujours très tôt chez Zola. *Nana* n'échappe pas à cette règle. Les descriptions sont une première composante pour aborder l'espace, mais aussi pour exposer la dynamique entre le narrateur et les personnages étant donné que l'instance narrative est celle qui a la mainmise sur la description. Le narrateur livre des indices en ce qui concerne le degré de son objectivité face aux protagonistes.

Le roman s'ouvre au théâtre, dans l'effervescence du public parisien impatient de voir la nouvelle coqueluche, Nana. La description de la salle contient des critiques implicites :

les velours grenat [qui] se moiraient de laque tandis que les ors luisaient et que les ornements vert tendre en adoucissaient l'éclat. [...] Haussée, la rampe, dans une nappe brusque de lumière, incendiait le rideau, dont la lourde draperie de pourpre avait une richesse de palais fabuleux jurant avec la pauvreté du cadre où des lézardes montraient le plâtre sous la dorure. (*N.*, p. 1102)

¹ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*. Présenté par Béatrice Beck, Paris, Éditions Gallimard et Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1961, p. 24-26.

D'entrée de jeu, le narrateur pose la dynamique qui sous-tend le roman entier. La société du Second Empire n'est que paraître. Sous les artifices clinquants, la vraie nature des choses transparaît : la pauvreté côtoie la richesse. L'or conduira Nana à des sommets factices pour finalement la réduire à son malheur premier. Les murs colorés sont à l'image des riches gens, aristocrates et bourgeois, tous fardés. Le narrateur crée l'illusion que les deux mondes se côtoient, mais qu'ils sont incompatibles et finalement, éloignés. Le narrateur montre les gestes des personnages pour voir quelles sont les contraintes, les codes et les rôles que la société hiérarchisée instaure, comme l'affirme Jean-François Tonard². Qui plus est, le narrateur s'inscrit en faux contre les spectateurs qui ont grandement apprécié la qualité de *La Blonde Vénus*. En jugeant que la pièce de théâtre est médiocre, le narrateur perd son objectivité pour occuper le devant de la scène. La critique détournée « ne s'en révèle pas moins une sévère condamnation de ce système de contraintes »³. Derrière les descriptions des lieux se cache parfois une critique. Le narrateur dissimule sa subjectivité, à savoir ses jugements, sous une accumulation de points de vue qui contribue à l'illusion du réel et de l'objectivité. Le système de contraintes en cause inclut la façon dont s'expriment les personnages. Le narrateur zolien n'échappe pas à son époque et, nous le savons, fait de la femme un être malade. La femme perd son individualité pour avoir une signification plus générale. La marginalisation de la parole populaire féminine ne serait qu'une manière détournée d'atteindre toutes les autres sphères de la communauté. Subtilement, le narrateur critiquerait aussi les hommes et les bourgeois. Toutes les parties sont imbriquées. Suivant

² Jean-François Tonard, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, New York, Peter Lang, série XIII « Langue et littérature française », vol. 190, 1994, p. 197.

³ *Ibid.*

la théorie physiologiste du naturalisme, la société est un organisme vivant. Par conséquent, si une composante fonctionne inadéquatement, le tout s'en trouve affecté. Cependant, en dépit des allures premières, la femme ne serait pas le poison qui contamine toute la société. Elle serait représentative d'un mal global. Le narrateur ne s'en servirait que comme bouclier pour attaquer indirectement les autres éléments. Ses pointes rebondissent sur la femme-bouclier, pour marginaliser par ricochet les divisions sociales, comme les parlers qui caractérisent les sexes sociaux et les classes sociales.

a) L'omniprésence de l'autre sexe

En plusieurs endroits, les personnages féminins se retrouvent seuls à seuls. Pas d'hommes dans les parages. Nous avons vu auparavant que c'est en ces moments qu'ils utilisent volontiers des termes virils rappelant subrepticement la présence masculine puisqu'ils sont stéréotypés. En catimini, les femmes s'approprient une forme de pouvoir masculin dérangeante aux yeux du narrateur. Isolées du reste du monde dans la sécurité de leurs appartements, les femmes font preuve d'un certain laisser-aller, parfois décrit objectivement par l'instance narrative, parfois légèrement condamné. Au lendemain de sa première apparition dans *La Blonde Vénus*, Nana reçoit sa tante et Mme Maloir en présence de sa domestique Zoé. C'est à cet instant que la courtisane semble la plus naturelle et sincère, laissant libre cours à ses émotions :

Puis, s'interrompant tout d'un coup, elle demanda avec un rire si l'on aurait dit ça quand elle traînait son derrière de gamine, rue de la Goutte-d'Or. Mme Lerat branlait la tête. Non, non, jamais on n'aurait pu prévoir. À son tour, elle parla, prenant un air grave et l'appelant sa fille. Est-ce qu'elle n'était pas sa seconde mère, puisque la vraie

avait rejoint papa et grand-maman? Nana, très attendrie, fut sur le point de pleurer. (*N.*, p. 1127)

Nana et sa tante se font des confidences dans un milieu clos et à un moment privilégié de l'intimité féminine : la toilette matinale. Le narrateur zolien met en scène ces élans émotifs des deux femmes parce que la toilette, à l'époque, se déroulait en privé, uniquement en présence d'autres femmes, domestiques ou intimes. L'assistance féminine était nécessaire à la femme de la haute société qui ne pouvait s'habiller seule, étant donné toute la complexité des vêtements, notamment le corset à lacer. Toute femme convenable « ne saurait être vue d'un étranger, à moins qu'il ne soit son amant »⁴. Même si Nana et Mme Lerat attendent le départ de Francis, la seule présence du coiffeur suggère que Nana n'est pas une honnête femme : « Un monsieur, mis correctement, poussa la porte. Il salua. Justement, Nana sortait du lit, les jambes nues. Elle n'eut pas de hâte, tendit les mains pour que Zoé pût enfiler les manches du peignoir. Et Francis, très à l'aise, d'un air digne, attendait, sans se retourner » (*N.*, p. 1126).

L'instance narrative dénigre les propos des femmes. Sa mise en scène du réveil et de la toilette de la courtisane montre que Nana est dépourvue de vertu, qu'elle n'appartient pas véritablement à la haute société, dont elle ne respecte pas les rites et les lois de la toilette. La conversation entre les femmes est mise entre guillemets pour rappeler ses origines ouvrières. La description de la toilette a une lourde charge symbolique, puisque le nettoyage corporel sert à établir la transition entre le privé et le public. Les gens se lavent et se préparent pour autrui. Le narrateur indique que Nana est *pour* le monde. D'autre part, les nouvelles exigences en matière d'hygiène veulent « s'écarter du déchet organique, qui rappelle l'animalité » et « se distinguer du peuple

⁴ Michelle Perrot dans Philippe Ariès et Georges Duby (dirs), *Histoire de la vie privée*, volume IV : *De la*

nauséabond »⁵. À la lueur de ces précisions historiques, la conversation entre Mme Lerat et sa nièce semble en marge : même en se nettoyant, Nana reste dans le peuple.

Les rapports sincères ne se limitent pas à la chambre et la salle de toilette. Le narrateur donne plus de liberté à la parole féminine quand les femmes sont en des lieux dits féminins. Parmi ceux-ci se trouvent la cuisine et la salle à manger. Le narrateur campe ses personnages en ces endroits métaphoriques en éliminant toute hiérarchie entre les femmes dans le but de rappeler les origines modestes de la courtisane. Même Zoé, la domestique, est sur un pied d'égalité avec Nana. Les artifices sont vraiment laissés de côté au point où les bonnes manières, à savoir l'étiquette, ne sont pas respectées. Subtilement, le narrateur montre du doigt ce manque de cérémonie. Nana, très à l'aise chez elle, mange des radis sans pain. Immédiatement, elle est comparée à Mme Lerat pour montrer son absence de tenue : « Mme Lerat, devenue cérémonieuse, ne voulut pas de radis » (*N.*, p. 1128). Nana voit ainsi sa classe sociale inférieure rappelée, cause suprême de la chute de la bourgeoisie et de la noblesse qui s'ensuit. D'ailleurs, son opportunisme et sa position de parvenue sont rappelés immédiatement parce qu'elle se fâche pour les mauvaises raisons contre Mme Maloir. La visiteuse a gardé son chapeau pour manger, chose inadmissible dans la bonne société. Nana s'offusque moins pour cette raison que du fait que la femme plus âgée a enlaidi le cadeau de Nana : « Elle seule [Mme Maloir] savait ce qui lui allait, et en un tour de main elle faisait une casquette de la plus élégante coiffure. Nana, qui justement lui avait acheté ce chapeau pour ne plus rougir d'elle, lorsqu'elle l'emmenait, faillit se fâcher » (*N.*, p. 1128). L'instance narrative souligne que, si Nana avait bien appris le rôle de femme du monde, elle se serait contrite

Révolution à la Grande Guerre. Volume dirigé par Michelle Perrot, Paris, Seuil, 1985, p. 446.

⁵ *Ibid.*, p. 442.

moins parce que le chapeau est hideux que parce qu'il est demeuré sur le chef de son invitée, ce que traduit le « au moins » de son exclamation : « “Enlevez-le, au moins!” » (*N.*, p. 1128). Le narrateur marginalise Mme Maloir qui garde son couvre-chef, mais surtout Nana, dont l'exclamation reflète tout le comique de la situation. Sans le savoir, la jeune femme réaffirme la convenance sociale qui consiste à se retirer son chapeau, mais se ridiculise parce qu'elle veut que la dame le retire simplement parce que son allure lui fait honte. Grâce à sa mise en scène, le narrateur déprécie d'autant plus Nana qui donne un ordre quand elle-même manque de cérémonie. Encore une fois, le narrateur rappelle que le paraître compte pour Nana et que ses apparences sont trompeuses.

Le narrateur oppose les personnages féminins quand ils se retrouvent seuls. L'un sert à marquer les torts de l'autre et ce, notamment s'ils se retrouvent tous sur un pied d'égalité, sans hiérarchie aucune. Habile façon de condamner les échanges entre femmes uniquement. Ainsi, au cours du déjeuner, Zoé effectue mal ses tâches. Elle ne dessert pas la table, mais reste à faire des confidences que toutes écoutent avec grand intérêt : « Et, comme Zoé était restée là, adossée contre le buffet, les mains ballantes, on en vint à écouter son histoire. [...] Zoé parlait de ces dames en personne qui avait tenu leur fortune dans sa main » (*N.*, p. 1129). Le récit de Zoé établit un parallèle avec Nana. Les deux jeunes femmes ont les mêmes origines et l'ascension de Nana est trompeuse. En fait, elle n'est pas réellement la patronne de Zoé; elle lui est même inférieure : le narrateur souligne rapidement qu'elle « l'écoutait avec un intérêt tendre, une sorte d'admiration soumise » (*N.*, p. 1129). Qui détient le pouvoir dans la relation Nana-Zoé? Bien sûr, Nana donne des ordres à sa femme de chambre, mais elle en reçoit aussi en retour. La hiérarchie est si subtile, si artificielle entre les deux femmes que Zoé se permet de fournir

des directives à la courtisane : « “Madame réfléchira, Madame recevra Steiner” » (*N.*, p. 1135). Qui plus est, ce qui est commun aux deux femmes, c’est la cuisine. Toutes deux y passent du temps, mais chacune pour des raisons différentes. Zoé y vaque à ses occupations, tandis que Nana y va par choix, parce qu’elle s’y sent à l’aise : « Elle quitta la cuisine à regret, ce refuge tiède où l’on pouvait causer et s’abandonner à l’odeur du café, chauffant sur un reste de braise » (*N.*, p. 1136). Le narrateur montre les deux personnages côte à côte afin de marginaliser la cocotte. Dans des endroits où s’effectuent des tâches domestiques, il oppose les femmes afin de faire ressortir le manque de classe de Nana : « Dans le cabinet de toilette, où Zoé l’aida vivement à passer un peignoir, Nana se vengea des ennuis qu’on lui causait, en mâchant de sourds jurons contre les hommes. Ces gros mots chagrinaient la femme de chambre, car elle voyait avec peine que Madame ne se dégrasait pas vite de ses commencements » (*N.*, p. 1136). De plus, lorsque les hommes envahissent l’appartement de Nana, toutes les femmes trouvent refuge dans la cuisine. Mmes Maloir et Lerat y jouent au bésigue. Les femmes doivent être isolées des hommes, et surtout ne pas se faire entendre d’eux. La cuisine, lieu stéréotypé par excellence, est le lieu qu’elles partagent toutes.

Toutefois, la solidarité féminine n’est pas toujours présente. Entre femmes, la compétition et l’envie font leur ravage. Le Grand Prix de Paris excite la jalousie des femmes qui refusent catégoriquement de miser sur le cheval prénommé Nana, qui leur rappelle la courtisane. Vêtue élégamment, possédant un attelage dernier cri, Nana favorise les mauvaises langues. De nouveau, elles l’insultent en insinuant qu’elle est une prostituée, ce qui est vrai cependant d’elles aussi, mais n’oublions pas que c’est une façon de s’élever dans la société. Le narrateur semble partager l’opinion de Rose Mignon

puisque ce passage est en style indirect libre : « Quand Georges, hardiment, se présenta devant le landau des Mignon, Rose, outrée, tourna la tête. Il fallait être une jolie ordure, pour laisser donner son nom à un cheval! » (*N.*, p. 1385). Elles convoitent ce que possède Nana, qui à son tour savoure son faux statut : « Alors, au sommet, pour faire crever les autres femmes qu'enrageait son triomphe, elle leva son verre plein, dans son ancienne pose de Vénus victorieuse » (*N.*, p. 1390). Le narrateur précise qu'elle adopte une « pose de Vénus victorieuse » pour faire référence à la pièce de théâtre de l'incipit, laquelle marque le début de son ascension, alors que la course de chevaux est le paroxysme de sa gloire. Elle arrive à Longchamp avec de beaux atours, mais elle les a obtenus de la même façon qu'elle a obtenu ses premiers succès. La gloire de Nana dépend de ses frasques sexuelles et de l'anéantissement, au départ des hommes, mais aussi des femmes. Rien n'a changé depuis le début; seulement, maintenant, elle « mange » aussi les femmes. L'opposition entre femmes est une façon de rappeler que Nana est une pâle imitation de la haute société, comme la pièce de théâtre de l'incipit. En dépit de ses beaux atours, elle demeure une fille et ne peut accéder seule à l'enceinte du pesage. Cela revient à la probité morale que l'imagination collective associe à la classe sociale, mais que les femmes nient entre elles.

Force est de constater que l'omniprésence d'un sexe fait ressortir la spécificité (construite par la société, faut-il le rappeler) de l'autre. En certaines occasions, les personnages féminins discutent entre eux en présence d'un homme qui ne prend nullement part à la conversation. Le voyeur se glisse dans les loges et les chambres sans mot dire. Le narrateur se charge de rapporter les idées du personnage qui présente les femmes comme une bizarrerie, une fascinante nouveauté. Les hommes se rendent chez

Laure, un restaurant que fréquentent majoritairement les femmes lesbiennes ou bisexuelles. Vandevres et Fauchery sont émoustillés seulement à l'évocation de ce restaurant, fascination que partage le narrateur. Dans ce passage, le style narratif passe au style indirect libre, comme le signale « où la grosse Laure », pour finalement adopter un style ambigu. Impossible de dire s'il s'agit encore de style indirect libre ou de simple narration :

Alors, ils ricanèrent, les yeux luisants, se donnant des détails sur la table d'hôte de la rue des Martyrs, où la grosse Laure Piédefer, pour trois francs, faisait manger les petites femmes dans l'embarras. Un joli trou! *Toutes les petites femmes baisaient Laure sur la bouche*⁶. Et, comme la comtesse Sabine tournait la tête, ayant saisi un mot au passage, ils se reculèrent, se frottant l'un contre l'autre, égayés, allumés. (N., p. 1156)

Les hommes parlent d'un endroit presque strictement réservé aux femmes. Le voyeur est l'alter ego du narrateur. Il a la même fonction narrative; il décrit l'endroit où Nana fera l'apprentissage de l'homosexualité féminine. Dans la structure narrative zolienne, les hommes prennent conscience de la sexualité féminine bien avant que la femme n'en ait conscience. Telle est une autre façon de marginaliser la femme et sa parole. N'oublions pas qu'ils se taisent parce que la comtesse Sabine, alter ego de Nana, passe à côté d'eux. Ils gardent sous silence ce qui la concerne; elle est exclue de son propre univers.

Lorsque le comte Muffat pénètre pour la première fois dans la loge de Nana, le narrateur nous précise qu'il est étonné par tous les signes de la femme, ultime curiosité pour lui. Pots de crème, maquillage, tenues archi-féminines et nudité le mettent dans un embarras sans pareil. Il découvre les dessous de la féminité, tous les artifices qui s'accumulent pour donner l'image finale de la femme. N'est-ce pas le criant étalage de

⁶ Nous soulignons le passage ambigu.

cette construction qui le bouleverse, lui, religieux devant l'éternel qui croit à la nature simple d'Adam et Ève? « Poème des désirs de l'homme », disait Zola de *Nana*. Aucun doute n'existe à ce sujet. Les femmes isolées sont des curiosités. Leur sexualité émousse les personnages masculins. Le narrateur nous les présente ainsi, d'un point de vue masculin.

Toutefois, il déprécie également les hommes, qu'il trouve stupides d'être subjugués par la femme. L'ordre de la société française du dix-neuvième siècle repose sur des classes socio-économiques qui classifient également les sexes, comme nous l'avons vu lors de l'examen du rôle de la prostitution dans le système capitaliste. Au nombre de ses divisions sociales, se trouve l'Église dont les hommes « *use their religious power as a political tool to dominate, most often to dominate women. [...] The church's power of seduction victimizes a person of the other gender* »⁷. Muffat est complètement dominé par la religion catholique, notamment par la notion de péché, qui lui a été inculquée par la « maman Muffat » (*N.*, p. 1149). « C'était la maman Muffat qui lui avait donné cette belle éducation : tous les jours à confesse, pas d'escapades, pas de jeunesse d'aucune sorte » (*N.*, p. 1149). Bien que la phrase soit attribuable indubitablement à La Faloise, en raison de toutes les marques de subjectivité (maman Muffat, cette belle éducation, entre autres), le narrateur glisse tout de même le segment dans une section narrative, grâce au style indirect libre, ce qui lui permet de donner l'illusion de partager les propos. Le ridicule de Muffat vient de ce qu'il s'est fait dominer par une mère qui applique à la lettre la loi du Père. La Faloise établit rapidement un lien entre la sexualité et la religion : « Enfin, pour le peindre d'un dernier détail, La Faloise lâcha un mot à l'oreille de son

⁷ Dorothy Kelly, *Fictional Genders. Role and Representation in Nineteenth-Century French Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989, p. 30.

cousin. “Pas possible! dit ce dernier. – On me l’a juré, parole d’honneur!... Il l’avait encore quand il s’est marié.” » La mère est castratrice, car « *women are prohibited to access to the power-giving signifier/phallus* »⁸, la religion dans ce cas-ci. Il semblerait que le narrateur n’ose pas attaquer directement un homme; il faut qu’il attaque les femmes qui lui causent du tort pour que ses attaques rebondissent sur lui. Le narrateur blâme les femmes, mais il marginalise les hommes parce qu’ils diffèrent de leur rôle traditionnel et de l’image habituelle que la *doxa* se fait d’eux. Le narrateur ne prend pas parti, puisque ce serait exposer clairement sa subjectivité. Au début du roman, le comte Muffat est sous l’emprise de la religion catholique incarnée dans le fantôme de sa mère. À la fin, il se dévoue uniquement à Nana, qui se transforme en diverses idoles religieuses. De la maison sacerdotale à l’appartement de la courtisane, le narrateur camoufle ses jugements derrière ses descriptions du milieu :

D’un mouvement, elle s’était penchée, ne s’étudiant plus; et son peignoir ouvert laissa voir son cou, tandis que ses genoux tendus dessinaient, sous la mince étoffe, la rondeur de la cuisse. Un peu de sang parut aux joues terreuses du marquis. Le comte Muffat qui allait parler, baissa les yeux. Il faisait trop chaud dans ce cabinet, une chaleur lourde et enfermée de serre. Les roses se fanaient, une griserie montait du patchouli de la coupe. (*N.*, p. 1138)

Nana effectue un changement dans le rapport du pouvoir entre hommes et femmes. Elle représente l’osmose de l’environnement et de la femme et l’affaiblissement de l’autonomie masculine. « *Rather than representing a divine privilege, men’s mastery is revealed to depend on physical and social conditions that are apt to change.* »⁹ » Le narrateur place en présence l’un et l’autre sexe afin de mettre en relief la construction du

⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁹ Catherine Bourdeau, “The Power of the Feminine Milieu in Zola’s *Nana*”, *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 27, no 1-2, Fall-Winter 1998-1999, p. 103.

sexe opposé, sans se prononcer clairement sur le changement ou la conservation de la société de la fin du dix-neuvième siècle.

L'omniprésence du sexe opposé se manifeste aussi dans les conversations homogènes, c'est-à-dire où il n'y a que des hommes ou uniquement des femmes. Les hommes parlent des femmes entre eux, tandis que les femmes parlent des hommes entre elles. Les hommes voient la femme comme un objet de désir. Sous le joug de la séduction féminine, ils s'échangent leurs impressions. En d'autres mots, ils verbalisent leurs pulsions. Qu'elle soit jeune ou vieille, la femme suscite toujours l'intérêt masculin. Gaga pique la curiosité de La Faloise qui se renseigne sur elle auprès de son cousin. Fauchery ne se contente pas de la nommer. Il précise d'emblée qu'elle « a fait les délices des premières années du règne de Louis-Philippe » (*N.*, p. 1103), comme si toute question d'un homme à un autre au sujet de femme sous-entendait inévitablement un intérêt sexuel. Même les maris décrivent leur épouse en fonction de leur anatomie afin d'exciter la convoitise des autres mâles. Mignon affirme que sa femme porte un costume affriolant. Il sait que le désir de l'homme existe toujours en puissance, par conséquent il stimule l'imagination de son interlocuteur. Mignon ne fait pas cela sans intérêt. En raison d'une entente avec sa femme, il sert quelque peu de proxénète, concluant la quasi-location de Rose. La femme est un objet d'échange acheté par des hommes et vendu par eux de son propre gré. Entre eux, les personnages masculins réduisent les femmes aux rapports sexuels qu'elles ont. Lorsqu'ils croient reconnaître une actrice, ils s'empressent de préciser qu'ils l'ont vue dans un endroit louche. Les femmes font partie de la conversation en tant que sujet de discussion, non pas comme participantes. Elles favorisent les échanges entre hommes, maigre échange entre les sexes, mais tout de

même nécessaire à un contact ultérieur entre les sexes opposés. La femme doit être d'abord parlée avant que l'on ne lui parle.

En ce qui concerne les échanges strictement féminins, ils portent aussi sur les hommes. Si les hommes réduisent les femmes à des objets d'échange sexués, les femmes traitent les hommes de crétins. À l'abri des oreilles masculines, elles se lancent dans des diatribes acerbes. De leur avis, les hommes méritent de se faire exploiter à leur tour. La tante de Nana l'incite à saigner à blanc ses clients : « À ce chiffre, la tante s'oublia, cria à la nièce de leur serrer le gaviot, puisqu'elle les tenait; elle parlait des hommes » (*N.*, p. 1128). Le narrateur, indirectement, montre qu'il s'adresse à un lectorat masculin et nullement populaire, puisqu'il précise qu'elles parlent des hommes. Il se fait le traducteur du jargon et de la conversation féminine, ce qui montre que les femmes diffèrent de la norme. Si elles étaient la règle, l'instance narrative n'aurait pas besoin d'expliquer leurs propos. Le narrateur marginalise la parole des femmes, mais aussi les hommes. Puisqu'il ne condamne nullement ce qu'elles disent au sujet de la gent masculine, il leur accorde un certain pouvoir, ou à tout le moins, un droit.

Les femmes sont conscientes du pouvoir sexuel que les hommes leur confèrent. Elles en tirent profit pour chercher des compensations. Le désir masculin, selon les personnages féminins et le narrateur, abrutit. En dehors des affaires vénales, elles refusent de parler à un homme. Si elles ne peuvent faire de gains, elles considèrent toute parole masculine qui leur est adressée comme un manque de respect : « Sont-ils assez mufes de vous crier des affaires en plein jour, reprit-elle [une prostituée de Montmartre que Nana rencontre quand elle va faire ses courses]. Quand on va à ses affaires, n'est-ce pas? c'est pour qu'on vous respecte? » (*N.*, p. 1296). Les propos de la femme réitèrent la

bienséance voulant qu'un homme ne s'adresse pas à une femme qui n'est pas au préalable accompagnée d'un autre homme. Le narrateur ridiculise indirectement les dires de la jeune femme en précisant d'abord que « d'autres femmes étaient là, en robe de chambre, sans linge, les cheveux tombés et blancs de peluche », comme Nana est « en pantoufles » (*N.*, p. 1296). Sa description souligne que Nana ne respecte pas les règles dont Satin parle, car bien que « la femme circule chez elle « en cheveux »; dans l'espace public, une telle coiffure désignerait la ménagère... ou la prostituée »¹⁰. En fait, Nana et Satin sont les deux. La veille Satin avait accosté le passant dans le but de conclure un marché. Hors de ces conditions, toute conversation entre les sexes est inadmissible. Si une discussion a lieu, elle réaffirme le rapport de base entre les sexes. Les femmes pourvoient, les hommes achètent.

Quand les personnages du même sexe discutent entre eux, ils solidifient les assises de la relation, c'est-à-dire qu'ils prennent conscience de leur rôle et de celui du sexe opposé. Toutefois, le rôle qui leur est assigné par la *doxa* est critiqué. Les femmes ne sont pas d'accord avec le roulement de la société, mais ne s'en plaignent que très rarement aux hommes. Elles livrent leur désaccord à d'autres femmes. Nana, qui vient de surprendre Fontan avec une autre femme, trouve refuge dans les bras de Satin. Ensemble, elles vitupèrent contre les hommes, que Satin traite de « salauds ». Elle ajoute : « Ne pense plus à eux... Moi, je t'aime bien » (*N.*, p. 1319). Paradoxalement, les deux femmes recréent le rapport sexuel qui existe entre les hommes et les femmes bien qu'il déplaie à toutes deux. Cependant, elles se livrent par pure compassion, sans rien demander en retour. Le narrateur ne critique pas directement le rapport homosexuel entre les deux femmes, mais reste que la trame narrative est organisée de sorte que la loi doxique leur

¹⁰ Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 446.

est rappelée avec l'arrivée des policiers. Le rapport homosexuel n'est pas véral et n'implique pas d'attente. Telle est la raison pour laquelle Nana a autant de tendresse pour Georges Hugon qui devient brièvement une femme à la Mignotte. Toutes les femmes ne sont pas d'accord sur la culpabilité des hommes. Au chapitre final, dans un parallèle avec la guerre, certaines manifestent leur hargne à l'endroit des hommes français et leur appréciation mitigée des Prussiens : « Ne dis donc pas du mal des Prussiens... Ce sont des hommes pareils aux autres, et qui ne sont pas toujours sur le dos des femmes comme tes Français... » (N., p. 1481). Blanche de Sivry fait correspondre les Français au régime actuel qui, selon elle, exploite les femmes, ce qu'elle dénonce. Plus loin elle ajoute, en défense de Bismarck : « Vous savez qu'il adore les femmes » (N., p. 1483). Les femmes patriotiques qui défendent les hommes de leur nation rétorquent tout de go, bien ancrées encore dans l'ancien rapport sexuel homme/femme : « Qu'est-ce que ça nous fiche! dit Clarisse. Nous n'avons pas envie de se le faire, peut-être! » Cependant, Violaine abonde implicitement dans le sens de Blanche puisqu'elle dit qu'en France : « Des hommes comme ça, il y en a toujours de trop [...]. Vaudrait mieux s'en passer que d'avoir affaire à de pareils monstres. » Des femmes présentes, quelques-unes, partisans de la France surtout, préconisent un maintien du système actuel, d'autres votent pour un changement. Le changement s'annonce, mais n'est ni condamné, ni valorisé par le narrateur. La nouvelle figure de la femme non patriotique témoigne de la fin du Second Empire, la fin de certaine valeur et possiblement une nouvelle voie à emprunter par les femmes. Elles ne sont plus *La Liberté guidant le peuple*, mais ont la liberté de se guider. Elles ne guident le peuple qu'en tant que microcosme de tous les changements qui s'opèrent.

Le dénouement, à l'instar de l'incipit, met en scène des femmes et des hommes séparément. Les hommes sont dehors, tandis que les femmes sont dans la chambre de la mourante. La fin mime le début. Le « À Berlin! à Berlin! à Berlin! » annonce la défaite de la France et la fin du Second Empire. Il est l'écho de « Nana! Nana! Nana! » que la salle scande au théâtre. La guerre est le prolongement de la corruption qu'apporte la courtisane (il est important de souligner que le prénom Nana est formé des deux mêmes syllabes, véritable tautologie, sorte de vase clos qui contient toute l'histoire à venir). Le changement est néanmoins subtil. Tout au long du roman, lorsque les hommes et les femmes ne se rencontrent en d'autres occasions que pour avoir des rapports sexuels, ils sont toujours séparés. Chez les Muffat, les hommes forment un groupe et « plusieurs femmes faisaient un cercle devant la cheminée » (*N.*, p. 1145). Les hommes doivent se déplacer pour se joindre aux femmes et vice-versa. À mesure que le roman progresse, les femmes se rapprochent de plus en plus, nous n'avons qu'à penser à la relation entre Nana et Satin. Le lien est si fort que Nana va même voir son amie à l'hôpital. Finalement, les femmes mettent tous leurs différends passés de côté au chevet de Nana. Rose Mignon, son ancienne rivale, veille à son chevet afin qu'elle ne meure pas seule. La fin est un début de solidarité féminine. Les hommes n'ont plus de pouvoir vraiment. Ils se contentent de parler de la petite vérole et l'instance narrative les dépeint comme des lâches : « Ce n'était pas drôle, la petite vérole. Fontan avait failli l'avoir à l'âge de cinq ans. [...] et comme Mignon le poussait de nouveau, sous le prétexte qu'on ne l'avait jamais deux fois, il [Fauchery] combattit cette théorie violemment, il cita les cas en traitant les médecins de brute » (*N.*, p. 1474). Les femmes, pour leur part, ont maintenant la liberté d'expression sur des sujets graves, dont la politique et l'économie.

Métaphoriquement, les femmes vont au front en allant voir la mourante; les hommes, eux, se défilent sous la couardise. Tel est peut-être le contre-pied de la condamnation de Nana. Certes, elle meurt parce qu'elle a ébranlé l'ordre social. D'une part, le respect du système social original est souhaité, mais un changement est aussi annoncé. Il y a une non-conclusion qui se retrouve aussi dans le fonctionnement des échanges verbaux entre les sexes.

b) Tenter de s'entendre

À l'instar des conversations homogènes, les échanges verbaux hétérogènes maintiennent les rôles sexuels doxiques tout en les modifiant. Lorsque les hommes et les femmes conversent, ils se cantonnent dans leur sexe social. Les traits masculins ou féminins de ce rôle appris se mesurent par la critique des propos du sexe opposé. Chacun rabat les dires d'autrui afin de valoriser une certaine façon de concevoir le monde. Toutefois, les dialogues entre personnages de sexe opposé effacent également les caractéristiques sexuées. Ils réussissent à communiquer en oubliant que l'autre est différent, c'est-à-dire qu'en définitive tout est appris, tout est artifice, et qu'il y a des valeurs plus primordiales. Tout dialogue hétérogène doit se dérouler en des lieux précis, sanctionnés par le narrateur.

En dehors des transactions menant à des rapports sexuels, les femmes et les hommes se parlent très rarement dans *Nana*. Lorsqu'ils le font, une tierce personne doit les y inciter, véritable médiatrice qui se bute souvent à un refus. Dès l'incipit, Lucy Stewart invite Fauchery à se joindre à elle. Devant son refus, elle saute immédiatement

aux apparences et à une raison sexuelle : « Est-ce qu'il n'osait pas se montrer avec elle? » (*N.*, p. 1100). Elle revient à la base de la société du Second Empire. Tout est paraître. Les gens s'intéressent grandement à ce qu'ils dégagent et à ce que les autres pensent d'eux. À prime abord, un homme et une femme ne peuvent avoir de relation platonique. Telle est la raison pour laquelle Lucy pense que Fauchery ne veut nullement laisser croire qu'il s'intéresse à elle, et encore moins qu'il entretient une relation sexuelle. Lucy, en femme de son temps, n'est pas loin de la vérité. Fauchery refuse parce qu'il dit : « J'aime mieux être à l'orchestre. » Pour quelle autre raison veut-il absolument demeurer près de la scène si ce n'est pour voir les actrices de plus près, notamment la fameuse Nana dont on parle sans cesse, émoustiller ses sens et faire des commentaires grivois avec les autres hommes?

Quand dialogue il y a entre hommes et femmes, les représentants de chaque sexe s'offusquent des paroles de l'autre puisqu'elles reflètent une vision du monde qu'ils ne partagent pas. Bien que la plupart du temps les femmes critiquent les hommes de façon mielleuse, à grands coups d'euphémismes et de demandes atténuées, en certains moments elles le font directement. Étonnamment elles font ces commentaires en des lieux publics où tout le monde doit conserver son rang assigné. Le conservatisme n'est jamais bien loin. Elles critiquent les hommes dans le but de leur rappeler leur rôle sexué respectif. Ainsi, quand Vandevres plaisante en disant, à l'instar des tâches dites traditionnelles d'une femme, qu'il a ses « pantoufles à la maison » (*N.*, p. 1186), Clarisse s'indigne et le remet à sa place. À chacun son rôle : « En voilà des affaires pour un homme! Est-ce que, du moment où deux femmes se trouvaient ensemble avec leurs amants, la première idée n'était pas de se les faire? » Nana abonde dans le même sens quand elle confie à Muffat

qu'elle n'aime pas Fauchery. Elle lui relate les cancans que le journaliste fait courir sur le compte de Muffat : « Dis donc, je ne t'ai pas conté l'histoire que Fauchery fait courir sur toi... En voilà une vipère! » (*N.*, p. 1272) Nul doute, Nana est en colère parce que Fauchery agit comme prétendument une femme le fait. Il raconte des ragots, chose inacceptable, raison pour laquelle elle le traite de « vipère », mot qui sert à désigner habituellement une femme de mauvaise langue.

Les personnages masculins ne sont pas en reste, et alimentent aussi la guerre des mots. Toute femme qui déroge en paroles à sa condition sociale est vite mise au fait. Au cours de la soirée que donnent les Muffat, les dames sont fascinées par le mystère de Bismarck, figure du changement et de la détérioration sociale lors du dénouement. Fauchery en a assez d'entendre parler de Bismarck et dit à son cousin : « Tu as raison, on crève ici [...]. Nous allons filer » (*N.*, p. 1151). Il ne s'intéresse nullement à la conversation qui privilégie l'inconnu et le changement en provenance de Prusse. D'ailleurs, le narrateur précise que Fauchery décide de partir après qu'il « se fut échappé du cercle des dames ». Le narrateur insinue que le journaliste étouffait et était prisonnier de l'univers féminin. Aussi, lorsque Rose veille au chevet de Nana mourante, Mignon s'emporte quand Lucy lui demande des nouvelles de la courtisane. Il pressent le changement qui s'opère dans la communauté féminine. De fait, Rose ne lui obéit plus; elle refuse de descendre quand il l'exige. Les femmes deviennent solidaires, ce qui l'inquiète. Il n'aura plus d'emprise sur Rose qui risque de mettre en péril leurs revenus : « Elle sera gentille, si elle y passe, avec des trous dans la figure. Ça nous arrangera bien » (*N.*, p. 1473). Il sait que quelque chose a changé et l'impute à un trait féminin : « Il lâchait Nana carrément, ne comprenant rien aux dévouements bêtes des

femmes » (*N.*, p. 1473). L'indépendance féminine est maintes et maintes fois signalée par les « pourtant » du narrateur, qui suggèrent une restriction, un changement par rapport à ce qui prévaut habituellement : « Mignon soupira d'un air soulagé; enfin Rose allait descendre. [...] Pourtant les deux femmes continuaient à s'exclamer » (*N.*, p. 1475). Cette fois, l'indépendance nouvelle est moins bien accueillie par le narrateur qui ajoute que ce dévouement est stupide. Les femmes, de son avis, parlent pour ne rien dire. Il qualifie les discussions féminines de « dissertations sentimentales des dames sur la musique » (*N.*, p. 1158). Quand elles ne parlent pas de sujets légers, il les condamne quand même comme dans ce dialogue entre Satin et Nana :

Ça leur prenait par crises bavardes; elles avaient un brusque besoin de remuer cette boue de leur jeunesse; et c'était toujours quand il y avait des hommes, comme si elles cédaient à leur rage de leur imposer le fumier où elles avaient grandi. (*N.*, p. 1365)

Tous les termes qu'il emploie pour décrire la conversation des amies d'enfance sont péjoratifs. Les femmes sont hystériques selon lui. Leurs propos surgissent sous l'emprise d'une pulsion incontrôlable, véritable maladie qui se manifeste par des accès. Ce sont les « crises » et la « rage ». Elles viennent d'un milieu défavorisé, mal vu, qui doit rester occulté, et surtout ne pas être mentionné devant des hommes qui viennent de la haute société. Leur discussion est moins condamnée par le narrateur parce qu'elle a lieu que parce qu'elle traite de pauvreté : « *Female bonding becomes a danger for the male social order only when it crosses the lines, calling into question the differences that separate rich women and poor women* »¹¹. Elles doivent continuer à paraître ce qu'elles ne sont pas sinon elles risquent de corrompre les rangs supérieurs. Les règles de la conversation

¹¹ Naomi Schor, *Zola's Crowds*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 99.

servent à maintenir l'ordre social. En oubliant l'étiquette, elles participent de la déchéance sociale au sujet de laquelle la position du narrateur est ambiguë.

Nana, la courtisane démythifiée, ne mérite pas l'attention que les hommes doivent donner, selon la *doxa*, aux femmes. Le narrateur ridiculise les paroles de La Faloise, paroles, d'ailleurs qu'il rapporte indirectement pour cette raison : « Le jeune homme, qui voyait Nana pour la première fois, s'inclinait et la complimentait, parlant de son cousin, cachant son trouble sous une exagération de politesse » (*N.*, p. 1167). Il montre du doigt les hommes par ricochet, parce qu'ils traitent Nana avec déférence. Le narrateur ne pourrait marginaliser un sexe sans marginaliser l'autre : il marginalise Nana par le truchement des paroles ridicules des hommes et exclut les hommes par le biais du pouvoir de la sexualité féminine.

Dans les endroits publics les hommes et les femmes tendent à se carrer dans les comportements sexuels qui leur sont dévolus par la *doxa*. Les endroits clos, par contre, tels que les loges, les chambres successives de Nana, la Mignotte et les coins sombres où l'on peut discuter sans être entendu, effacent les manifestations propres aux sexes. Puisque personne ne peut les entendre, les hommes et les femmes se trouvent sur un pied d'égalité. C'est dire que le sexe social occupe une place moindre et que les personnages en discutent plutôt de manière asexuée. Ainsi, pour qu'il y ait un rapprochement, l'un des protagonistes subit une transformation sexuelle. Georges Hugon, trempé jusqu'à la moëlle, accourt à la Mignotte, revêt une robe de nuit et devient une femme. Devenu l'égal(e) de Nana, il est un(e) camarade. Leur régal est une manière de tisser des liens : « Tous deux mangèrent comme des ogres, avec un appétit de vingt ans, en camarades qui ne se gênaient pas » (*N.*, p. 1237). Les deux retombent en enfance et

adoptent des comportements adolescents. Dans la fleur de l'âge, ils redécouvrent une naïveté, une innocence, une crainte de l'inconnu et la joie que procurent les nouvelles expériences. Par exemple, « redevenus camarades, ils fumaient des cigarettes au bord du lit, les jambes nues, tapant le bois des talons » (*N.*, p. 1244-45). Georges, alias Zizi, surnom enfantin, et Nana sont de petits amis sans malice. Leurs expériences sexuelles sont plutôt une découverte que des rapports sexuels mûrs. Nana croit encore au grand amour, ayant « des fantaisies de jeune fille sentimentale » et craint que « ses parents ne l'entendissent, goûtant les tâtonnements délicieux et les voluptueuses épouvantes d'une première faute ». Son escapade secrète avec Zizi ressemble à une mise en abyme de *L'Assommoir*. Le narrateur rend compte de la véritable enfance de Nana dans la rue de la Goutte-d'Or où elle faisait ses premières expériences sexuelles, le plus naturellement du monde :

Nana et Pauline restaient des heures debout, au plus épais de la foule. [...] Leurs bras nus, leur cou nu, leurs cheveux nus, s'échauffaient sous les haleines empestées dans une odeur de vin et de sueur. Et elles riaient, amusées, sans un dégoût, plus roses et comme sur leur fumier naturel. Autour d'elles, les gros mots partaient, des ordures toutes crues, des réflexions d'hommes souls. C'était leur langue, elles savaient tout, elles se retournaient avec un sourire, tranquilles d'impudeur, gardant la pâleur délicate de leur peau de satin¹².

Le passage à la Mignotte donne la clé du comportement sexuel prononcé de la courtisane. Subtilement, le narrateur autorise la conversation entre Georges Hugon, fils de bonne famille, et Nana, fille du peuple, parce que Georges se transforme en femme et

¹² Émile Zola, *L'Assommoir*, dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, tome II. Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux. Études, notes et variantes de Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 713.

perd ses bonnes manières. Cependant, la séparation des deux mondes demeure. Quoique la courtisane « contamine » Georges, à ce moment du récit, la haute société reste encore à l'abri, ce que précise la description de la résidence à la campagne voisine de la Mignotte de Nana : « La maison, bâtie vers la fin du dix-septième siècle, s'élevait au milieu d'un immense enclos carré » (*N.*, p. 1228). La clôture conserve la courtisane hors du milieu qui lui est interdit, marginalisation subtile.

Toutefois, les sexes opposés discutent sans qu'il ne soit question de sexualité. À ce moment, les personnages se placent véritablement sur un pied d'égalité, oubliant les manières. Ils sont simplement des amis, se donnent des conseils et se tutoient. Aucune formalité langagière n'existe entre eux. Chacun veille au bien de l'autre, même s'il a quelquefois un grain de malveillance, et le met en garde. Montmartre accueille Nana en « savates et en cheveux ». Elle rencontre Francis, son ancien coiffeur, qui lui rapporte que les gens disent que Muffat l'a mise à la porte. Offusquée, elle lui donne sa version des faits de manière familière : « Ah! ils disent ça... Eh bien! mon petit Francis, je vais aller les trouver, moi... Veux-tu que nous y allions tout de suite ensemble? » (*N.*, p. 1293). La même chose se produit lorsque Nana et Daguinet se rencontrent par hasard dans un café. Tous deux se tutoient parce qu'ils sont cachés du reste de la société :

« Fichtre! tu vas bien, tu les prends aux Tuileries, maintenant! »

Nana sourit, un doigt sur les lèvres, pour le prier de se taire. Elle le voyait très lancé, heureuse pourtant de le rencontrer là, lui gardant un coin de tendresse, malgré la saleté de ne pas la reconnaître, lorsqu'il se trouvait avec des femmes comme il faut.

« Que deviens-tu? » demanda-t-elle amicalement. (*N.*, p. 1266)

Si les personnages se parlent ainsi, s'ils se cachent, c'est parce que les normes sociales sont toujours présentes, bien intériorisées. Telle est la raison pour laquelle Dagueuet ignore Nana lorsqu'il est en public, et qui plus est avec des femmes mieux qu'elle. De plus, le tutoiement entre les hommes et les femmes semble aussi justifié et excusé parce qu'il se fait entre des gens qui avaient auparavant une relation qui l'autorise. Nana peut tutoyer Francis parce qu'il était son coiffeur. Les règles sociales sont toujours présentes et les écarts sont justifiés indirectement par le narrateur qui a au préalable traité des relations entre ces personnages et les place en deux lieux qui autorisent les discussions hétérogènes.

Si les dialogues entre hommes et femmes effacent quelque peu les classes sociales, ce phénomène se produit inévitablement en lieu clos. Par exemple, au quatrième chapitre Nana donne un dîner qui se veut d'abord très officiel, mais se relâche bientôt. « D'ailleurs, le défilé ne put s'organiser. Les hommes et les femmes entrèrent débandés, plaisantant avec une bonhomie bourgeoise sur ce manque de cérémonie » (N., p. 1171). Le narrateur justifie indirectement l'hétérogénéité des sexes, qu'il lie à l'opportunisme de Nana. Les gens qu'elle a invités sont de la même classe sociale qu'elle et ne savent pas se tenir comme les gens de la haute société qu'ils imitent. Les sexes peuvent se mêler à condition que l'endroit où ils le font ne soit pas une menace au « grand » monde et que les hommes et les femmes soient issus de la même classe sociale. De là leur « bonhomie bourgeoise ».

La peinture des paroles sexuées met en relief une vision du monde. Le narrateur autorise les échanges verbaux entre les sexes selon l'endroit où ils se trouvent et l'origine de chacun. Si les hommes et les femmes proviennent du même milieu social, il

sanctionne leur conversation. S'ils sont issus de classes sociales différentes, le narrateur place leurs rencontres en des lieux privés, en effaçant d'abord les différences sexuelles et en gardant un indice de la prééminence de la bourgeoisie, ou à tout le moins un écart spatial entre les deux mondes. Le narrateur marginalise les « écarts » de parole féminins pour montrer du doigt ceux que commettent les hommes, condamne la mauvaise conduite masculine pour inculper la femme. Le mal féminin inclut aussi les hommes parce qu'ils ne font que suivre leurs pulsions, sanctionnées par ailleurs par la société. Bref, les uns ne valent pas mieux que les autres. La femme est marginalisée pour montrer que les deux sexes valent ensemble d'après les règles du système. Le narrateur reproduit le seul modèle social valide à l'époque. Tout le roman oscille entre la confirmation et la subversion du modèle pour aboutir au changement annoncé par les femmes dans la chambre mortuaire. Il se termine dans l'ambiguïté propre de l'énonciation et de l'emprunt de traits langagiers sexués.

Conclusion

L'univers romanesque zolien montre la femme sous le jour de la vierge et de la putain, la vierge étant bien sûr la référence. Dans la société du Second Empire, les hommes élaborent les lois, tandis que la femme même vertueuse est marginalisée. Le Code napoléon ne lui reconnaît aucun pouvoir. Il en accorde encore moins aux femmes vénales, qui s'arrogent le pouvoir de la sexualité, mais au contraire les punit et les stigmatise.

S'appuyant sur le système social en vigueur à l'époque, le naturalisme exclut les femmes qu'il dépeint suivant les mêmes paradigmes. L'école naturaliste dont Émile Zola est le chef de file veut reproduire la nature avec un maximum de vérité tout en équilibrant la vraisemblance et la science. Grâce à la méthode empirique empruntée notamment à la médecine et à la physiologie, le roman naturaliste renforce doublement les théories de l'époque qui dépréciaient les femmes. Le texte naturaliste dit partir de vérités. En les reproduisant dans le contexte romanesque, Zola leur accorde une primauté incontestable. Le but de la méthode expérimentale est d'étudier les phénomènes pour les diriger. Ce dont il montre les rouages dans *Nana*, ce n'est pas les fondements des diverses théories scientifiques, mais seulement leur application sur les personnages. *Nana* pourrait être vue comme l'empire des règles doxiques; elles sont mises en pratique sans que ne transparaissent leurs raisons d'être. Ainsi, les protagonistes répondent des règles du marché capitaliste, de celles de la politique et des normes quant au sexe social. L'hystérie, par exemple, s'applique à la courtisane sans qu'aucune explication ne soit fournie. Dépourvue de logique, ces règles demeurent arbitraires et incontestables. Comment pourrions-nous nous y opposer, nous lecteurs, puisqu'elles semblent aller de

soi? Le renforcement des composantes de la *doxa* est important dans le roman qui les fournit sans explication afin qu'elles semblent « naturelles ».

Toute intervention directe du narrateur compromettrait la mimésis. Il doit demeurer impartial en adoptant la terminologie sans donner l'impression de faire sienne l'idéologie qui la sous-tend : « Souvent j'ai dit que nous n'avions pas à tirer une conclusion de nos œuvres, et cela signifie que nos œuvres portent leur conclusion en elles. »¹ *Nana* se termine en fait sur une non-conclusion. La mort de la courtisane met fin à l'ancien régime sans que celui qui s'annonce ne soit décrit ou jugé. En dépit du fait que sa mort est un exutoire, nécessaire à la condamnation de la demi-mondaine, qui se décompose sous la petite vérole avant même d'être morte, reste qu'un début de solidarité féminine est annoncé dans la chambre d'hôtel. Les femmes s'y réunissent malgré les interdictions répétées des hommes qui les attendent (lâchement, précise cette fois le narrateur) dans la rue. Impossible de tirer une conclusion définitive du roman puisque l'instance narrative juge toutes les sphères sociales à travers les femmes; elles sont le point de départ des jugements qu'il porte sur les autres. Les composantes de la société sont toutes imbriquées. Aucune ne peut être la cible de critiques sans qu'une autre ne s'en fasse l'écho.

Le narrateur ne démythifie pas seulement la courtisane, mais également son entourage bourgeois. Il ne peut pas critiquer la prostituée de luxe sans effleurer les gens aisés qui la côtoient. Jamais, toutefois, n'attaque-t-il la bourgeoisie directement. Ses flèches la touchent de biais par l'ironie et l'implicite, qui lui permettent de se départir de toute responsabilité quant à la sphère dirigeante de la société. La femme devient le

¹ Émile Zola, *Le Roman expérimental*. Chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 79.

paravent derrière lequel il cache ses intentions. Elle est un sujet qui passionne les médecins et scientifiques du moment en raison des mystères de son âme et de sa physiologie. Qui dit mystère, dit spéculation voire exagération. Le narrateur reprend les théories sur la femme pour à la fois mener à bien le dessein de Zola et le dissimuler. D'une part, les théories permettent de déconstruire le personnage type de la courtisane en en faisant une détraquée et par conséquent, annoncent la façon proposée par Zola de faire de la littérature. D'autre part, elles attirent l'attention du lecteur sur des théories connues qui effacent tout doute d'une autre ambition. Il est tellement question de la femme, de son rôle et de sa place dans la société, que les propos quasi figés du narrateur n'éveillent aucun soupçon; seuls ceux des femmes sont dépeints comme particuliers.

Les personnages féminins dans *Nana* parlent selon les barèmes des stéréotypes langagiers. Qu'ils se conforment à la langue dite féminine ou qu'ils empruntent des traits prétendument masculins, leurs propos sortent de l'ordinaire. Pas un mal en soi, mais comme un mal n'arrive jamais seul, leurs énoncés reflètent une prise de pouvoir néfaste aux yeux de la *doxa*. Le narrateur représente la société bourgeoise qui refuse de céder sa place à des gens du peuple au départ, des parvenus et qui plus est, à des femmes. Par ailleurs, entre elles, les femmes perpétuent les idées négatives quant à leur sexualité et à sa destruction de ce qui l'entoure. Elles forment un tout, mais l'ensemble est plutôt en osmose avec les idées reçues au lieu d'être un clan solidaire. Elles sont muettes et sourdes à leurs consœurs, par conséquent comment peuvent-elles comprendre l'ensemble de la société?

Dans *Nana*, le narrateur alterne entre la subjectivité, notamment en faisant des gloses péjoratives sur les personnages féminins, et l'objectivité en traitant de la sexualité

selon une poétique qui s'articule sur des oppositions multiples : la nature et la culture, le bien et le mal, le masculin et le féminin, les lieux privés et les publics. Le paradigme de la clôture et de l'ouverture spatiale occupe une grande place en ce qui a trait à la marginalisation narrative. D'une part, lorsque les sexes sont complètement séparés, le plus souvent en des lieux publics, les distinctions sociales demeurent. La marginalisation narrative reste, car les personnages critiquent les membres du sexe opposé. Malgré le maintien de la critique de l'autre, il n'en demeure pas moins qu'il y a un début paradoxal d'équité parce que les femmes condamnent également les hommes. D'autre part, lorsque les hommes et les femmes se trouvent en des endroits clos, l'uniformisation s'élargit. Les classes sociales et les différences sexuelles s'amoindrissent, ce que le narrateur voit d'un tantôt bon, tantôt mauvais oeil.

Les rapports verbaux entre les sexes reposent sur le projet de démythification de la courtisane, source de déchéance pour le reste de la société. Les dialogues multisexuels dépendent des normes sociales. Le narrateur les explique, les excuse et parfois, les justifie. Reste qu'il prône les valeurs doxiques d'une certaine élite. Zola écrit dans *Le Voltaire* du 28 octobre 1879 qu'il « veut donner à [s]on œuvre une portée sociale » (N., p. 1690). Son narrateur s'adresse d'abord aux bourgeois qui, c'était de notoriété publique à l'époque, fréquentent les prostituées. Il veut les ramener à leurs valeurs, et y conduire indirectement le reste de la société. L'optique du narrateur a aussi pour effet de lier la femme, le peuple et la déchéance. De plus, le point de vue narratif touche les écrivains. Il dénonce ceux qui continuent de dépeindre les courtisanes d'une façon glorifiante. À ce sujet, Zola a été très précis dans *Le Gaulois* du 26 mars 1869 : « Je me contente de supplier humblement les écrivains immoraux d'être moralement vrais ou immoralement

vrais. Dans les deux cas, l'œuvre produite, sera grande, juste, profitable. »² Cri de ralliement au mouvement naturaliste? Sans aucun doute.

² Émile Zola cité par Henri Mitterand dans son étude de *Nana*, *op. cit.*, p. 1661.

Bibliographie

Écrits de Zola

- ZOLA, Émile, *Mes Haines*. Notes et commentaires de Maurice Le Blond. Texte de l'édition de Eugène Fasquelle, Paris, François Bernouard, 1928, 316 p.
- ZOLA, Émile, *Nana et L'Assommoir dans Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, tome II. Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux. Études, notes et variantes de Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, 1756 p.
- ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*. Chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, 369 p.
- ZOLA, Émile, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*. Textes établis et présentés par Henri Mitterand (d'après les collections de la Bibliothèque nationale), introduction de Jean Malaurie, Paris, Plon, coll. « Terre humaine/poche », 1991, 675 p.

Études sur Zola

- BECKER, Colette, *Zola en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990, 175 p., illus.
- BEIZER, Janet L., "Uncovering *Nana*. The Courtesan's New Clothes", *L'Esprit créateur*, vol. 25, no 2, Summer 1985, p. 45-56.
- BELATÈCHE, Lydia, *The Linguistic Expression of Femininity in the Realists Novels of Zola and the Goncourts*, Yale University, Ph.D., 1993, 241 p.
- BERTA, Michel, *De l'androgynie dans les Rougon-Macquart*, New York, Peter Lang, 1985, 152 p.
- JENNINGS, Chantal, « Zola féministe? », *Les Cahiers naturalistes*, no 44, 1972, p. 172-87, no 45, 1973, p. 1-22.
- BERTRAND-JENNINGS, « Lecture idéologique de *Nana* », *Mosaic*, no X, 1977, p. 47-54.
- BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'Éros et la femme chez Zola. De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksiek, coll. « Femmes en littérature », 1977, 133 p.

- BORIE, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971, 253 p.
- BORIE, Jean, *Le Tyran timide : le naturalisme de la femme au XIXe siècle*, Paris, Klincksiek, 1973, 160 p.
- BOSCHIAN-CAMPANER, Catherine, « De Barbey d'Aurevilly à Zola : Le personnage de la maîtresse ou de la concubine dans quatre romans de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle », *Excavatio*, vol. 2, Fall 1993, p. 54-65.
- BOURDEAU, Catherine, "The Power of the Feminine Milieu in Zola's *Nana*", *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 27, no 1-2, Fall-Winter 1998-1999, p. 96-107.
- CARLES, Patricia et Béatrice DESGRANGE, « Émile Zola ou Le cauchemar de l'hystérie et les rêveries de l'utérus », *Les Cahiers naturalistes*, no 41, 1995, p. 13-32.
- DOLA, Thérèse, "Guise and dolls : Dis/covering power, re/covering *Nana*", *Nineteenth-Century French Studies*, 1998, vol. 26, p. 368-386.
- DUBOIS, Jacques, *L'Assommoir : société discours, idéologie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes-Larousse université », 1973, 223 p.
- DUCHET, Claude, « Le trou des bouches noires, parole, société, révolution dans *Germinal* », *Littérature*, no 24, 1976, p. 11-39.
- HANSEN, Odile R., *La Chute de la femme. L'Ascension d'un Dieu victimisé dans l'œuvre d'Émile Zola*, New York, Peter Lang, 1996, 230 p.
- HARTOG, Laura Catherine, « Ces monstres antiques. La femme prostituée et le milieu sexualisé dans *Les Rougon-Macquart* », *Excavatio*, vol. 3, Winter 1993, p. 23-31.
- KATNER, Linda Beane, *In the Streets, Shops and Mines: the Voices of Émile Zola's Working Class Women*, University of Illinois at Urbana Champaign, 1993, Ph.D., 202 p.
- KOFMAN, Sarah, *Le Respect des femmes*, Paris, Éditions Galilée, 1982, 154 p.
- KRAKOWSKI, Anna, *La Condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*. Préface de Henri Mitterand, Paris, A.-G. Nizet, 1974, 263 p.
- JAMES, Henry, *The Future of the Novel. Essays on the art of fiction*. Edited, with an introduction, by Leon Edel, New York, Vintage Books, 1956, XVIII-293 p.
- LÉONARD, Martine, « *L'Assommoir*, langage de l'autre », *Études françaises*, vol. 10, no 1, 1974, p. 41-60.

- LOWE, Odile, "Writing the Feminine in Zola", *Excavatio*, no 1, 1992, p. 72-82.
- MITTERAND, Henri, *Zola : l'histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990, 244 p.
- PAGÈS, Alain (éd.) et Clive THOMPSON (intro.), « Émile Zola : Lectures au féminin; avatars du roman naturaliste », *Les Cahiers naturalistes*, no 41, 1995.
- PETREY, Sandy, « Anna-Nana-Nana. Identité sexuelle, écriture naturaliste, lectures lesbiennes », *Les Cahiers naturalistes*, no 69, 1995, p. 69-80.
- ROY, Pascal, "Émile Zola's use and abuse", *The Dual Voice : Free Indirect Speech and its functioning in the Nineteenth Century European Novel*, Manchester, U.P., Totowa, New Jersey, Rowan and Littlefield, 1977, p. 112-22.
- SCHOR, Naomi, *Zola's Crowds*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978, XV-221 p.
- SIARY, Gérard, *La Représentation de la courtisane dans Nana d'Émile Zola et Udekurabe de Najai Kafu*, Arles, Philippe Picquier, 1995, 468 p.
- SLOTT, Kathryn, "Narrative Tension in the Representation of Women in Zola's *L'Assommoir* and *Nana*", *L'Esprit créateur*, vol. XXV, no 4, Winter 1985, p. 93-104.
- TONARD, Jean-François, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, New York, Peter Lang, série XIII « Langue et littérature française », vol. 190, 1994, 322 p. et annexe.
- VAN HOOFF, Dominique, « La femme avilie et fantasmée dans la peinture et le roman fin de siècle », *Excavatio*, vol. 2, Fall 1993, p. 43-53.

Études générales sur le dix-neuvième siècle

- ANGENOT, Marc, *Le Cru et le Faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986, 202 p.
- ANGENOT, Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p.
- ARIÈS, Philippe et Georges Duby (dirs), *Histoire de la vie privée*, volume IV : *De la révolution à la Grande Guerre*. Volume dirigé par Michelle Perrot, Paris, Seuil, 1985, 639 p.
- BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1998, deuxième édition revue et augmentée, VIII-213 p.

Théorie littéraire

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 489 p.
- BARTHES, Roland *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, 185 p.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 250 p.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil 1994, 3 vol.
- DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN (dirs), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, 391 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures of Literary Discourse*. Traduction de Alan Sheridan. Introduction de Marie-Rose Logar, New York, Columbia University Press, 1982, XIX-303 p.

Linguistique

- AUSTIN, J. L., *How to do things with words*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1962, VII-166 p.
- BANFIELD, Ann, *Unspeakable sentences. Narration and representation in the language of fiction*, London, Routledge, 1982, X-340 p.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, vol. 1, coll. « Tel », 1966, 356 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, 244 p.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, 239 p.
- FASOLD, Ralph, *The Sociolinguistics of Language. Introduction to Sociolinguistics Volume II*, Oxford, Basil Blackwell, coll. "Language in Society", 1990, x-342 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, VI-157 p.

Études féministes

- BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990, XII-172 p.
- BUTLER, Judith, *Bodies that Matter. On the discursive limits of "sex"*, New York, Routledge, 1993, XII-288 p.
- CORBIN, Alain, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (19e et 20e siècles)*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, 571 p.
- DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième Sexe*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1976, 409 p.
- FULLER, Margaret, *La Femme au XIXe siècle*. Traduction et notes de Sylvie Chaput, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1988, 189 p.
- KELLY, Dorothy, *Fictional Genders' Role and Representation in Nineteenth-Century French Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989, 216 p.
- MILLS, Sara, *Feminist Stylistics*, New York, Routledge, 1995, 230 p., illus.
- ROBIDOUX, Léon A., *Femmes. Citations sur les femmes à travers le monde*, Montréal, Stanké, 1999, XXXIX-731 p.
- RUTLAND, Barry (éd.), *Gender and Narrativity*, Ottawa, Carleton University Press, 1997, VIII-259 p.
- SCHOR, Naomi, *Breaking the Chain : Women Theory, French Realist Fiction*, New York, Columbia University Press, 1985, xvi-203 p.
- WILLIAMS, Juanita H., *Psychology of Women. Behavior in a biosocial context*, troisième édition, New York, W. W. Norton and Company, 1987, XIV-557 p.
- WODAK, Ruth (éd.), *Gender and Discourse*, London, SAGE Publications, 1997, IX-303 p.
- YAGUELLO, Marina, *Les Mots et les femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Payot, 1992, 202 p.

Études sociologiques et étude économique

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris-La Haye, Mouton, 1967,

MARX, Karl, *Le Capital*, livre I, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 707 p.

TAHON, Marie-Blanche, *La Famille désinstitutionnée. Introduction à la sociologie de la famille*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Sciences sociales. Justice et problèmes sociaux », no 21, 1995, VIII-230 p.

Table des matières

Remerciements	I
Résumé	II
Introduction	1
Chapitre I - Un sexe en cache un autre	12
a) Conceptualisation du sexe et du discours social	12
b) « L'Éternel féminin »	21
c) Aporie de l'identité sexuelle : l'influence du milieu	33
Chapitre II - L'omniscience partielle du narrateur	38
a) Le jugement comme maxime	45
b) Ironie et reprise des propos du narrateur : l'auto-marginalisation	60
Chapitre III - Parole(s) de femme	71
a) « Sois charmante et tais-toi! »	73
b) Les traits langagiers dits sexués	80
Chapitre IV - L'échange verbal entre les sexes	93
a) L'omniprésence de l'autre sexe	97
b) Tenter de s'entendre	111
Conclusion	120
Bibliographie	125
Table des matières	131