

**L'altérité et la limite du connaissable dans *Nana* (1880)
d'Émile Zola**

Étudiante: Nicoline Simons – 3014185
Études: Taal-en Cultuurstudies
Document: Mémoire du Bachelor TCS
Cours : La littérature de la fin du XIXe siècle
Directrice du mémoire : Dr. Emmanuelle Radar
Second lecteur : Dr. Sven Vitse
Date : 25 juin 2014

Table des matières

Introduction	4-6
1. Cadre théorique	7
<u>1.1. La perspective féministe-poststructuraliste</u>	<u>9</u>
1.1.1. Simone de Beauvoir : le mythe de « L'Éternel féminin »	9-10
1.1.2. Natascha Würzbach et les catégories de la femme	11
1.1.3. Les féministes françaises : le langage phallocentrique	11-14
1.1.4. Judith Butler et la théorie « queer »	14-15
1.1.5. Jacques Derrida : l'écriture comme « l'altérité absolue »	16
<u>1.2. La construction et la déconstruction de l'altérité de la courtisane</u>	<u>17</u>
<u>1.3. Le naturalisme surmonté de Zola</u>	<u>18</u>
Conclusion du chapitre 1	18-19
2. L'étude de la représentation de la femme sexuée dans l'œuvre zolienne	20
<u>2.1. Les années 1970 : la perspective féministe et la dimension mythique chez Zola</u>	<u>20-21</u>
<u>2.2. Les années 1980 : le point de vue de la différence sexuelle</u>	<u>21-22</u>
<u>2.3. Les années 1990 : des perspectives différentes</u>	<u>22-23</u>
<u>2.4. Les années 2000 : le point de vue de la subversion et de la déviance</u>	<u>24</u>
Conclusion du chapitre 2	24

3. La courtisane et <i>Nana</i> dans le contexte historique et littéraire du XIXe siècle	25
<u>3.1. Le contexte historique : la prostitution, le mariage et la fonction de la courtisane dans le XIXe siècle</u>	<u>25</u>
3.1.1. La prostitution dans le XIXe siècle	25-27
3.1.2. Le mariage et la fonction de la courtisane dans le XIXe siècle	27-29
<u>3.2. Le contexte littéraire : le naturalisme surmonté d'Émile Zola</u>	<u>29</u>
3.2.1. Le naturalisme (1865-1884)	29-31
3.2.2. <i>Nana</i> et le naturalisme surmonté de Zola	31-32
Conclusion du chapitre 3	32-33
4. Un nouveau mythe : la force destructrice de la courtisane ?	34
<u>4.1. Pourquoi existe-il un nouveau mythe dans <i>Nana</i> ?</u>	<u>34</u>
4.1.1. L'influence de l'étude de Parent-Duchâtelet et de Huysmans et d'Edmond Goncourt	34-35
4.1.2. La non-représentabilité du sexe féminin	35-37
4.1.3. L'esthétique idéale de la femme	37-38
<u>4.2. Un nouveau mythe en cinq phases et les deux sous-mythes</u>	<u>38-39</u>
1. Le début au théâtre : « La blonde Vénus »	40-43
2. L'article de Fauchery : « la mouche d'or »	44-46
3. L'apothéose de <i>Nana</i> : la reine et le cheval	47-49
4. L'annonce de « l'effondrement prochain » et la ruine des amants	49-51
5. L'effondrement : la mort de <i>Nana</i> et la fin du Second Empire	52
Les deux autres mythes dans <i>Nana</i>	52-54

4.3. Le renversement du nouveau mythe de la force destructrice de Nana	54-58
Conclusion du chapitre 4	58-60
5. La déconstruction de l'altérité de la courtisane	61
5.1. Nana : un corps « entre-genre »	61-65
5.2. Une altérité inconnaissable	65-69
Conclusion du chapitre 5	69-70
Conclusion	71-77
Bibliographie	78-80

Introduction

Lors de la lecture de *Nana* (1880) d'Émile Zola, je m'en suis aperçue que l'héroïne du roman, Nana, est souvent représentée comme « autre ». J'ai rencontré le concept de « l'altérité » dans le cours littéraire-philosophique « Écriture et Pensée », dans lequel j'ai appris qu'en reconnaissant l'altérité d'un « autre », le « moi » peut se définir lui-même. Ensuite, dans le cours « Littérature de la fin du XIXe siècle », j'ai remarqué que cette notion joue un rôle important à la fin du XIXe siècle. C'est que, à cette époque, on se rend compte qu'on ne peut pas trouver une réponse à tout en utilisant la raison et la science. Les découvertes dans le domaine du magnétisme prouvent qu'on ne peut pas voir tout en utilisant les yeux et les développements dans le domaine de la psychanalyse révèlent les mystères de l'inconscient. C'est pourquoi, on développe une fascination pour et une peur de l'inconnu et de l'inconnaissable, auxquels la femme, en tant que « l'autre sexe », est associée. Pourtant, en tant que courtisane, l'altérité de Nana dépasse celle de la femme de l'époque en général, parce que l'héroïne est une femme qui étale sa sexualité d'une manière provocatrice. Elle pousse donc les tabous de l'époque concernant la sexualité féminine à ses limites. Ainsi, elle devient « l'Autre suprême », « la femme sexuée par excellence », un phénomène qui, dans *Nana*, est associé à tout ce que l'homme occidental du XIXe siècle considère comme « autre », c'est à dire, à tout ce qu'il craint : son propre désir, ses origines animales, le désordre, l'inconnu, la maladie et le primitivisme. Ce qui est frappant, c'est qu'Émile Zola, dans *Nana*, affirme et met en question l'altérité particulière de la courtisane.

C'est pourquoi, la question principale de ce mémoire est :

« Pourquoi et comment le roman *Nana* (1880) d'Émile Zola construit-t-il et déconstruit-t-il l'image de la courtisane en tant que « l'Autre » ?

Cette question est pertinente, parce que, en lisant les études scientifiques qui se penchent sur la question de ce mémoire, il m'a frappé qu'il existe deux perspectives qui expliquent l'altérité de Nana d'une autre manière. C'est que, d'une part, il y a la perspective poststructuraliste, qui considère la courtisane et son altérité comme un phénomène linguistique et littéraire et d'autre part, il existe la perspective de genre, qui explique l'altérité en référant aux stéréotypes liés aux catégories du genre masculin et du genre féminin. Dans ce mémoire, je voudrais combiner les deux pour créer ma propre vision. C'est que, dans mon

point de vue, Nana est une construction littéraire et linguistique qui est basée sur les stéréotypes de genre créés par la société de l'époque et sur les mythes antiques et bibliques d'autrefois. Cette idée est liée à la question centrale, parce que ce sont les catégories des deux genres et les mythes d'autrefois qui prétendent de rendre la femme sexuée « par excellence » connaissable. La question est aussi pertinente, parce qu'on verra que le naturalisme de Zola est complexe, surtout en ce qui concerne la représentation de la courtisane. C'est que, l'auteur naturaliste veut donner à voir la « vraie » courtisane, la « vraie fille ». Pourtant, comment peut-t-il atteindre cet objectif, quand il n'existe que des mythes de la courtisane ? Alors, on verra que la notion du mythe est particulièrement problématique dans *Nana*, parce que Zola l'utilise et le condamne dans le roman.

Afin de répondre cette question, j'utiliserai la méthode d'analyse textuelle de « close reading » et je la combinerai avec une analyse du contexte historique-littéraire. J'appliquerai cette méthode dans les chapitres 4 et 5, en analysant en détail des passages tirés du roman pour montrer comment Zola construit et déconstruit l'image de la courtisane en tant que « l'Autre ». Quant aux perspectives scientifiques, je me servirai de la perspective féministe-poststructuraliste des féministes françaises Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva et du philosophe féministe-poststructuraliste Judith Butler. De plus, j'utiliserai le travail *Le deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir et les notions de « l'altérité absolue », de la « différence » et de la « déconstruction » du philosophe poststructuraliste Jacques Derrida. Étant donné le fait que ces quatre perspectives appartiennent au courant du féminisme et/ou au courant du poststructuralisme, dans ce mémoire, le terme « perspective féministe-structuraliste », ou le pluriel, référera à toutes ces perspectives. Dans le cadre théorique, le chapitre 1 de ce mémoire, j'expliquerai les perspectives féministes-poststructuralistes différentes chacune à son tour et je justifierai leur pertinence par rapport à la question centrale. De plus, je définirai les termes utilisés dans la question principale, « image », « altérité », « construction », « déconstruction », aussi bien que d'autres notions centrales : le mot « mythe », le concept « inquiétante étrangeté », le naturalisme en général et le « naturalisme surmonté zolien ». Ensuite, dans le chapitre 2, j'expliquerai les théories qui existent déjà en ce qui concerne l'étude de la représentation de la femme sexuée dans l'œuvre zolienne.

Comme je l'ai indiqué, l'altérité spécifique de la courtisane est un sujet intéressant par rapport aux développements scientifiques et sociaux du XIXe siècle. Alors, dans le chapitre 3, je situerai le phénomène de la courtisane dans le contexte historique du XIXe siècle afin d'expliquer cette idée. De plus, j'y relierai l'altérité de la femme sexuée « par excellence » au

naturalisme particulier de Zola. C'est que, d'une part, Zola le naturaliste veut donner une vision complète de la réalité d'une manière scientifique, mais, d'autre part, l'œuvre zolienne est connue pour sa dimension mythique. C'est pourquoi, je parlerai du « naturalisme surmonté » de Zola.

Dans le chapitre 4, je répondrai à la première partie de la question centrale : « comment le roman *Nana* (1880) d'Émile Zola construit-il l'image de la courtisane en tant que « l'Autre » ? On verra qu'on pourrait dire, d'un côté, que Zola crée un nouveau mythe de la force destructrice de la courtisane dans *Nana*, mais que, de l'autre côté, l'auteur naturaliste détruit ce mythe, en le renversant. Ce chapitre est lié à la première définition de l'altérité, selon laquelle l'altérité de la courtisane est connaissable. Je tenterai de montrer que le mythe dans *Nana* est « nouveau » par rapport au mythe précédent de la courtisane, créé par les écrivains romantiques. Pourtant, on verra que Zola, pour la création de son propre mythe dans *Nana*, s'est inspiré des mythes antiques, celui de Vénus et celui de l'amazone, aussi bien que d'un mythe biblique, celui de la création d'Adam et Ève. De plus, on verra que son mythe évoque des figures mythiques, comme celle du Sphinx. Donc, j'utiliserai l'adjectif « nouveau » pour indiquer que le mythe zolien se distingue du mythe précédent.

Dans le chapitre 5, je répondrai à la deuxième partie de la question principale : « comment le roman *Nana* (1880) d'Émile Zola déconstruit-il l'image de la courtisane en tant que « l'Autre » ? On verra que le roman contient certains éléments qui affirment et contredisent l'altérité de la femme sexuée « par excellence ». De plus, je démontrerai pourquoi on pourrait dire que l'altérité de *Nana* est, en fait, inconnaissable, pourquoi elle est « l'Autre absolue ».

1. Cadre théorique

Comme expliqué dans l'introduction de ce mémoire, on développe une fascination pour et une peur de l'inconnu et de l'inconnaissable à la fin du XIXe siècle, auxquels la femme, en tant que « l'autre sexe », est associée. On a aussi constaté que l'altérité de la courtisane dépasse celle de la femme en général. C'est que, en tant que femme sexuée « par excellence », l'homme occidental de l'époque l'associe à tout ce qu'il considère comme « autre », c'est à dire, à tout ce qu'il craint. On verra que Zola, dans *Nana*, affirme *et* met en discussion cette altérité particulière.

Ainsi, la question principale de ce mémoire est :

« Pourquoi et comment le roman *Nana* (1880) d'Émile Zola construit-t-il et déconstruit-t-il l'image de la courtisane en tant que « l'Autre? »

Premièrement, il est important de noter qu'en parlant de l'image de la courtisane, je voudrais indiquer que l'objet de cette étude n'est pas « la vraie courtisane », mais la manière dont elle est représentée dans le roman *Nana* d'Émile Zola. Comme indiqué dans l'introduction, j'utiliserai la perspective féministe-poststructuraliste pour répondre la question principale pour deux raisons. Premièrement, le concept de « l'altérité » est une notion importante et actuelle dans les études de lettres et de genre. Ce qui est surtout important, c'est que, dans les études de genre, on fait la différence entre la notion du « sexe », la différence anatomique entre l'homme et la femme, et celle du « genre », « the meanings and conventions attached to those bodily differences in various cultures ».¹ De la même façon, il existe une différence fondamentale dans le domaine de l'étude du genre entre ceux qui posent qu'il existe une différence *a priori* entre les deux sexes et ceux qui considèrent les différences entre les sexes comme une construction sociale et culturelle. Thomas A. Schmitz, dans son livre *Modern Literary Theory and Ancient Texts : An Introduction* (2007), nomme le courant qui appartient

¹ « Introduction Judith Butler », dans : *The Norton anthology of theory and criticism*, Leitch, Vincent, B. (dir.), New York, London, W.W. Norton & Company, Inc., 2010, p. 2536 – p. 2539, p. 2536.

à la première catégorie « essentialism » ou « essentialisme » et celui qui appartient à la deuxième catégorie « social constructivism » ou « constructivisme social ».²

Dans ce mémoire, je considérerai la différence entre les sexes comme créée par la société de la fin du XIXe siècle, donc, comme une construction sociale. La différence sexe-genre est significative à l'égard de l'altérité particulière de la courtisane, parce que, à l'époque, on lie les stéréotypes de la femme sexuée à la puissance de son sexe et de sa sexualité. Ainsi, elle devient « l'Autre » avec une lettre majuscule, parce que son altérité est poussée à ses limites. Deuxièmement, la perspective féministe-poststructuraliste me permet de combiner des théories dans le domaine du genre, de la déconstruction et de la psychanalyse.

La notion d'altérité est un concept qui a des définitions différentes et qui évoque souvent beaucoup de connotations. C'est pourquoi, dans ce mémoire, j'utiliserai deux définitions spécifiques. Premièrement, selon le dictionnaire *Larousse*, l'altérité est la « qualité de ce qui est autre ».³ L'idée est que « le Moi » reconnaît dans « l'Autre » ce qu'il n'est pas, de sorte qu'il puisse se définir lui-même et reconnaître « l'Autre » dans sa différence, « qu'elle soit ethnique, sociale, culturelle ou religieuse ».⁴ Ainsi, « l'Autre » pourrait être une autre race, un autre milieu social, le sexe opposé, un autre groupe culturel ou une autre religion. Donc, si on prend le premier sens du mot « altérité », « le Moi » peut connaître « l'Autre ». Pourtant, il existe aussi une définition de l'altérité selon laquelle « l'Autre » est « l'inconnaissable », c'est à dire, ce « qui ne peut pas être connu », donc, la limite du connaissable.⁵ En utilisant le livre *Le deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir, j'expliquerai d'abord comment la première définition de l'altérité relative et connaissable mène à la deuxième définition de l'altérité absolue et inconnaissable.

1.1. La perspective féministe-poststructuraliste

1.1.1. Simone de Beauvoir : le mythe de « L'Éternel féminin »

² Schmitz, Thomas, A., « Feminist approaches/Gender Studies », *Modern Literary Theory and Ancient Texts : An Introduction*, Malden, MA Oxford : Blackwell Pub., 2007, <http://proxy.library.uu.nl/login?url=http://dx.doi.org/10.1002/9780470692295>, p. 176 – p. 194, p. 177-178.

³ « Altérité », *Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/altérité/2559>, 17 mai 2014.

⁴ « Altérité », *La Toupie*, <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Alterite.htm>, 17 mai 2014.

⁵ « inconnaissable », *Larousse.fr*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/inconnaissable/42348>, 17 mai 2014.

Simone de Beauvoir, dans son livre féministe *Le deuxième sexe* (1949), montre que l'homme définit la femme relativement à lui, en exprimant sa fonction pour lui, de sorte qu'elle devient « l'Autre » dans la perspective de l'homme :

Et elle n'est rien d'autre que ce que l'homme en décide ; ainsi on l'appelle "le sexe", voulant dire par là qu'elle apparaît essentiellement au mâle comme un être sexué : pour lui, elle est sexe, donc elle l'est absolument. L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui ; elle n'est pas considérée comme un être autonome [...] Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non-celui par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu ; elle est l'Autre.⁶

Donc, le problème est que l'homme définit la femme par sa fonction pour lui, mais qu'il prétend que cette définition dit quelque chose de la femme « en soi ». Ainsi, elle devient « le sexe » et « l'Autre ». Beauvoir traduit cette idée dans la notion du « mythe de L'Éternel Féminin », qui existe parce qu'on divise « l'humanité en deux catégories d'individus », c'est à dire en la catégorie de l'homme et celle de la femme.⁷ Ainsi, « la femme » devient une « Idée transcendante, intemporelle, immuable, nécessaire », tandis que, dans la vie réelle, « les femmes se manifestent sous des aspects divers ».⁸ Elle ne dit pas que la femme ne fait pas la même chose, mais que, au cours des siècles, la perspective masculine est devenue dominante ; l'homme a le droit exclusif de catégoriser le sexe opposé. Ainsi, on pourrait dire que la première définition de l'altérité relative et connaissable aboutit à la deuxième définition de l'altérité absolue et inconnaissable. C'est que, en ignorant la réciprocité de l'idée de l'altérité relative, l'homme s'approprie le droit exclusif de reconnaître l'autre sexe dans sa différence. Autrement dit, le mythe de « L'Éternel féminin » rend la femme « autre en soi » et cette altérité est inconnaissable, parce qu'elle n'existe que relativement.

Beauvoir explique que la conséquence de cette disconvenance entre l'idée unifiante et la réalité plurielle est « une pluralité de mythes incompatibles » et que la société et l'individu d'une époque « projettent dans le mythe adopté les institutions et les valeurs auxquelles ils sont attachés ».⁹ Donc, chez Beauvoir, le mythe de « L'Éternel féminin » réfère au besoin humain de catégoriser et de conceptualiser les individus. Étant donné le fait que ces conceptualisations sont basées sur des simplifications des femmes réelles, on pourrait les

⁶ Beauvoir, Simone, de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1958, p. 11 – p. 394, p. 15.

⁷ Ibid., p. 383.

⁸ Ibid., p. 383.

⁹ Beauvoir, Simone, de, op. cit., p. 384 et p. 385.

nommer des stéréotypes. Ainsi, Beauvoir montre qu'on peut nommer ces simplifications, ces stéréotypes, des « mythes ». Cette explication correspond à la cinquième définition du mot « mythe » du dictionnaire *Le Grand Robert* : « image simplifiée, souvent illusoire, que des groupes humains se forment ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait quelconque, et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement ou leur appréciation. »¹⁰ Donc, dans l'introduction, on a expliqué que Zola s'est inspiré des mythes antiques et bibliques pour la création du mythe dans *Nana*. On verra qu'il utilise aussi les mythes de la femme de son époque, qui sont basées sur des stéréotypes auxquels la femme est associée au XIXe siècle, pour créer son propre mythe.

Ce qui est intéressant, c'est que Beauvoir pose que « De tous ces mythes, aucun n'est plus ancré dans les cœurs masculins que celui du mystère féminin, qui « permet d'expliquer sans frais tout ce qui paraît inexplicable ».¹¹ Elle explique que le problème est que l'homme méconnaît encore la réciprocité de cette idée. C'est que, l'homme est aussi un mystère aux yeux de la femme, mais « selon la règle universelle que nous avons constatée, les catégories à travers lesquelles les hommes pensent le monde sont constituées *de leur point de vue, comme absolues* ».¹² Alors, le problème est qu'ils considèrent le mystère de la femme comme faisant partie de son essence ou comme Beauvoir le dit, « la femme est regardée comme mystère en soi ».¹³ Donc, en disant que la femme est un « mystère », l'homme indique qu'elle a « une essence » *a priori*, « une vérité », cachée sous un voile. Suivant la perspective existentialiste sartrienne, elle pose que cette essence *a priori* n'existe pas, parce que « Un existant n'est rien d'autre que ce qu'il fait ; le possible ne déborde pas le réel, l'essence ne précède pas l'existence ».¹⁴ J'utiliserai la notion du mythe de « L'Éternel féminin » est celui du « mystère féminin » dans le chapitre 5.

1.1.2. Natascha Würzbach et les catégories de la femme

Quant à la catégorisation des femmes, Schmitz montre que Natascha Würzbach, quelques décennies après Beauvoir, dans son article « Einführung in die theorie und praxis in der feministisch orientierten literaturwissenschaft » (1995), pose qu'il existe trois catégories

¹⁰ Robert, Paul, « mythe », *Le Grand Robert de la langue française – tome VI*, Paris, Les Dictionnaires Robert, 1985, p. 1 – p. 1046, p. 672.

¹¹ Beauvoir, Simone, de, op. cit., p. 386-387.

¹² Ibid., p. 387.

¹³ Ibid., p. 387.

¹⁴ Ibid., p. 388.

stéréotypées dominantes de la femme.¹⁵ Premièrement, il y a la catégorie de la Madonne, de la mère et de la femme idéalisée, dont Schmitz remarque que ces images « can be read as male attempts at making women available to their desires ».¹⁶ Dans la deuxième catégorie, on trouve les images de la sorcière, de la prostituée et de la femme fatale, qui sont des « demonizations », qui « betray male fears of the menacing, alien nature of woman ».¹⁷ Enfin, la troisième catégorie est représentée par les images de la vieille femme comique, de la femme blonde naïve et de l'hystérique, qu'il faut considérer comme des stratégies de l'homme de « belittling, marginalizing, and domesticating women to overcome their deep-rooted anxiety of female uncanniness. »¹⁸ Le terme « uncanniness » réfère à la notion freudienne de « l'inquiétante étrangeté », qui renvoie à une situation qui évoque un sentiment étrange, parce qu'elle est *trop* familière. Dans le chapitre 4, on verra que, chez Zola, le concept de « l'inquiétante étrangeté » est relié à la non-représentabilité du sexe féminin dans la perspective de l'homme. Je nommerai les catégories de Würzbach respectivement la femme idéale, la femme dangereuse et la femme folle/naïve. Dans le chapitre 4, je montrerai qu'il semble que ces catégories, ces mythes, rendent la femme connaissable, parce qu'ils en donnent une image claire.

1.1.3. Les féministes françaises : le langage phallogentrique

Dans les années 1970, le courant féministe-poststructuraliste du « féminisme français », représenté par Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva, interprète les idées de Beauvoir d'une manière linguistique. Comme Schmitz le montre, Cixous et Irigaray posent la même question dans leurs études : « How is it possible for women to express themselves in a language which is fundamentally alien to them because it is through and through dominated by a male perspective ? »¹⁹ Alors, cette approche féministe-structuraliste est pertinente à l'égard de la question principale, parce que j'analyserai la représentation textuelle de la courtisane comme « autre ». Selon Cixous, le langage est « phallogentrique », c'est à dire, « marked by the phallus, the symbol of paternal power ». Elle reprend cette idée à la théorie psychanalyste de Jacques Lacan, qui utilise l'expression « au nom du père » comme un

¹⁵ Schmitz, Thomas, A., op. cit., p. 188.

¹⁶ Ibid., p. 188.

¹⁷ Ibid., p. 188.

¹⁸ Ibid., p. 188.

¹⁹ Ibid., p. 180.

exemple du phallocentrisme linguistique.²⁰ Par conséquent, le langage « does not allow women to position themselves as subjects ».²¹ Alors, l'idée est que la femme ne peut pas s'exprimer comme un sujet autonome, parce que la perspective masculine dominante se manifeste aussi dans le langage. Pourtant, dans ce mémoire, la question sera plus : l'auteur masculin, peut-il représenter la femme, son sexe, sa sexualité, sa perspective, en utilisant un langage phallogénique ? À ce propos, Cixous et Irigaray posent qu'il est nécessaire de créer un nouveau langage, qui permet à la femme de s'exprimer de sa manière unique. Ce langage est connu comme « écriture féminine », « parler femme » ou « langue maternelle ».²² Ce nouveau langage n'est pas pertinent pour la question principale, alors, je n'utiliserai que la notion de Cixous que le langage, en tant que « phallogénique », ne permet pas à la femme de se représenter comme un sujet actif.

Irigaray, dans son article « Ce sexe qui n'en est pas un » (1974), se concentre sur le sexe féminin, qu'elle présente comme la source de la sexualité féminine particulière et du langage féminin spécifique. C'est que, selon elle, la femme se distingue de l'homme par son sexe différent et son autoérotisme différent. Elle explique que la femme peut se toucher « tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs le lui interdire, car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment ».²³ Ainsi, « en elle, elle est déjà deux – mais non divisibles en un(e)s – qui se baisent ».²⁴ Alors, contrairement à l'homme, « la femme n'a pas un sexe. Elle en a au moins deux, mais non identifiables en uns. Elle en a d'ailleurs bien davantage. »²⁵ Ensuite, elle relie l'idée que la femme a plusieurs sexes à sa sexualité, qui est aussi « plurielle », parce que « la géographie de son plaisir est bien plus diversifiée, multiple dans ses différences, complexe, subtile, qu'on ne l'imagine... dans un imaginaire un peu trop centré sur le même ».²⁶ Alors, selon Irigaray, la femme connaît plusieurs manières d'éprouver du plaisir sexuel que l'homme, qui ne peut que se concentrer sur son plaisir phallique. De là, elle pose que le langage féminin se caractérise aussi par la divergence : « dans ses dire aussi – du moins quand elle l'ose – la femme se re-touche tout le temps. Elle s'écarte à peine d'elle-même d'un babillage, d'une exclamation, d'une demi-confiance, d'une phrase laissée en

²⁰ Schmitz, Thomas, A., op. cit., p. 180.

²¹ Ibid., p. 180.

²² Ibid., p. 180.

²³ Irigaray, Luce, « Ce sexe qui n'en est pas un », *Les Cahiers du GRIF*, Nr. 5, 1974, p. 54 – p. 58, p. 54.

²⁴ Ibid., p. 54.

²⁵ Ibid., p. 56.

²⁶ Ibid., p. 56.

suspens... ». ²⁷ Donc, Irigaray montre que la différence anatomique entre l'homme et la femme engendre les oppositions binaires unité-diversité et contingence-divergence. De plus, elle pose que l'image du sexe féminin n'appartient pas à la femme, parce qu'elle est une prisonnière du regard objectivant de l'homme. Elle explique que l'homme, en tant qu'un visuel, veut voir le sexe féminin, mais il ne voit « rien », parce que son sexe ne ressemble pas au sien. Ainsi, pour lui, le sexe féminin « représente l'horreur du rien à voir », un « Défaut dans cette systématique de la représentations et du désir » et un « “trou” dans son objectif scopophilique ». ²⁸ Cette horreur du « rien à voir » rappelle le concept freudien de « l'inquiétante étrangeté », parce que c'est une situation trop familière. Dans le chapitre 4, je montrerai que cette notion est liée à la problématique de la non-représentabilité du sexe féminin. Irigaray montre que l'idée que l'homme ne voie « rien » est la raison pour laquelle le sexe féminin « n'a pas non plus de forme propre » et « n'a d'ailleurs pas de nom “propre” ». ²⁹ De là, elle conclut que « Le rejet, l'exclusion, d'un imaginaire féminin met certes la femme en position de ne s'éprouver que fragmentairement, dans les marges peu structurées d'une idéologie dominante ». ³⁰

Bien que la notion d'Irigaray de l'exclusion d'un imaginaire féminin soit intéressante et pertinente, elle essaye d'expliquer les stéréotypes du genre en référant à la différence entre les sexes ; c'est le sexe « pluriel » de la femme qui est la cause de sa sexualité plurielle et de son discours divergent. Alors, les féministes françaises visent à donner une explication qui correspond au constructivisme social, mais, enfin, la perspective d'Irigaray mène à une nouvelle forme d'essentialisme. Chez Cixous, on peut constater la même tendance, parce qu'elle pose que la masculinité « is structured around a loss », c'est à dire, « the fear of expropriation, of separation, of losing the attribute. In other words, the threat of castration has an impact ». ³¹ Alors, Irigaray et Cixous donnent l'impression qu'on peut ramener à « l'essentiel », c'est à dire, à la différence anatomique entre les sexes, tous les préjugés, tous les stéréotypés et tous les clichés qui entourent les sexes. Donc, j'utiliserai la notion du langage phallogentrique, parce qu'elle explique pourquoi l'altérité de la courtisane est inconnaissable. Pourtant, je rejette leurs explications essentialistes.

²⁷ Irigaray, Luce, op. cit., p. 56.

²⁸ Ibid., p. 55.

²⁹ Ibid., p. 55.

³⁰ Ibid., p. 57.

³¹ Cixous, Hélène, dans : Schrift, Alan, D., *The logic of the gift : toward an ethic of generosity*, East-Sussex, Psychology Press, 1997, p. 1 – p. 334, p. 152.

1.1.4. Judith Butler et la théorie « queer »

La dernière théorie du genre importante est celle de Judith Butler, la théorie « queer », parce qu'elle montre que l'idée de la différence sexuelle est une construction sociale. Elle introduit son approche féministe dans les années 1990 avec son livre *Gender trouble : feminism and the subversion of identity* (1990), dans lequel elle va plus loin que les féministes françaises des années 1970. C'est que, comme Schmitz le dit, Butler pose que « "Natural" sex is always already a construction of our mind, not some objectively existing substance » et ainsi, on pourrait déduire que « gender precedes sex and sex is only produced by and through gender ». ³² En disant que le genre précède le sexe, elle ne nie pas qu'il existe des différences anatomiques entre l'homme et la femme, mais elle pose que « even anatomical differences can be experienced only through the categories and expectations set out by the culture's signifying order ». ³³ Alors, ce qui est important, c'est que la manière dont on éprouve ces différences anatomiques dépend du système de signification de la société ou de la culture dans laquelle on vit. En se basant sur la théorie des actes de langage de J.L. Austin, Butler pose que des actes performatifs créent l'illusion d'une essence de genre ou d'une identité sexuelle *a priori*.

Selon Austin, il existe des actes « performatifs » qui ne réfèrent pas à la réalité, mais qui créent la réalité. De la même manière, Butler pose qu'il y a des actes « performatifs » qui créent l'illusion que le genre a une essence : « In other words, acts and gestures, articulated and enacted desires create the illusion of an interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purposes of the regulation of sexuality within the obligatory frame of reproductive heterosexuality. » ³⁴ Alors, on crée l'illusion d'une « essence » du genre, afin de conserver l'idée que l'hétérosexualité est la seule forme de sexualité acceptable, parce qu'elle est la forme reproductrice. Pourtant, en réalité, la notion du genre n'est pas une construction corporelle, mais une construction performative : en « faisant le genre », on le crée. Donc, la notion du « genre précède le sexe » de Butler rappelle l'idée existentialiste sartrienne de « l'existence précède l'essence », parce que toutes les deux sont basées sur la même axiome : « on est ce que l'on fait ». Ainsi, Butler ne considère pas le corps comme « un

³² Schmitz, Thomas, A., op. cit., p. 189.

³³ « Introduction Judith Butler », *The Norton anthology of theory and criticism*, Leitch, Vincent, B. (dir.), New York, London, W.W. Norton & Company, Inc., 2010, p. 2536 – p. 2539, p. 2536.

³⁴ Butler, Judith, *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, dans: Leitch, Vincent, B. (dir.), *The Norton anthology of theory and criticism*, Leitch, Vincent, B. (dir.), New York, London, W.W. Norton & Company, Inc., 2010, p. 2540 – p. 2553, p. 2549.

être », mais comme « a variably boundary, a surface whose permeability is politically regulated, a signifying practice within a cultural field of gender hierarchy and compulsory heterosexuality ». ³⁵ Donc, en posant que le corps est un « lieu » où l'on performe son genre et un lieu de la réalisation d'un discours normatif, Butler révèle indirectement comment on peut rendre ce corps « autre ». C'est que, la société peut le rendre « autre », en y attribuant des connotations et des significations ambiguës et l'homme peut lui-même le rendre « autre », en violant délibérément la différence entre les catégories des genres. À ce propos, Butler montre que la performance de la « drag-queen » « plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed ». ³⁶ C'est que, en parodiant le genre imité, le drag-queen « implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency ». ³⁷ Alors, en jouant la femme, c'est à dire, « en faisant le genre féminin », la drag-queen montre qu'on peut imiter le genre opposé et ainsi, elle affirme que la notion du genre est une construction et une question de conventions sociales et culturelles. C'est pourquoi, elle conclut que « gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin ». ³⁸ Bien que Nana ne soit pas une drag-queen, mais une courtisane et le roman *Nana* ne soit pas une « performance », mais un livre, on verra dans le chapitre 5, que le sexe anatomique de l'héroïne s'oppose aussi souvent au genre masculin attribué à lui et au genre performé par lui.

En fait, la théorie du genre de Butler mène aussi à la deuxième définition de l'altérité selon laquelle « l'Autre » est « l'inconnaissable ». C'est que, en posant que le genre manque d'essence, elle dit, en fait, que le genre « en soi » est inconnaissable, parce qu'il n'existe pas ; on ne peut que connaître sa construction. On pourrait dire que l'altérité de Nana, qui est basée sur des stéréotypes de la femme sexuée, est aussi une construction qui manque d'essence. Ce qui est connaissable, c'est la construction de son altérité et pas l'essence de son altérité, parce qu'elle n'existe pas. Pourtant, l'illusion d'une essence du genre féminin n'est pas créée en faisant des actes performatifs réels, mais est créée à travers un roman. Donc, il faut aussi ajouter au cadre théorique une théorie qui explique l'altérité absolue de l'héroïne au niveau textuel.

³⁵ Butler, Judith, op. cit., p. 2551.

³⁶ Ibid., p. 2549.

³⁷ Ibid., p. 2550.

³⁸ Ibid., p. 2550.

1.1.5. Jacques Derrida : l'écriture comme « l'altérité absolue »

C'est pourquoi, la notion de Jacques Derrida de l'écriture comme « l'altérité absolue » est intéressante. Selon Derrida, l'écriture est une altérité absolue, parce qu'elle « se présente comme champ clos, constitué d'oppositions différentielles hiérarchisées » et elle « est depuis toujours altéré, de l'extérieur et de l'intérieur, par la différance, la dissémination ». ³⁹ Ainsi, ce type d'altérité est « innommable, indicible, invisible et s'annonce dans la chose ou la trace, revient porté par l'arbitraire du signe ». ⁴⁰ Comme cette dernière remarque indique, la notion de l'écriture comme une l'altérité absolue est liée à l'idée que le signe est arbitraire, c'est à dire que « le signifiant n'a aucun rapport de ressemblance ou d'analogie avec le signifié ». ⁴¹ L'idée est qu'un signifiant ne correspond pas à un signifié, mais que la signification est continuellement différée, parce que le signifiant ne se définit que par sa différence par rapport aux autres signifiants. Ainsi, il fait partie d'une chaîne des signifiants qui réfèrent les uns aux autres. Derrida combine cette double signification du verbe « différer » dans le concept de la « différance ». Donc, selon Derrida, « l'écriture » est une « altérité absolue », qui laisse sa trace sous la forme de l'arbitraire du signe. L'inconnaissable est donc le signifié, le référent. L'idée du signifiant qui manque de référent rappelle l'acte performatif d'Austin et de Butler, qui n'est pas non plus référentiel, parce qu'il crée une réalité. Je tenterai de montrer que le roman *Nana* révèle que la courtisane ne fonctionne pas comme un signifiant qui révèle un signifié : « la maladie », « l'animal » et « le déclin ». Il montre que, en réalité, elle fait partie d'une chaîne d'associations, créée par la société de l'époque ; elle est un signifiant dont le signifié est continuellement différé et qui ne se définit que par sa différence par rapport aux autres signifiants. C'est pourquoi, on pourrait dire que, en fait, l'altérité particulière de la courtisane dépasse la première définition de l'altérité : elle est inconnaissable, « l'Autre absolu », parce que son altérité est basée sur des stéréotypes de la femme sexuée qui prétendent révéler une essence qu'il n'existe pas. Dans le chapitre 5, j'expliquerai plus profondément cette idée.

³⁹ « Derrida, « le tout autre », *Idixa*, <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0603310955.html>, 16 mai 2014.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ « Le signe est porteur d'une hétérogénéité, d'une altérité absolue : le tout-autre », *Idixa*, <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0706260641.html>, 16 mai 2014.

1.2. La construction et la déconstruction de l'altérité de la courtisane

Dans le chapitre 4, on verra que les stéréotypes de la femme sexuée attribués à l'héroïne par le narrateur omniscient et les personnages masculins produisent un nouveau mythe de la force destructrice de la courtisane et deux autres mythes. En créant ces mythes, ils suggèrent de la rendre connaissable. Donc, en parlant de la notion de « construction », je réfère à l'idée que la courtisane est « l'Autre » de la première catégorie, « la qualité de ce qui est autre », parce que les stéréotypes avec lesquels elle est comparée permettent à l'homme occidental de l'époque de se définir lui-même et de la reconnaître dans sa différence. Pourtant, à la fin du chapitre 4, je montrerai que le narrateur omniscient détruit aussi ce nouveau mythe. Pour ce chapitre, j'utiliserai les catégories de la femme de Würzbach, aussi bien que la notion de la non-représentabilité de la perspective féminine en utilisant un langage phallogentrique, introduite par les féministes françaises. Je relierai ces théories aux perspectives des autres sources, Peter Brooks, Jacqueline Hennessy, Roland Barthes, Peter V. Conroy Jr., Chantal Jennings, Sander L. Gilman et Janet Beizer, que j'expliquerai dans le chapitre suivant.

Comme j'ai indiqué, dans le chapitre 5, je démontrerai que l'altérité particulière de la courtisane dépasse la première catégorie de l'altérité, parce que son altérité est inconnaissable. C'est pourquoi, je parlerai de la déconstruction de l'altérité de Nana, le terme « déconstruction » référant à l'idée de Jacques Derrida de « “défaire, décomposer, désédimer” les structures » d'un texte, afin de démontrer comment le texte produit son sens.⁴² Donc, j'utiliserai le terme « déconstruction » pour démontrer comment le roman *Nana* déconstruit l'idée de l'altérité de la courtisane. La notion de déconstruction est liée au concept déridien de la « différence » et à celui de « l'altérité absolue », parce que « la signification » d'un texte est continuellement différée et elle n'existe que par rapport aux autres textes. En analysant Nana, je n'utiliserai que l'idée de Derrida que la signification d'un phénomène ou d'un texte est une construction, qu'on peut déconstruire. Je n'appliquerai pas d'autres termes théoriques liés à la notion de déconstruction. Je combinerai les concepts de Derrida avec la théorie « queer » de Butler, pour démontrer que l'altérité de Nana est une construction qui manque d'essence. De plus, je relierai ces théories aux autres sources, Anna Gural-Migdal, Janet Beizer et Romana N. Lowe, que j'expliquerai dans le chapitre 2 de ce mémoire.

⁴² Michel, Albin, « Derrida, Jacques (1930-) », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1997, p. 5 – p. 919, p. 178.

1.3. Le naturalisme surmonté de Zola

La représentation de la courtisane dans *Nana* est particulièrement fascinante, parce que Zola y dépasse son naturalisme, en donnant des traits mythiques à l'héroïne. Le naturalisme est un courant littéraire qui vise à donner une vision « complète » de la réalité. Pour atteindre ce but, l'auteur naturaliste combine un narrateur omniscient avec des perspectives différentes, parce que, comme Van Buuren et Jongeneel le montrent dans leur livre *Moderne Franse Literatuur* (1996), « het object van kennis moet van zoveel mogelijk kanten worden belicht ». ⁴³ De plus, Zola se sert souvent du discours indirect libre, une technique qui lui permet de combiner le discours du narrateur omniscient avec celui du personnage. ⁴⁴ On verra que l'altérité de *Nana* est aussi représentée en utilisant des perspectives multiples, qui superposent la perspective du narrateur omniscient, celle de *Nana* et celles des personnages masculins. Ce qui est intéressant, c'est que ces perspectives différentes rendent la représentation de l'altérité de l'héroïne complexe.

Le but naturaliste de Zola semble en contradiction avec la dimension mythique qu'on trouve dans son œuvre, parce que cette dimension surmonte la réalité. C'est pourquoi, je parlerai du « naturalisme surmonté » de Zola, un terme que j'expliquerai plus profondément dans le troisième chapitre. Selon Colette Becker, on trouve cet aspect mythique dans toute l'œuvre zolienne, parce qu'elle pose : « Mythe et réalité se confondent dans son œuvre, la réalité est vue à travers le mythe et le mythe est revivifié par la réalité dans des pages qui transcendent l'analyse d'une situation sociale particulière. » ⁴⁵ Donc, chez Zola, la réalité et l'imaginaire, qui semblent des termes contradictoires, sont des notions interdépendantes ; elles se complètent l'une l'autre. Pourtant, on verra dans le chapitre 4.3., que le mythe dans *Nana* fonctionne d'une autre manière que dans d'autres romans de l'œuvre zolienne.

Conclusion du chapitre 1

Pour conclure, je voudrais remarquer que les études sont nombreuses sur le sujet de la représentation de la femme en général et de la femme sexuée dans l'œuvre zolienne. C'est pourquoi, dans le chapitre suivant, je donnerai un résumé des perspectives déjà existantes. Je

⁴³ Van Buuren, Maarten et Els Jongeneel, « Realisme en Naturalisme », dans : *Moderne Franse Literatuur*, Groningen, Nijhoff, 1996, p. 1 – p. 79, p. 17.

⁴⁴ Ibid., p. 17.

⁴⁵ Becker, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Éditions Nathan/HER, 2000, p. 1 – p. 213, p. 117.

me rends compte que les perspectives que j'ai choisies de présenter forment une sélection limitée de l'étude de la représentation de la sexualité féminine dans l'œuvre zolienne. Cependant, j'ai sélectionné des sources qui m'aideront le mieux à répondre à la question principale. Ensuite, dans le chapitre 3, je situerai le phénomène de la courtisane dans le contexte historique et littéraire du XIXe siècle. Dans le chapitre 4, j'expliquerai pourquoi et comment Zola a construit et détruit un nouveau mythe dans *Nana*, tandis que chapitre 5 montrera pourquoi l'altérité de l'héroïne est inconnaissable.

2. L'étude de la représentation de la femme sexuée dans l'œuvre zolienne

Dans ce chapitre, je présenterai chronologiquement les perspectives existantes quant à l'étude de la représentation de la femme sexuée dans l'œuvre zolienne. On verra que les chercheurs scientifiques commencent à étudier la représentation de la femme en général dans l'œuvre zolienne, mais qu'ils s'orientent de plus en plus vers l'étude du thème de la sexualité féminine chez Zola. Je montrerai aussi quelles perspectives j'utiliserai pour répondre à la question principale et j'expliquerai pourquoi je les ai choisies.

2.1. Les années 1970 : la perspective féministe et la dimension mythique chez Zola

Selon Anna Gural-Migdal, « l'étude de la représentation de la femme dans la fiction naturaliste, et plus particulièrement chez Zola, ne remonte véritablement qu'au début des années 1970 ». ⁴⁶ Elle montre que l'intérêt pour ce sujet est relié à l'apparition de l'émancipation féminine à l'époque. C'est pourquoi, elle pose que l'essai de Jean Borie, *Le Tyran timide : Le naturalisme de la femme au XIXe siècle* (1973), celui d'Anna Krakowski, *La Condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola* (1974) et le livre *L'Éros et la femme chez Zola : De la chute au paradis retrouvé* (1977) de Chantal Bertrand-Jennings ouvrent la voie à une interprétation féministe du texte zolien. Avant cette époque, les scientifiques ne parlent que du « naturalisme » de Zola, mais dès les années 1970, ils commencent à reconnaître et à explorer la dimension mythique de son œuvre. Donc, à partir de cette décennie, on découvre « le naturalisme surmonté » de Zola. Bien que leurs perspectives marquent un tournant dans l'étude scientifique de l'œuvre zolienne, j'ai choisi de ne pas les utiliser, parce que, comme Gural-Migdal l'explique, elles sont fondées « sur un principe de catégorisation universalisante et à partir de l'idée d'une permanence de la féminité ». ⁴⁷ Donc, ces études ne reconnaissent pas que l'idée de la féminité est une construction fictionnelle. De plus, elles ne se concentrent pas sur le thème de la sexualité féminine en particulier, mais sur la représentation de la femme en général dans l'œuvre zolienne.

Par contre, Chantal Jennings reconnaît la complexité du naturalisme zolien dans son article « Les trois visages de Nana » (1971), en analysant les trois « visages » de l'héroïne :

⁴⁶ Gural-Migdal, Anna, *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern, Peter Lang, 2003, p. 1 – p. 493, p. 1.

⁴⁷ Ibid., p. 2.

Nana en tant qu'un personnage naturaliste, Nana comme la vision romantique et Nana en tant que l'allégorie de la vengeance. Donc, bien que cette analyse n'aborde pas le sujet de la sexualité féminine, elle montre bien les dimensions contradictoires du naturalisme.

Peter V. Conroy Jr., dans son essai « The Metaphorical Web in Zola's *Nana* » (1978), vise aussi à explorer le naturalisme surmonté de Zola, en analysant les aspects métaphoriques et mythiques de *Nana*. Il montre comment l'auteur naturaliste construit un nouveau mythe en utilisant un champ lexical de l'animal et il se concentre en particulier sur l'emploi et les dérivations du mot « bête ».

Étant donné le fait que les analyses de Jennings et de Conroy Jr. se concentrent sur l'aspect mythique de Zola, je les utiliserai surtout dans le chapitre 4 de ce mémoire.

2.2. Les années 1980 : le point de vue de la différence sexuelle

Dans les années 1980, les chercheurs s'orientent de plus en plus vers le sujet de la différence sexuelle, bien que chaque chercheur l'emploie de sa propre manière. De plus, ils considèrent la notion de féminité comme une construction fictionnelle.

Naomi Schor suit la perspective féministe dans son livre *Breaking the Chain : Women, Theory and French Realist Fiction* (1985), tout en s'opposant à l'idée « d'un a priori de la catégorie de la féminité ».⁴⁸ En confrontant l'œuvre zolienne aux théories de Roland Barthes, de René Girard, de Jacques Lacan et de Jacques Derrida et aux théories féministes-poststructuralistes d'Hélène Cixous, de Luce Irigaray et de Julia Kristeva, elle lit la catégorie du féminin au seul niveau textuel.⁴⁹ Alors, elle considère la notion de féminité comme une construction narrative et fictionnelle. Dans le chapitre « Smiles of the Sphinx : Zola and the Riddle of Femininity », elle pose que le personnage de Nana est représenté comme une énigme, un mythe antique, en la comparant avec un sphinx, la figure mythique du mystère. En outre, elle démontre qu'il y a un lien entre l'énigmatique et l'herméneutique, en posant que « Nana is the enigmatic, which is to say hermeneutic object par excellence ».⁵⁰ C'est que, selon Schor, le dénouement du roman ne résout pas l'énigme de son héroïne et ainsi, le mystère de la femme fonctionne comme un cercle herméneutique, sans clôture. En concluant que Zola paraît « dénaturé », parce qu'il n'est plus l'auteur de la transparence, mais

⁴⁸ Gural-Migdal, Anna, op. cit., p. 6.

⁴⁹ Ibid., p. 6.

⁵⁰ Schor, Naomi, « Smiles of the Sphinx : Zola and the Riddle of Femininity », dans : *Breaking the Chain : Women, Theory and French Realist Fiction*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 29-47, p. 35.

l'auteur des mystères, elle affirme l'idée du naturalisme surmonté de Zola.⁵¹ J'utiliserai sa perspective dans le chapitre 5.

Contrairement à Schor, Sander L. Gilman aborde le thème de la différence sexuelle avec la perspective du stéréotype dans son livre *Difference and pathology : stereotypes of sexuality, race, and madness* (1985). Il y met en avant les rapports entre la notion de la femme en tant que « l'Autre » et les stéréotypes liés au sexe, à la race et à la folie. Dans le chapitre 3, « The Hottentot and the Prostitute : Toward an Iconography of Female Sexuality », il explique pourquoi et comment la sexualité féminine est associée à la prostitution, à la maladie et à la femme noire, donc au primitivisme, au XIXe siècle. J'utiliserai sa perspective surtout dans le chapitre 4.

Chez Peter Brooks, la notion de la différence sexuelle adopte la forme de la non-représentabilité du sexe de la femme dans *Nana*. Dans son analyse « Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée » (1989), il montre que cette non-représentabilité du sexe féminin est reliée à la notion freudienne de l'absence du phallus et celle de « l'inquiétante étrangeté ». Alors, on peut relier sa perspective à l'article de Irigaray. De plus, il explique que la non-représentabilité du sexe féminin est la raison pour laquelle l'auteur masculin ne peut que retomber dans le mode mythique. C'est pourquoi, son étude est pertinente à l'égard du nouveau mythe que Zola crée dans *Nana*, que j'expliquerai dans le chapitre 4.

2.3. Les années 1990 : des perspectives différentes

Dans les années 1990, on note des perspectives différentes. Janet Beizer suit l'exemple de Schor dans son livre *Ventriloquized Body : Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France* (1994), parce qu'elle met l'accent sur la lecture. Elle montre que, surtout au XIXe siècle, on considère l'hystérie comme une maladie et un signe de dégénérescence génétique et on l'associe à la sexualité féminine. De plus, elle pose que le dilemme dans *Nana* est de nature sexuelle *et* textuelle, parce que « The thematic opposition of hide-and-peek, dress versus undress, cover versus discovery, is intimately related to narrative issues of representation and its limits. »⁵² C'est que, le problème de la représentation du corps nu et de la sexualité de Nana est relié à l'opposition mimésis-diégèse ou l'opposition montrer-raconter; il semble impossible de vraiment montrer ou dévoiler le sexe de Nana, parce que le voile ultime est la langue, le texte lui-même. Sa conclusion est qu'on peut comparer le voile,

⁵¹ Schor, Naomi, op. cit., p. 47.

⁵² Beizer, Janet, op. cit., p. 176.

le texte, au signifiant, qui promet de révéler le signifié, la vérité, mais, en fait, cette idée est une illusion. Donc, le sexe de Nana manque de signification. Cette perspective est importante à l'égard de la notion de « l'altérité absolue » de la courtisane, parce que Beizer fait aussi le rapport entre la courtisane, le texte et son altérité inconnaissable. Donc, j'utiliserai sa perspective dans le chapitre 5.

Contrairement à la perspective de Beizer, qui vise à montrer les rapports entre les stratégies narratives et la représentation du corps nu, Jacqueline Hennessy reprend la perspective du stéréotype de Gilman. Dans son mémoire de master « Nana au continent noir : les images de la Primitive dans *Nana* d'Émile Zola » (1996), elle montre comment la sexualité de la courtisane est reliée à celle de la femme noire et au primitivisme. Elle explique pourquoi et comment l'altérité de la sexualité féminine s'associe au genre et à la race. J'utiliserai son mémoire de master surtout dans le chapitre 3 et dans le chapitre 4.

Romana N. Lowe, dans son livre *The Fictional Female. Sacrificial Rituals and Spectacles of Writing in Baudelaire, Zola, and Cocteau* (1997) introduit un nouveau point de vue, en abordant le sujet de la violence sacrificielle avec une perspective du genre. Son analyse est basée sur la théorie du sacrifice de René Girard et sur le modèle narratif qu'elle a trouvé dans les œuvres de Baudelaire, de Zola et de Cocteau. Ce modèle se rapporte à la mort des héroïnes fictionnelles et se caractérise par la séquence suivante : ordre, désordre et ordre rétabli. Dans *Nana*, elle distingue la même structure tripartite. C'est que, au début du roman, les différences entre les personnages masculins et féminins sont représentées d'une manière stéréotypée, mais « once this is accomplished at the outset of the novel, boundaries begin to break down, and traditional aspects of relationships are brought into question ».⁵³ Pourtant, elle pose que, après ce bouleversement des rôles traditionnels des hommes et des femmes, il y a un tournant qui rétablit l'ordre social. Donc, le personnage de Nana fonctionne comme une victime sacrificielle, qui doit mourir pour rétablir l'ordre social traditionnel. Quant au lien à la question générale, on verra que l'idée de la construction et du renversement des rôles traditionnels est liée à l'idée de la construction et de la déconstruction de l'image de la courtisane en tant que « l'Autre ». Sa perspective est donc surtout pertinente pour le chapitre

⁵³ Lowe, Romana, N., « Zola and His Heroines : Nana, Albine et Christine », dans : *The Fictional Female. Sacrificial Rituals and Spectacles of Writing in Baudelaire, Zola, and Cocteau*, New York, Peter Lang, 1997, p. 87 – p. 158, p. 89.

2.4. Les années 2000 : le point de vue de la subversion et de la déviance

Dans les années 2000, on voit que les chercheurs développent la notion de la position paradoxale et ambiguë de la femme dans la littérature naturaliste, déjà introduite par Schor et Beizer. Quant au roman *Nana*, l'accent est mis sur les déviances sexuelles du personnage féminin, c'est à dire, sur le fait que l'héroïne est une prostituée et une bisexuelle. La perspective de la déviance sexuelle est intéressante, parce qu'elle montre que, selon les catégories établies par la société de l'époque, la courtisane est considérée comme « le même » et « autre » en même temps.

Anna Gural-Migdal, dans son livre *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste* (2003), considère le personnage de Nana comme « une figure de l'entre et de l'autre », en se basant, entre autres, sur les théories d'Hélène Cixous, de Jacques Derrida, de Jean Baudrillard et de Philippe Bonnefis. Elle montre que, d'un côté, Nana est « la parodie du féminin poussé à ses limites », mais, de l'autre côté, son personnage permet « la présence de deux sexes, du même et de l'autre ». ⁵⁴ C'est pourquoi, elle pose que le corps de Nana subvertit « les pôles du masculin et du féminin afin de rendre possibles toutes les “déviations” ». ⁵⁵ Pour prouver cette idée, elle analyse l'identité féminine de Nana et la manière dont l'héroïne manie l'espace et le temps dans le roman. J'utiliserai son étude dans le chapitre 5 et je la relierai à la théorie du genre de Butler.

Conclusion du chapitre 2

Pour conclure, on a vu que, surtout à partir des années 1980, les chercheurs se concentrent de plus en plus sur la notion de la différence sexuelle dans *Nana* et sur « la femme » comme une construction fictionnelle. De plus, ils reconnaissent le naturalisme surmonté de Zola, c'est à dire, l'idée que l'écriture réaliste et l'écriture mythique vont de pair dans l'œuvre zolienne. Avant de répondre la question principale en utilisant des perspectives scientifiques, il est d'abord important de situer le phénomène de la courtisane dans le contexte historique du XIXe siècle et le roman *Nana* dans le contexte littéraire de ce siècle.

⁵⁴ Gural-Migdal, Anna, op. cit., p. 327.

⁵⁵ Ibid., p. 318.

3. La courtisane et *Nana* dans le contexte historique et littéraire du XIXe siècle

Dans ce chapitre, je placerai d'abord le phénomène de la courtisane dans le contexte historique du XIXe siècle. Quant à ce contexte, il est important de savoir que les idées scientifiques concernant la prostitution influencent la société et les écrivains de l'époque. En outre, la courtisane joue un rôle spécifique dans la société française du XIXe siècle, qui est relié au statut et à la fonction du mariage dans ce siècle. En ce qui concerne le contexte littéraire, il est pertinent que Zola introduit un nouveau mouvement en 1867, le naturalisme, qui vise à représenter le réel d'une manière réaliste, objective et scientifique. Pourtant, on verra que le roman *Nana* a aussi une autre dimension, qui semble en contradiction avec le naturalisme de l'auteur.

3.1. Le contexte historique : la prostitution, le mariage et la fonction de la courtisane dans le XIXe siècle

3.1.1. La prostitution dans le XIXe siècle

L'étude qui est, avant tout, responsable de l'image de la prostituée dans le XIXe siècle est celle du médecin hygiéniste et anthropologue Alexandre Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet. Jacqueline Hennessy affirme l'influence de son étude dans sa thèse de master « *Nana au continent noir : les images de la Primitive dans *Nana* d'Émile Zola* » (1996), en disant que « Peut-être l'ouvrage sur la prostituée le plus influent du siècle est-il l'étude du Docteur Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris*, publié en 1836. »⁵⁶ Hennessy montre que, sous la forme d'une enquête scientifique, Parent-Duchâtelet rassemble « des informations sur les prostituées afin de les contrôler, de les faire surveiller mieux par l'État, et enfin, de les éloigner de la partie respectable de la population la plus susceptible d'engendrer une génération souhaitable et supérieure. »⁵⁷ Alors, pour le but de cette étude, un besoin du contrôle étatique se combine avec une peur de contamination et des effets néfastes de l'hérédité. Bien que Parent-Duchâtelet souligne l'importance scientifique de son ouvrage, on a trouvé deux arguments qui mettent en question le caractère scientifique de l'étude et de

⁵⁶ Hennessy, Jacqueline, « *Nana au continent noir : les images de la Primitive dans *Nana* d'Émile Zola* », Mémoire de master, Winnipeg, University of Manitoba, 1996, p. 1 – p. 125, p. 13.

⁵⁷ Ibid., p. 15.

l'objectivité du docteur. Premièrement, comme Hennessy le montre, « Le docteur n'entrait en contact avec ces femmes, qu'il étudiait avec tant d'autorité, qu'à travers l'intermédiaire d'un chef de police, d'une infirmière ou d'une surveillante, ceux-ci ramassant leurs informations à travers les barreaux d'une porte de prison.»⁵⁸ Donc, le docteur n'interroge pas les femmes d'une manière directe et ouverte. De plus, en analysant la physionomie et la physiologie de la prostituée, l'étude confirme l'idée déterministe populaire de l'époque que la nature pathologique prédispose certaines femmes à la prostitution, une idée qu'on retrouve aussi chez Zola.⁵⁹ C'est pourquoi, Hennessy pose que « Selon cette mythologie, il y a toute une classe de femmes sexuées, vouées à la prostitution par leur corps, leur milieu et leur hérédité. »⁶⁰ Donc, le corps, le milieu et l'hérédité deviennent des causes pour lesquelles une certaine classe de femmes se prostitue. De plus, Hennessy montre que, dans l'étude de Parent-Duchâtelet, « La femme sexuée devient responsable de cette entreprise si fétide et ignoble, non pas les clients masculins ». ⁶¹ Donc, l'homme peut profiter de la femme et de sa « pathologie », « sans la partager ». ⁶² On verra que Zola inverse cette idée dans *Nana*, parce qu'un des thèmes principaux du roman est la force contagieuse de la courtisane.

En tant que signe qui peut révéler une certaine prédisposition à la prostitution, le corps féminin devient un objet d'étude. Comme exemple d'un trait physiologique d'une prostituée, il y a, selon Parent-Duchâtelet, « la raucité de la voix », « un trait typique de l'éthylisme - une condition assez répandue dans les classes défavorisées en Europe au dix-neuvième siècle ». ⁶³ Alors, ici, il associe une voix rauque à la prédisposition des basses classes sociales à l'alcoolisme. Un autre préjugé qui concerne la physiologie de la prostituée et qui devient un vrai cliché dans le XIXe siècle est « l'embonpoint » de la prostituée. Sander L. Gilman, dans son livre *Difference and pathology : stereotypes of sexuality, race, and madness* (1985), montre comment Parent-Duchâtelet explique cette caractéristique : « Prostitutes have a “peculiar plumpness” owing to “the great number of hot baths that the major part of these woman take.” Or perhaps to their lassitude, rising at ten or eleven in the morning, “leading an animal life”. » ⁶⁴ Donc, l'explication du docteur est basée sur des hypothèses vagues et invérifiables. De plus, la prostituée est associée à l'animal à la fin de la phrase. On en

⁵⁸ Hennessy, Jacqueline, op. cit., p. 17.

⁵⁹ Ibid., p. 21.

⁶⁰ Ibid., p. 21.

⁶¹ Ibid., p. 21.

⁶² Ibid., p. 21.

⁶³ Ibid., p. 17.

⁶⁴ Gilman, Sander, « The Hottentot and the Prostitute : Toward an Iconography of Female Sexuality », dans : *Difference and pathology : stereotypes of sexuality, race, and madness*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 76 – p. 108, p. 94.

reviendra à ce thème dans le chapitre suivant. Ce qui est encore plus remarquable, c'est que l'idée de la prostituée voluptueuse ne correspond pas à l'image de la prostituée réelle ou idéale de l'époque. Comme Gilman le dit, il faut considérer l'embonpoint comme une « convention », qui « became part of the popular image of the sexualized female even while the idealized sexualized female was 'thin'. »⁶⁵ Donc, si ce préjugé n'est basé ni sur la réalité, ni sur l'idéal, on peut se demander quelle est la source de ce stéréotype ?

Gilman parle aussi des autres études qui se concentrent sur la nature de la prostituée et qui donnent une réponse à la question posée à la fin du dernier alinéa. Une de ces études est celle de la physicienne russe Pauline Tarnowsky, intitulée *Prostitution et Abolitionnisme* (1888). Elle affirme les constatations de Parent-Duchâtelet dans son ouvrage et y ajoute que les prostituées ont des « anormalités faciales », comme « asymmetry of the face, misshapen noses, overdevelopment of the parietal region of the skull, and the so-called Darwin's ear. »⁶⁶ Quand on relie ces « anormalités faciales » aux stéréotypes de « la raucité de la voix » et de « l'embonpoint », on peut constater que ces clichés font parties de la catégorie de « l'anormal », autrement dit, de la catégorie de « l'Autre ». Dans son étude sur la prostitution et sur la criminalité féminine, *La donna delinquente* (1893), Cesare Lombroso va encore plus loin, en comparant l'image de la grasse prostituée à une autre image déviante, celle de l'Hottentote. À ce propos, Gilman explique : « The prostitute's labia are throwbacks to the Hottentot, if not the chimpanzee ; the prostitute, in short, is an atavistic subclass of woman. »⁶⁷ Dans le chapitre suivant, on verra que la prostituée et la primitive s'associent, parce qu'elles font partie de la même chaîne d'associations de : l'infériorité – l'hypersexualité – l'animal – la saleté – la contagion – la violence – la destruction.

3.1.2. Le mariage et la fonction de la courtisane dans le XIXe siècle

Le rôle de la courtisane est étroitement lié au statut et à la fonction du mariage dans la société française du XIXe siècle. Comme Susan Griffin l'explique dans son livre *Courtisanes : Deugden van beroemde maîtresses* (2002) : « De meeste huwelijken werden niet uit liefde gesloten. Het waren eerder opgepoetste financiële overeenkomsten, gesloten voor het welzijn van de familie van de vrouw of die van haar toekomstige echtgenoot, omdat een van de twee

⁶⁵ Gilman, Sander, op. cit., p. 102.

⁶⁶ Ibid., p. 95.

⁶⁷ Ibid., p. 98.

of allebei er beter van werden. »⁶⁸ Alors, on considère le mariage comme un arrangement financier et rationnel à l'époque. De plus, le divorce est interdit en France entre 1816 et 1884 et ainsi, un couple est « déterminé par les conditions sociales et juridiques du mariage ».⁶⁹ L'adultère semble être la seule option pour ceux qui ne trouvent pas l'amour dans le mariage et cette idée forme une grande inspiration pour les écrivains et les artistes de l'époque. Ainsi, le mariage et l'adultère sont deux thèmes interdépendants dans la littérature française du XIXe siècle, car « Dans un système où le divorce n'existe pas, tout roman sur le mariage tend à devenir un roman d'adultère ».⁷⁰

La courtisane joue un rôle spécifique dans cette société déterminée par les restrictions de l'institution du mariage. Cependant, comme Griffin le montre, il ne faut pas la comparer avec une simple maîtresse d'un homme marié, parce que ce type de relation est souvent une liaison secrète, tandis que les courtisanes sont des femmes célèbres, qui se montrent librement et ouvertement dans la vie publique, accompagnées de leurs amants : « Ze waren bevriend met koningen, regenten, keizers, staatslieden, bankiers, beroemde schrijvers en schilders en voortdurend het onderwerp in de columns die verschenen in weekbladen, waarin roddels over hun romances, hun kleding en daden de publieke nieuwsgierigheid bleven voeren. »⁷¹ Pourtant, il faut nuancer cette idée de la liberté et de la célébrité de la courtisane. Comme Griffin l'explique, beaucoup de courtisanes commencent leurs carrières en tant que prostituées, *grisettes*, des femmes qui se prostituent pour arrondir leurs revenus, ou *lorettes*, des femmes installées dans un appartement par leurs amants. Alors, bien qu'il existe un système hiérarchique de classification des prostituées, la limite entre une prostituée régulière et une courtisane reste fragile. En fait, elle se situe dans un monde *entre* le haut monde de ses amants et le bas monde de la prostitution, dans le *demi-monde* : « de alternatieve wereld van heren, artiesten, schrijvers, politieke activisten, acteurs, courtisanes en *lorettes*. »⁷² Donc, bien qu'elle entretienne des relations avec des hommes aristocratiques et fortunés, elle continue à occuper une position ambiguë dans le haut monde. C'est peut-être l'ambiguïté de sa position qui est la raison pour laquelle la courtisane est un personnage très présent dans la littérature française, depuis le roman *Manon Lescaut* (1731) de l'Abbé Prévost. Il n'est pas étonnant que ce soit surtout dans le XIXe siècle que les écrivains s'emparent de ce phénomène. C'est que,

⁶⁸ Griffin, Susan, *Courtisanes : Deugden van beroemde maîtresses*, Willemien Werkman (trad.), Amsterdam, Uitgeverij Archipel, 2002, p. 13 – p. 303, p.19.

⁶⁹ Gengembre, Gérard, « Au fil du texte », dans : Zola, Émile, *Nana*, Claude Aziza (dir.), Paris, Pocket, 1991/1999, p. III-XXXIV, p. XV.

⁷⁰ Ibid., p. XV.

⁷¹ Griffin, Susan, op. cit., p. 17.

⁷² Ibid., p. 281.

le XIXe siècle est marqué par six changements de régimes et par les effets de l'industrialisation. En conséquence, la position sociale de toute personne pourrait changer rapidement. Dans ce contexte de changement de position sociale, un phénomène qui se situe toujours entre deux mondes est particulièrement intrigant.

3.2. Le contexte littéraire : le naturalisme surmonté d'Émile Zola

3.2.1. Le naturalisme (1865-1884)

Entre 1865 et 1868, Zola s'engage pour un « nouveau roman » dans les articles recueillis sur le titre *Mes haines* (1866) et dans la préface de sa nouvelle *Thérèse Raquin* (1868).⁷³ Inspiré par le positivisme d'Auguste Comte, qui pose que seulement l'observation des faits vérifiables mène à la vraie connaissance, et par la méthode expérimentale de Claude Bernard, l'auteur dit dans la préface de *Thérèse Raquin*: « j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères », « avec la seule curiosité du savant », en appliquant « la méthode moderne, l'outil d'enquête universelle dont le siècle se sert avec tant de fièvre pour trouver l'avenir ». ⁷⁴ Comme cette dernière phrase indique, Zola vise à transposer la méthode scientifique à la littérature. Ainsi, la méthode de son roman expérimental se compose de deux phases : une phase d'observation, dans laquelle l'auteur observe le monde et les personnages qu'il veut représenter, et une phase d'expérimentation, dans laquelle il examine ce qu'il se passe si on met deux tempéraments opposés ensemble.⁷⁵ Alors, Zola combine une documentation riche et profonde avec un désir d'expérimenter. Le fait qu'il considère ses personnages comme des « tempéraments » réfère à une typologie médicale populaire à l'époque, qui divise l'humanité en quatre tempéraments : le tempérament sanguin, cholérique, mélancolique et flegmatique.⁷⁶ Ainsi, les personnages deviennent des types qui sont déterminés par leurs tempéraments. Zola s'est aussi inspiré du déterminisme social de l'historien Hippolyte Taine, qui applique la notion de l'évolutionnisme de Charles Darwin aux sciences humaines.⁷⁷ Dans son livre *L'histoire de la littérature anglaise* (1864), Taine montre que la nature d'un peuple est déterminée par la race, le milieu et le moment. Zola transpose le déterminisme social de Taine

⁷³ Becker, Colette, op. cit., p. 72.

⁷⁴ Zola, Émile, « Préface », dans : *Thérèse Raquin*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1954, p. 7 – p. 13, p. 8, p. 10 et p. 12.

⁷⁵ Van Buuren, Maarten et Els Jongeneel, op. cit., p. 9.

⁷⁶ Ibid., p. 8.

⁷⁷ Gengembre, Gérard, op. cit., p. XII.

à la littérature, en posant que chaque personnage est déterminé par l'hérédité, par le milieu social et par le moment historique.⁷⁸

En tant que personnage réaliste, le personnage naturaliste est le contraire du Héros romantique, qui aspire à la Beauté, à l'Amour et à la Foi. Comme Becker le montre, les écrivains réalistes et naturalistes sont des « peintres de la vie quotidienne », qui donnent leur place à « toutes les classes sociales et à tous les milieux ».⁷⁹ Pourtant, les naturalistes vont plus loin que les réalistes, parce qu'ils ne restent pas à la surface : « Ils s'attachent aux points de tension, aux moments de déséquilibre, aux risques de rupture, aux fêlures, que ce soit dans la société ou dans l'individu. »⁸⁰ De plus, Becker pose qu'ils s'intéressent « particulièrement aux marges » de la société, « marges du normal, du sain : dégénérescences, névroses, folie, pulsions, tares héréditaires... ».⁸¹ C'est pourquoi, l'écrivain naturaliste est fasciné par la maladie ; il la considère comme une tare transmise héréditairement, qui amène « à une accentuation monstrueuse mais intéressante de l'humanité ».⁸² La femme est « l'éternelle malade » aux yeux du naturaliste, parce qu'elle est « essentiellement corps, sensations, impressions ».⁸³ En tant que source inquiétante du mal pour la famille et pour la société, la sexualité féminine est aussi un thème naturaliste. Ainsi, la prostituée est « un de leurs sujets de prédilection », parce qu'elle « permet mieux qu'un autre de peindre les misères humaines ».⁸⁴ Il faut ajouter à cela, l'intérêt aux lieux où la prostituée se trouve souvent, « les lieux de la débauche », comme « la maison close ou des coulisses de théâtres de variétés ».⁸⁵ Donc, dans les œuvres naturalistes, on trouve souvent des thèmes suivants : la maladie et la femme, la sexualité féminine et la prostituée.

Comme d'autres réalistes et naturalistes, Zola reconnaît les limites de son naturalisme, parce qu'il se rend compte qu'il ne peut pas donner à voir la réalité dans sa totalité : « Si nous ne donnons jamais la nature tout entière, nous vous donnerons au moins la nature vraie, vue à travers notre humanité ».⁸⁶ En outre, Becker montre que l'écrivain ne renonce pas à l'imagination, parce qu'il « saute au symbole, voire au mythe, sans craindre la surdétermination ou la surcharge dramatique ».⁸⁷ Elle admet que le but naturaliste d'écrire

⁷⁸ Van Buuren, Maarten et Els Jongeneel, op. cit., p. 9.

⁷⁹ Becker, Colette, op. cit., p. 86.

⁸⁰ Ibid., p. 87.

⁸¹ Ibid., p. 87.

⁸² Ibid., p. 95.

⁸³ Ibid., p. 98.

⁸⁴ Ibid., p. 99.

⁸⁵ Ibid., p. 100.

⁸⁶ Zola, Émile, dans : Becker, Colette, op. cit., p. 12.

⁸⁷ Becker, Colette, op. cit., p. 116.

l'histoire de la société contemporaine de manière scientifique semble en contradiction avec l'utilisation du mythe. Pourtant, elle explique que l'écriture mythique « devient un moyen de rendre compte de la complexité du monde dont la reproduction et la compréhension exactes sont impossibles ». ⁸⁸ Ainsi, la réalité et le mythe sont des notions interdépendantes dans l'œuvre zolienne, parce que « la réalité est vue à travers le mythe et le mythe est revivifié par la réalité dans des pages qui transcendent l'analyse d'une situation sociale particulière ». ⁸⁹ C'est pourquoi, on parle du « naturalisme surmonté » de Zola.

3.2.2. *Nana* et le naturalisme surmonté de Zola

On trouve ce même naturalisme surmonté dans *Nana*, qui est le neuvième roman de l'œuvre maîtresse *Les Rougon-Macquart*, l'ouvrage en vingt volumes que Zola écrit entre 1871 et 1893 et qui raconte, comme le sous-titre l'indique, « L'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire ». ⁹⁰ Dans *Nana* (1880), Zola vise à réaliser un but naturaliste, parce qu'il veut y « dévoiler la vraie nature de la courtisane » et opposer cette « vraie nature » « à la vision romantique de la déesse ou du démon », afin de montrer « le reflet authentique de la "fille" ». ⁹¹ Selon Zola, il existe deux types d'écrivains romantiques : « d'un côté, Victor Hugo et M. Dumas plaident le pardon par l'amour, de l'autre Théodore Barrière, Lambert Thiboust et M. Émile Augier réclamaient la tête de la coupable, en la noircissant de tous les crimes. » ⁹² Sa réponse est : « Je vois bien là les avocats, la défense et l'accusation. Mais, où donc sont les savants et les observateurs qui, après avoir étudié sérieusement la fille, nous diront la vérité sur elle ? » ⁹³ Alors, d'une part, il y a des écrivains romantiques qui mettent la courtisane sur un piédestal et qui la défendent et d'autre part, il y a des écrivains romantiques qui la représente comme un monstre et qui l'accusent. Zola veut, au contraire, dire la vérité de « la vraie fille ». Comme Becker l'explique, ce désir de dire la vérité ne réfère pas à l'acte de copier le réel, mais « à croire qu'il renvoie à une réalité vérifiable. » ⁹⁴ Zola présente une réalité vérifiable en utilisant sa méthode scientifique ; il observe, il se documente et il explique ces personnages par leurs hérédités, par leurs milieux sociaux et par le moment

⁸⁸ Becker, Colette, op. cit., p. 117.

⁸⁹ Ibid., p. 117.

⁹⁰ « Emile Zola et Les Rougon-Macquart », *Les Rougon-Macquart*, <http://www.les-rougon-macquart.fr/>, 12 mai 2014.

⁹¹ Jennings, Chantal, « Les trois visages de Nana », *The French Review. Special Issue*, Vol. 44, nr. 2, 1971, p. 117 – p. 128, p. 118.

⁹² Zola, Émile, dans: Jennings, Chantal, op. cit., p. 118.

⁹³ Ibid., p. 118.

⁹⁴ Becker, Colette, op. cit., p. 119.

historique. En tant que la fille de Gervaise Macquart, Nana fait partie de la branche des Macquart, qui se compose de personnes de basse extraction, c'est à dire, des ouvriers, des mineurs, des voleurs et, en tout cas, des alcooliques. Elle est alors déterminée par l'hérédité, par le milieu social et, comme tous les personnages de l'ouvrage *Les Rougon-Macquart*, par le moment historique du Second Empire. Quant à la prédisposition à l'alcoolisme, Hennessy pose que l'alcoolisme des hommes de la branche des Macquart « se traduit en hystérie chez les femmes » et que l'hystérie de Gervaise Macquart « se transforme chez Nana en promiscuité, en perversion et en bisexualité ». ⁹⁵ Donc, l'explication scientifique de Zola est que Nana est prédisposée à la prostitution et à la bisexualité, à cause de l'alcoolisme et de l'hystérie de ses ancêtres. L'auteur naturaliste donne à voir « la vraie fille », en expliquant, d'une manière scientifique, pourquoi elle est une prostituée.

Pourtant, Zola n'a pas entièrement suivi sa méthode scientifique, parce que sa documentation pour *Nana* est relativement limitée. Hennessy montre, à ce propos, que le dossier préparatoire de *Nana* comporte 343 folios, ce qui fait « un contraste remarquable avec les 1244 folios de *La Débâcle* ». ⁹⁶ De plus, elle explique que l'auteur a « peu de relations avec le demi-monde » et qu'il ramasse « des informations de seconde main ». ⁹⁷ Ainsi, elle conclut que « Zola se tournait de préférence vers ces “idées toutes faites”, vers les images populaires et mêmes mythiques de la femme sexuée » au lieu d'essayer de représenter *la vraie fille*. ⁹⁸ Donc, le but naturaliste de Zola est en contradiction avec l'application de ce but ; l'auteur naturaliste vise à déconstruire le mythe romantique de la courtisane, mais, en écrivant, l'explication scientifique se confond avec un nouveau mythe. Dans le chapitre suivant, je montrerai pourquoi Zola ne peut pas représenter « la vraie Nana » et comment le nouveau mythe diffère du mythe romantique. Donc, on trouve le naturalisme surmonté aussi dans *Nana*, parce que l'héroïne est représentée comme un personnage naturaliste déterminé, mais aussi comme un personnage mythique.

Conclusion du chapitre 3

Pour conclure, quant au contexte historique, on a vu que les études de Parent-Duchâtelet, de Tarnowsky et de Lombroso engendrent des stéréotypes de la femme sexuée, qui influencent les écrivains de l'époque, comme Zola, qui s'est inspiré de ces études pour la création de sa

⁹⁵ Hennessy, Jacqueline, op. cit., p. 18-19.

⁹⁶ Ibid., p. 8.

⁹⁷ Ibid., p. 9.

⁹⁸ Ibid., p. 12.

méthode scientifique. Leurs ouvrages montrent qu'on associe la prostituée aux anormalités, à la bestialité et à la bassesse ultime dans le XIXe siècle. Ainsi, la prostituée et la courtisane font partie de la catégorie de l'Autre. Contrairement à Parent-Duchâtelet, Zola montre que la courtisane a une puissance contagieuse ; l'auteur la rend aussi responsable. La courtisane joue un rôle spécifique dans une société dans laquelle on se marie généralement pour des raisons financières et dans laquelle il est interdit de divorcer. Bien qu'elle occupe la plus haute position parmi les différents types de prostituées, son standing dans le haut monde reste ambigu. C'est pourquoi, on dit qu'elle appartient au *demi-monde*.

En ce qui concerne le contexte littéraire, on parle du « naturalisme surmonté » de Zola, parce que le but naturaliste de donner une vision complète et objective de la réalité et une dimension mythique se confondent dans son œuvre. On trouve ce naturalisme particulier aussi dans *Nana*, parce que l'héroïne du roman est déterminée par l'hérédité, par le milieu social et par le moment historique, mais a aussi des traits mythiques. Cependant, le nouveau mythe qui existe dans *Nana* diffère du mythe créé par les écrivains romantiques. Dans le chapitre suivant, je montrerai pourquoi et comment Zola crée un nouveau mythe dans *Nana* et j'expliquerai la différence entre ce « mythe naturaliste » et celui du romantisme. De plus, je relierai les catégories de la femme de Würzbach, que je nomme la femme idéale, la femme dangereuse et la femme folle/naïve, au mythe qui existe dans *Nana*.

4. Un nouveau mythe : la force destructrice de la courtisane ?

Dans le chapitre précédent, on a constaté qu'il existe un décalage entre le but naturaliste de Zola de donner à voir « la vraie fille » et la mise en œuvre de ce but, parce qu'il existe un nouveau mythe dans *Nana*. Dans ce chapitre, je montrerai que d'une part, on pourrait poser que Zola crée un nouveau mythe dans *Nana*. À ce propos, j'expliquerai d'abord pourquoi l'auteur naturaliste n'échappe pas au mode mythique. Puis, je montrerai comment il crée un nouveau mythe dans *Nana* et j'expliquerai dans quel sens il diffère du mythe romantique de la courtisane. Cependant, à la fin du chapitre, je montrerai qu'on pourrait aussi dire que Zola renverse le mythe aussi bien que l'idée du mythe en général.

4.1. Pourquoi existe-il un nouveau mythe dans *Nana* ?

4.1.1. L'influence de l'étude de Parent-Duchâtelet et de Huysmans et d'Edmond Goncourt

Premièrement, on pourrait poser que Zola crée un nouveau mythe dans *Nana*, parce qu'il veut représenter les « idées toutes faites » de ses jours. C'est que, en donnant à voir les images populaires qui circulent dans la société française du XIXe siècle et qui sont basées sur des ouvrages « scientifiques », l'auteur naturaliste reste fidèle au but principal du naturalisme. Hennessy, à ce propos, affirme que l'étude de Parent-Duchâtelet et deux romans de Joris-Karl Huysmans et d'Edmond de Goncourt ont influencé la représentation zolienne de la courtisane. C'est que, selon elle, « les recherches du Docteur ont inspiré des écrivains tels que Huysmans dans son œuvre *Marthe, histoire d'une fille*, et Edmond de Goncourt pour sa *Fille Élixa* » et « Zola a puisé librement dans ces deux œuvres de Huysmans et de Goncourt pour réaliser *Nana* ». ⁹⁹ Alors, elle confirme que les études scientifiques inspirent les romanciers de l'époque et que les romanciers s'influencent les uns les autres.

L'étude de Parent-Duchâtelet engendre trois stéréotypes de la femme sexuée qu'on peut retrouver dans *Nana* : l'embonpoint, la raucité de la voix et la prédisposition à la prostitution. On a déjà vu que Zola lie le stéréotype de la prédisposition d'une certaine classe de femmes à la prostitution à ces idées déterministes ; sortant de la branche des Macquart et d'un milieu défavorisé, *Nana* est déterminée par son hérédité et son milieu. Les clichés de

⁹⁹ Hennessy, Jacqueline, op. cit., p. 13.

l'embonpoint et de la raucité de la voix sont introduits dès le premier chapitre, quand Nana fait ses débuts au théâtre dans le rôle de Vénus. En fait, elle apparaît en « la blonde Vénus », parce qu'elle est connue pour ses longs cheveux blonds. Toute la salle attend l'entrée de Nana avec impatience. Quand elle fini par paraître, le narrateur omniscient remarque : « Nana, très grande, très forte pour ses dix-huit ans [...] Jamais on n'avait entendu une voix aussi fausse, menée avec moins de méthode. »¹⁰⁰ Quelques moments plus tard, le narrateur omniscient répète « C'était toujours la même voix vinaigrée ».¹⁰¹ Ensuite, la pièce continue et enfin, bien qu'elle ne soit ni une bonne actrice, ni une bonne chanteuse, elle s'empare de la salle entière : « Nana était si blanche et si grasse, si nature dans ce personnage fort des hanches et de la gueule, que tout de suite elle gagna la salle entière. »¹⁰² Pourtant, comme Hennessy le montre, l'héroïne n'est pas la seule femme avec une voix « vinaigrée » : « La comtesse Sabine [...] possède aussi cette caractéristique de la femme sexuée, témoignée par ses rires aigus sonnait “le cristal qui se brise” ». ¹⁰³ On verra plus tard que cette comparaison est liée à la force contagieuse et destructrice de Nana. Alors, comme montré dans le chapitre 3.1.1., l'étude de Parent-Duchâtelet engendre plusieurs clichés concernant la prostituée. On a retrouvé trois stéréotypes dans *Nana*, parce que l'héroïne du roman, en tant que personnage déterminé, est prédisposée à la prostitution, elle a l'embonpoint fameux et une voix « vinaigrée ». Pourtant, Zola s'oppose aussi au docteur, en soulignant la puissance contagieuse de Nana ; les personnages masculins ne peuvent pas exploiter son corps sans se salir. De plus, on verra que l'héroïne ne corrompt pas seulement le sexe opposé, mais qu'elle détruit toute la société du Second Empire.

4.1.2. La non-représentabilité du sexe féminin

Un deuxième argument pourquoi on pourrait dire que Zola ne peut que créer un nouveau mythe dans *Nana* est la problématique de la non-représentabilité du sexe féminin. Peter Brooks, dans son essai « Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée » (1989), affirme cette idée. Son essai est une analyse de la représentation du corps nu féminin en tant que « objet du regard du spectateur mâle ». ¹⁰⁴ Il pose que « l'une des dynamiques essentielles du roman est un dévoilement, un dépouillement de Nana qui a pour effet de lui faire révéler

¹⁰⁰ Zola, Émile, *Nana*, Claude Aziza (dir.), Paris, Pocket, 1991/1999, p. 19 – p. 482, p. 35.

¹⁰¹ Ibid., p. 36.

¹⁰² Ibid., p. 41.

¹⁰³ Hennessy, Jacqueline, op. cit., p. 20.

¹⁰⁴ Brooks, « Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée », *Romantisme*, nr. 63, 1989, p. 66 – p. 86, p. 67.

progressivement les secrets de ce corps blond ». ¹⁰⁵ Il se concentre particulièrement sur le passage dans lequel Nana se déshabille devant son miroir, tandis que le comte Muffat la regarde et la contemple :

Il songeait à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve. Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours ; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. ¹⁰⁶

Alors, dans la focalisation interne du comte Muffat, Nana devient un « monstre de l'Écriture. » De plus, le comte parle d'un « voile troublant », qu'il associe au sexe féminin de l'héroïne, et selon lui, elle « avait de la bête » « dans sa croupe et ses cuisses de cavale ». C'est pourquoi, Brooks pose que « le corps de la femme, même complètement nu, porte sur lui un voile troublant ». ¹⁰⁷ C'est que, « le dévoilement finit par aboutir à un voile, ici le voile ultime : le sexe de la femme, inconnaissable, non représentable. » ¹⁰⁸ En référant à l'idée de Freud de l'absence du phallus, Brooks explique que « le regard et l'imagination du mâle ne peuvent que retomber dans le mode allégorique, dans des évocations du monstre biblique et de la bête. » ¹⁰⁹ La notion freudienne de l'absence du phallus réfère à l'idée que la femme manque de phallus et que l'homme ne sait pas que voir à sa place. Ainsi, dans la perspective de l'homme, il semble qu'il n'y a rien à voir et en même temps, il sait qu'il y a quelque chose. Cette idée contradictoire rappelle, selon Brooks, une autre notion freudienne, l'idée de « l'inquiétante étrangeté » ou, en allemand, « das Unheimliche » : « Un rien qui est quelque chose : c'est la situation même de l'"inquiétante étrangeté" ». ¹¹⁰ Dans ses notes, il explique que « le *Un* de *Unheimlich* représente la censure de ce qui est en fait trop *heimlich*, trop près de la maison », c'est à dire, trop familier. ¹¹¹ Brooks explique que l'homme considère le sexe de la femme comme trop familier, parce que, selon la Bible, Dieu créa Ève à partir d'une côte d'Adam : « la réaction fréquente de mâle devant le sexe de la femme comme étant *unheimlich*

¹⁰⁵ Brooks, Peter, op. cit., p. 67.

¹⁰⁶ Zola, Émile, op. cit., p. 229.

¹⁰⁷ Brooks, Peter, op. cit., 67.

¹⁰⁸ Ibid., p. 76.

¹⁰⁹ Ibid., p. 76.

¹¹⁰ Ibid., p. 79.

¹¹¹ Ibid., p. 85.

représente un aveu (censuré) de leur identité comme demeure originelle de l'homme. »¹¹²
Alors, la femme est trop familière aux yeux de l'homme, parce qu'il sait qu'elle a été formée avec l'aide d'une partie de son corps. Pourtant, son sexe ne ressemble pas au sien et cette idée évoque le sentiment d'inquiétante étrangeté ; elle est le même, mais aussi autre, elle est autre, mais aussi le même. Il est important de remarquer, à ce propos, que l'idée de la femme qui « vient de l'homme » est, en réalité, un autre mythe qui trouble la différence entre les sexes. Étant donné le fait que ce sont les femmes qui mettent les hommes au monde, ce mythe est une manière d'inverser l'idée de la source du monde. Donc, Zola ne peut que retomber dans le mode mythique, parce que le sexe de la femme est « clôturé » de mythes ; il n'est pas accessible et donc, il est irreprésentable. Dans le cadre théorique, on a vu que la féministe française Irigaray pose aussi que l'homme considère le sexe féminin comme « l'horreur du rien à voir » et, comme Brooks, elle lie cette idée au concept de « l'inquiétante étrangeté ». On pourrait déduire de l'argument des féministes françaises du langage phallogocentrique qui ne permet pas à la femme de s'exprimer, que ce langage ne permet non plus à l'auteur masculin de représenter le sexe féminin de l'héroïne. C'est que, le narrateur omniscient n'utilise pas sa focalisation zéro pour représenter le sexe de Nana. On sait que Nana se regarde dans le miroir, mais on ne lit pas, dans sa perspective, ce qu'elle voit. Dans la deuxième partie de ce chapitre, quand j'analyserai le nouveau mythe, je reviendrai à cette idée.

4.1.3. L'esthétique idéale de la femme

À la fin de son essai, Brooks montre qu'il existe une troisième raison qui explique pourquoi Zola ne peut que retomber dans le mode mythique:

Il existe une sorte d'incompatibilité entre l'esthétique réaliste de Zola, laquelle se fonde sur la nécessité d'exposer au grand jour, de mettre à nu, de briser le moule académique et de faire entrer le "plein air", et son esthétique idéale de la femme, qui est plus sentimentalisée, plus rassurante, concevant le féminin comme quelque chose d'essentiellement innocent qui entre à peine, sans le vouloir ni en être tout à fait conscient, dans le monde de la sexualité adulte.¹¹³

Dans la notion de la femme idéale qui est pure et innocente, on reconnaît deux catégories de la femme de Würzbach : celle de la femme idéale et celle de la femme folle/naïve. C'est que,

¹¹² Brooks, Peter, op. cit., p. 85.

¹¹³ Ibid., p. 84.

la femme idéale zolienne rappelle l'image de la femme idéalisée et celle de la femme blonde naïve. En fait, la femme idéale de Zola est un autre mythe, qui s'oppose à son but naturaliste de représenter la courtisane d'une manière réaliste, de représenter « la vraie fille ». La conséquence de cette esthétique est selon Brooks que la mise à nu de Nana, la femme sexuée par excellence, « s'entoure d'images de peur, de bestialité, de subversion sociale par un prolétariat sexuellement déchaîné ».¹¹⁴ Alors, on pourrait dire que l'auteur puritain et moralisateur a des problèmes à montrer la sexualité de Nana. Henri Mitterand, à ce propos, pose que « le naturalisme se définit par ce qu'il refuse : l'idéalisme mystique, 'qui base les œuvres sur le surnaturel et l'irrationnel,' qui admet des forces mystérieuses en dehors du déterminisme des phénomènes. »¹¹⁵ Zola affirme cette idée, en disant que, en écrivant *Nana*, il veut « protester contre les Marion Delorme, les Dame aux camélias, les Marxo, 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. Je mets là la morale ; d'autres la mettent ailleurs... ». ¹¹⁶ Donc, cette dernière remarque révèle que Zola condamne l'image romantique de la courtisane pour des raisons morales. Donc, il rejette le mythe sentimental que les écrivains romantiques ont créé autour la courtisane, mais il le remplace par une autre image, par le mythe de la fille pure et innocente, qui correspond à son esthétique de la femme idéale et ses buts moralisateurs. Un exemple d'une telle femme idéale est Cathérine Maheu dans *Germinal*, qui représente la bonne fille innocente, courageuse et docile, qui reste fidèle à un homme qui la brutalise. La courtisane s'oppose à cette image, parce qu'elle n'est pas innocente, docile et fidèle. On verra que Zola tente aussi de représenter Nana comme une fille innocente et pure, mais, enfin, cette image ne suffit pas pour vraiment représenter la femme sexuée « par excellence ».

4.2. Un nouveau mythe en cinq phases et les deux autres mythes

Dans la deuxième partie du chapitre 4, j'expliquerai comment Zola crée un nouveau mythe de la force destructrice de la courtisane dans *Nana*. De plus, je montrerai que l'auteur a mêlé deux autres représentations idéalisées au mythe principal : le mythe de la courtisane qui retrouve un peu d'innocence à la campagne et le mythe de la « femme honnête ».

¹¹⁴ Brooks, Peter, op. cit., p. 84.

¹¹⁵ Mitterand, Henri, *dans*: Hennessy, Jacqueline, op. cit., p. 7.

¹¹⁶ Zola, Émile, *dans*: Jennings, Chantal, op. cit., p. 12.

Le nouveau mythe principal de la force destructrice de Nana structure le dénouement du roman et, suivant la structure de la tragédie, consiste en cinq phases, qui montrent chronologiquement le développement du personnage principal. J'appellerai ces phases :

1. Le début au théâtre : « La blonde Vénus » (Chapitre 1 dans *Nana*)
2. L'article de Fauchery : « la mouche d'or » (Chapitre 7 dans *Nana*)
3. L'apothéose de Nana : la reine et le cheval (Chapitre 10 et 11 dans *Nana*)
4. L'annonce de « l'effondrement prochain » et la ruine des amants (Chapitre 12 et 13 dans *Nana*)
5. L'effondrement : la mort de Nana et la fin du Second Empire. (Chapitre 14 dans *Nana*)

Quant on compte le nombre de chapitres entre ces phases, respectivement 6, 4, 1 et 2, on remarque que le rythme est lent au début et s'accélère à partir du chapitre 10. C'est pourquoi, Roland Barthes, dans son article « La mangeuse d'hommes » (1955), pose que « Nana est vraiment un livre épique », qui a « le tempo bien connu des catastrophes ». ¹¹⁷ C'est à dire, que « le tempo du début est lent, minutieux, paresseux, [...] ; puis, au fur et à mesure que la pourriture gagne, que les hommes sont de plus en plus tenacement englués en Nana, le récit s'accélère, [...] : la désagrégation est emportée dans un mouvement progressif, qui rend d'une façon hallucinante son caractère implacable ». ¹¹⁸ Il pose que le roman n'est pas un récit tragique, parce que les héros tragiques « prennent une conscience plus vive de leur humanité, ils découvrent leur propre prix, et l'excès même de leur souffrance finit par leur constituer une ultime sagesse ». ¹¹⁹ Nana, au contraire, ne « possède aucun pouvoir de conscience ; elle reste jusqu'au bout un instrument, un mécanisme déflagrateur ou corrodant ». ¹²⁰ Bien que, au niveau du personnage, *Nana* ne soit pas un récit tragique, on pourrait trouver la structure de la tragédie en cinq phases dans le roman. Donc, je voudrais proposer que le mythe de la force destructrice dans *Nana*, qui structure le roman et le dénouement, a le rythme d'une épopée et la structure d'une tragédie.

¹¹⁷ Barthes, Roland, « La mangeuse d'hommes », dans : Éric Marty (dir.), *Œuvres complètes, Tome I*, Paris, Seuil, 1993, p. 491 – p. 493, p. 491.

¹¹⁸ Ibid., p. 491.

¹¹⁹ Ibid., p. 491.

¹²⁰ Ibid., p. 492.

1. Le début au théâtre : « La blonde Vénus »

Zola crée le nouveau mythe de la force destructrice de l'héroïne en attribuant une puissance contagieuse et pathologique à Nana et en la comparant avec des animaux. On verra que sa force destructrice est liée à tous les stéréotypes de la femme sexuée de l'époque. En fait, le nouveau mythe rappelle la deuxième catégorie de la femme de Würzbach, celle de la sorcière, de la prostituée et de la femme fatale, que j'appelle la « femme dangereuse ». Alors, on verra que l'image de la femme destructrice est basée sur la peur de l'homme de la nature « autre » et « étrange » de la femme, autrement dit, sur la peur de son altérité « inquiétante ».

Quant à sa force contagieuse, le narrateur omniscient, en disant qu'elle dégage « une odeur de vie », informe le lecteur qu'elle est présente dès le moment où elle entre en scène : « L'autre, cette grosse fille qui se tapait sur les cuisses, qui gloussait comme une poule, dégageait autour d'elle une odeur de vie, une toute-puissance de femme, dont le public se grisait. »¹²¹ Dans cette phrase, on reconnaît aussi deux stéréotypes de la femme sexuée, qui, comme j'ai indiqué dans le chapitre 3.1.1., relie la prostituée à la femme primitive. Premièrement, l'adjectif « grosse » rappelle le stéréotype de l'embonpoint de l'étude du Parent-Duchâtelet. De plus, le narrateur omniscient l'abaisse au niveau de l'animal, en la comparant avec une poule gloussante. Alors, l'animalisation est un deuxième cliché que le narrateur omniscient utilise, afin d'exprimer « la toute-puissance de femme », c'est à dire la sexualité de la courtisane, de la femme sexuée « par excellence ». Quant à la fonction de l'animalisation de l'héroïne, Peter V. Conroy Jr., dans son article « The Metaphorical Web in Zola's *Nana* » (1978), remarque que les images animales « do not compare, they transform Nana metaphorically into a beast that exercises an animal magnetism, an animal attraction over men. »¹²² C'est que, Zola se sert souvent de l'imagerie animale pour faire des comparaisons ordinaires dans *Les Rougon-Macquart*, mais dans *Nana*, l'animalisation a une fonction transformatrice ; l'héroïne devient l'animal, elle devient l'image à laquelle elle est comparée.

La puissance de l'héroïne est encore plus tangible quand elle est nue au théâtre :

Un frisson remua la salle. Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait ; ses épaules rondes, sa gorge

¹²¹ Zola, Émile, op. cit., p. 41.

¹²² Conroy Jr., Peter, V., « The Metaphorical Web in Zola's *Nana* », *University of Toronto Quarterly*, Vol. 47, nr. 3, 1978, p. 239 – p. 258, p. 241.

d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. [...] Et, lorsque Nana levait les bras, on apercevait, aux feux de la rampe, les poils d'or de ses aisselles. [...] Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. Nana souriait toujours, mais d'un sourire aigu de mangeuse d'hommes.¹²³

À ce moment, on reconnaît la problématique de la non-représentabilité du sexe féminin, parce que le narrateur omniscient ne décrit pas le sexe de l'héroïne, mais il décrit ce qu'il évoque en l'homme, en parlant du « coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir ». On peut lier cette problématique à la notion du langage phallogocentrique, parce que, dans ce passage, la perspective masculine est si dominante qu'il semble impossible pour le narrateur omniscient de décrire le sexe féminin d'une manière « réaliste » ou plus neutre. Dans la perspective de nos jours, on pourrait dire que le narrateur, en parlant de la pilosité de l'héroïne, l'abaisse au niveau animal. Le narrateur omniscient introduit aussi une nouvelle figure, en parlant de « sa gorge d'amazone, dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances ». Hennessy explique, à ce propos, que l'homme considère l'amazone, la « femme guerrière », comme un danger, parce qu'elle « effectue et reflète la même oppression violente que les hommes opèrent traditionnellement ».¹²⁴ C'est pourquoi, on pourrait dire que cette figure est une manifestation de « l'inquiétante étrangeté », parce qu'elle trouble la différence idéologique entre les sexes. C'est que, en tant que femme violente, l'amazone se confond à l'homme, parce qu'elle s'approprie une caractéristique du genre masculin : la violence. De plus, cette figure violente renforce le pouvoir destructeur de Nana.

Donc, dès le début, le narrateur omniscient présente Nana comme une force contagieuse et destructrice. De cette manière, il existe un lien entre le début et la fin du roman. C'est que, on verra dans la phase 5 que la mort de l'héroïne coïncide avec le début de la guerre franco-prussienne. Ainsi, l'héroïne et le Second Empire s'écroulent dans la mort ensemble et c'est pourquoi, on pourrait dire que sa force la détruit aussi. Pourtant, à la fin de la pièce, le narrateur fait une remarque qui contredit cette idée : « Et Nana [...] restait victorieuse avec sa chair de marbre, son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'en

¹²³ Zola, Émile, op. cit., p. 47.

¹²⁴ Hennessy, Jacqueline, op. cit., p. 34.

être pas entamé. »¹²⁵ Alors, d'un côté, le sexe de l'héroïne est si fort, qu'il est capable de détruire la société du Second Empire, à ce propos, l'oxymoron « sa chair de marbre » introduit le lien entre sa chair et la mort, mais, de l'autre côté, l'héroïne n'en est pas entamée. Cette addition indique que Nana, à ce moment, n'est pas consciente de sa puissance. De plus, en utilisant le verbe « entamer », le narrateur omniscient souligne que sa force ne l'affecte pas. On peut expliquer cette remarque avec la notion de Beauvoir que l'homme définit la femme par sa fonction pour lui. Donc, la force de Nana n'affecte que les hommes, parce que ce sont les hommes qui reconnaissent et créent cette force. Pourtant, le fait que l'héroïne meurt aussi à la fin contredit cette idée. Dans le chapitre 4.3, je résoudrai cette contradiction.

C'est dans la focalisation zéro du narrateur omniscient que le lecteur rencontre la puissance destructrice de l'héroïne. Mais, comme indiqué dans le cadre théorique, l'auteur naturaliste veut donner une vision complète des événements en utilisant des perspectives diverses. Donc, à la fin du chapitre 1, la force dangereuse de Nana est affirmée par une focalisation interne du journaliste Fauchery, qui « eut la curiosité de regarder » les victimes futurs de Nana : « Vandreuves, très pâle, les lèvres pincées, le gros Steiner, dont la face apoplectique crevait, Labordette lorgnant d'un air étonné de maquignon qui admire une jument parfaite, Daguenet dont les oreilles saignaient et remuaient de jouissance, [...] les yeux troubles du marquis de Chouard étaient devenus deux yeux de chat » et enfin, le comte Muffat qui « se haussait, béant la face marbrée de taches rouges ».¹²⁶ Dans le troisième chapitre, c'est encore lui qui focalise, parce qu'il entend les rires de la femme du comte Muffat, la comtesse Sabine, et il les compare au son du « cristal qui se brise », après quoi il pense : « Certainement, il y avait là un commencement de fêlure ».¹²⁷ Quelques pages plus tard, il regarde la comtesse Sabine de nouveau et il voit que « les poils noirs du signe qu'elle avait au coin du lèvres blondissaient. Absolument le signe de Nana. »¹²⁸ Alors, dans les chapitres 1 et 3, les focalisations internes de Fauchery confirment la force contagieuse de Nana. De plus, dans le troisième chapitre, Fauchery regarde la comtesse, parce qu'il envisage de commencer une liaison avec elle. Alors, il la compare avec Nana, parce que, en la regardant, il éprouve sa sexualité et il l'associe à la femme sexuée « par excellence ». Donc, cette observation de Fauchery montre que Nana pervertit toute la société et que l'homme occidental de l'époque considère la sexualité féminine comme « autre » ; elle est dangereuse, contagieuse et une source potentielle de destruction. On verra dans la phase suivante et dans la phase 4, que le

¹²⁵ Zola, Émile, op. cit., p. 49.

¹²⁶ Ibid., p. 49.

¹²⁷ Ibid., p. 92.

¹²⁸ Ibid., p. 101.

personnage du journaliste Fauchery joue un rôle important dans la création du nouveau mythe de Nana.

2. L'article de Fauchery : « la mouche d'or »

Dans cette phase, on retrouvera la technique naturaliste d'alterner la focalisation zéro du narrateur omniscient avec des focalisations internes des personnages. C'est que, dans la deuxième phase, le chapitre 7 du roman, le journaliste Fauchery et le comte Muffat répètent et animent l'imagerie de la courtisane en tant que force destructrice, introduite par le narrateur omniscient dans le chapitre 1. Le chapitre se structure autour la chronique consacrée à Nana, intitulée « La mouche d'or », écrite par le journaliste Fauchery. Le comte Muffat la lit, tandis que Nana se déshabille devant son armoire à glace. L'article de Fauchery résume, en fait, toutes les idées déterministes et stéréotypées qui entourent la femme sexuée à l'époque. Le journaliste commence à introduire Nana comme un personnage déterminé, en disant que la chronique raconte « 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 ».¹²⁹ Dans la phrase suivante, il répète le cliché de l'embonpoint, introduit par le narrateur omniscient dans le premier chapitre, en utilisant l'adjectif « grande ». De plus, il le lie à la pourriture, en décrivant Nana comme « grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier » et en disant « Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie ».¹³⁰ Alors, ce qui lie le stéréotype de l'embonpoint à l'idée de la pourriture, c'est l'abondance, l'excès que Nana symbolise. En pourrissant l'aristocratie parisienne, elle devient « un ferment de destruction sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige ».¹³¹ En ajoutant « sans le vouloir elle-même », Fauchery réitère l'idée du narrateur omniscient que Nana est une force de destruction, malgré elle ; elle n'a pas conscience de sa force et elle ne veut pas être destructrice. L'article finit avec la métaphore fameuse de « la mouche d'or » :

une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de

¹²⁹ Zola, Émile, op. cit., p. 227.

¹³⁰ Ibid., p. 227.

¹³¹ Ibid., p. 227.

pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres.¹³²

Dans cette métaphore, tous les clichés auxquelles la femme sexuée est associée se réunissent : l'animal, la pourriture, la contagion, le charme séducteur de ses longs cheveux blonds et la subtilité avec laquelle elle infiltre et empoisonne toute la société. Conroy Jr. pose aussi que, dans cette image, plusieurs aspects de Nana se rencontrent, mais il les range « under the sign of the bête ».¹³³ Alors, selon lui, l'animalisation de l'héroïne est l'aspect central de ce passage, tandis que je voudrais proposer que la métaphore de « la mouche d'or » affirme et fortifie la force contagieuse et destructrice de l'héroïne. Dans cette image, son insignifiance apparente, sa puissance empoisonnante et sa force d'attraction s'unissent. En outre, comme la notion de la performativité d'Austin et de Butler souligne, le plus important, c'est de savoir ce qu'elle *fait* et ce qu'elle *cause*, pas ce qu'elle *est*. C'est que, elle fonctionne comme une force dans le roman, comme « un mécanisme déflagrateur ou corrodant », dans les mots de Barthes. Le narrateur omniscient ne lui donne pas l'opportunité de se développer comme un « vrai » personnage ; elle fait partie d'une machine de destruction, dont elle est le moteur, même si elle n'a pas conscience de sa force, même si elle ne veut pas avoir cette fonction. Ce sont les hommes du Second Empire qui lui donnent ce rôle et qui la transforment en « une mouche d'or ».

Après avoir lu l'article de Fauchery, le comte de Muffat « restait frappé par sa lecture, qui brusquement, venait d'éveiller en lui tout ce qu'il n'aimait point à remuer depuis quelques mois ».¹³⁴ Il se rend compte que « Elle lui faisait peur » et à cause de la présence de Nana « Tout allait pourrir en lui, à cette heure ».¹³⁵ Dans le paragraphe qui suit, il la regarde de nouveau et c'est dans sa focalisation interne qu'elle devient « un monstre de l'Écriture ».¹³⁶ Premièrement, il la transforme en un animal, en pensant que ses cheveux blonds « lui couvrait le dos d'un poil de lionne ».¹³⁷ Hennessy montre, à ce propos, que l'image de lion correspond bien à « la rapacité énorme et carnivore de la courtisane ».¹³⁸ Alors, l'image du prédateur renforce le mythe de la puissance destructrice de Nana, « la mangeuse d'hommes ». Puis, l'héroïne évoque en lui une figure inquiétante qu'on a aussi déjà rencontré, celle de

¹³² Zola, Émile, op. cit., p. 227.

¹³³ Conroy Jr., Peter, V., op. cit., p. 243.

¹³⁴ Zola, Émile, op. cit., p. 228.

¹³⁵ Ibid., p. 228.

¹³⁶ Ibid., p. 229.

¹³⁷ Ibid., p. 229.

¹³⁸ Ibid., p. 38.

l'amazone séduisante : « Ployée et le flanc tendu, elle montrait les reins solides, la gorge dure d'une guerrière, aux muscles forts sous le grain satiné de la peau ». ¹³⁹ Enfin, l'association à l'amazone est suivie par l'image du « monstre de l'Écriture » :

Il songeait à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve. Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours ; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu'ayant fermé les paupières, pour ne plus voir, l'animal reparut au fond des ténèbres, grandi, terrible, exagérant sa posture. Maintenant, il serait là, devant ses yeux, dans sa chair, à jamais. ¹⁴⁰

Alors, dans cette focalisation interne du comte Muffat, qui exprime bien la peur que Nana évoque en lui, l'héroïne devient un être mythique monstrueux, qui rappelle la catégorie de la femme dangereuse de Würzbach. De plus, le sexe féminin devient une « bête d'or », parce que le comte pense « dans sa croupe et ses cuisses de cavale [...] il y avait de la bête ». Cette transformation négative rappelle la notion d'Irigaray que le sexe féminin « est compté comme pas de sexe. Négatif, envers, revers », parce qu'il ne ressemble pas à celui de l'homme. ¹⁴¹ Donc, en manquant de forme propre et de nom propre, l'homme peut transformer le sexe féminin en toutes les images possibles. Étant donné le fait que l'homme occidental de l'époque considère la femme sexuée comme un danger angoissant, il est logique que le comte lui attribue une image négative. Jennings affirme cette idée, en posant que Nana, dans ce passage, a le rôle du « bouc émissaire » et qu'elle fonctionne comme « le symbole du mal, dans la perspective puritaine, sinon pudibonde, qui est souvent celle de Zola ». ¹⁴²

Bien qu'on ait déjà vu dans le chapitre 4.1.2., que Zola est un défenseur de la morale, dans ce passage, c'est le comte qui focalise et qui lui donne le rôle du bouc émissaire. Alors que, dans le paragraphe suivant, le narrateur omniscient prend ses distances par rapport à la focalisation du comte :

¹³⁹ Zola, Émile, op. cit., p. 229.

¹⁴⁰ Ibid., p. 229.

¹⁴¹ Irigaray, Luce, op. cit., p. 55.

¹⁴² Jennings, Chantal, op. cit., p. 12.

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.¹⁴³

Alors, contrairement à la focalisation interne du compte, le narrateur omniscient décrit Nana d'une manière assez positive, étant donné les mots « frisson de tendresse », « se fondant dans une caresse de tout son corps » et « avec câlinerie ». Ces mots évoquent l'image d'une petite chatte, qui correspond à celle de la femme blonde, naïve de Würzbach. Cependant, les descriptions « qu'elle écrasa d'une étreinte nerveuse » et « la bouche goulue » réfèrent au danger auquel elle est associée. Ainsi, ces descriptions évoquent l'image de la femme dangereuse de Würzbach. Bien que le narrateur omniscient se distancie de la focalisation du comte, il ne décrit pas non plus le sexe de Nana. Il dit que l'héroïne se regarde dans le miroir, mais on ne lit pas, sous la forme d'une focalisation interne, ce qu'elle voit exactement. On ne lit qu'elle rit « à l'autre Nana, qui, elle aussi, se baisait dans la glace ». Cette « autre Nana » réfère premièrement à son image réfléchie, mais on pourrait aussi dire que « l'autre Nana » réfère à son sexe. Alors, Nana allonge ses lèvres et se baise près de l'aisselle, tandis que son sexe, c'est à dire, ces « autres lèvres » se baissent aussi dans le miroir. Si cela est vrai, l'héroïne devient l'équivalent de son sexe, une idée qui rappelle la notion de Beauvoir de la femme qui, pour l'homme, « est sexe, donc elle l'est absolument ».¹⁴⁴ Donc, comme j'ai constaté dans la première phase, la perspective de l'homme de l'époque domine la représentation du sexe féminin. Dans cette perspective, l'homme définit la femme par sa fonction pour lui et il lie cette définition à l'identité de la femme. Ainsi, la femme devient « le sexe » en soi. Comme les féministes françaises le posent, cette perspective se manifeste dans le langage sous la forme d'un « langage phallogentrique », qui ne permet pas au narrateur omniscient de décrire réellement le sexe féminin. Autrement dit : pour le narrateur omniscient, il semble impossible de représenter le sexe féminin d'une autre manière que dans la perspective masculine.

¹⁴³ Zola, Émile, op. cit., p. 229.

¹⁴⁴ Beauvoir, Simone, de, op. cit., p. 15.

3. L'apothéose de Nana : la reine et le cheval

Comme l'incipit du chapitre 10 indique, la phase 3, le chapitre 10 et 11 dans le roman, est l'apothéose de Nana en tant que la grande courtisane du Second Empire: « Alors, Nana devint une femme chic, rentière de la bêtise et de l'ordure des mâles, marquise des hauts trottoirs. »¹⁴⁵ Comme dans le premier chapitre, c'est un rôle dans une opérette qui change sa position sociale dans la vie réelle. Conroy Jr., à ce propos, pose que « Nana's lives on and off stage are parallel and almost interchangeable. Her theatrical roles prepare and form her life outside the theatre ».¹⁴⁶ C'est que, dans le chapitre 9, elle insiste qu'elle veut avoir le rôle de la duchesse dans la pièce « La petite duchesse », parce qu'elle veut jouer « la femme honnête » cette fois. Ainsi, au début du chapitre 10, le narrateur omniscient remarque que « le prodige fut que cette grosse fille, si gauche à la scène, si drôle dès qu'elle voulait faire la femme honnête, jouait à la ville les rôles de charmeuse, sans un effort ».¹⁴⁷ Donc, en jouant le rôle de la duchesse, de la femme honnête, elle devient une femme estimée. Il est important de remarquer que la notion de l'interchangeabilité va plus loin qu'une relation métaphorique. C'est que, dans le cas d'une métaphore, Nana et les rôles qu'elle joue sont liés l'un à l'autre par une analogie. Mais, dans le cas de l'héroïne, le théâtre construit sa vie réelle, de telle manière, qu'à un certain moment, on ne peut plus distinguer la femme de son rôle. Cette interchangeabilité montre « les mœurs faciles » d'une société corrompue en déclin, parce que la limite s'estompe entre le monde illusoire et le monde réel. C'est pourquoi, Gengembre pose que le triomphe de Nana « vaut un jugement porté sur la société du Second Empire ».¹⁴⁸ Ainsi, dans le chapitre 11, on verra que sa réussite mène indirectement à la ruine des autres hommes.

Dans le chapitre 11, il est question d'une autre interchangeabilité, parce que l'héroïne du roman et le cheval qui porte son nom deviennent interchangeables. Dans le chapitre précédent, Vandreuves, le directeur de l'écurie et un amant de Nana, informe l'héroïne qu'il a donné son nom à son *outsider*. Il se demande si elle est fâchée, mais, au contraire, elle est « ravie au fond ».¹⁴⁹ Le cheval Nana participe à la course du Grand Prix de Paris et quand la vraie Nana arrive à l'hippodrome de Longchamp, elle est « passionnée, comme si le Grand

¹⁴⁵ Zola, Émile, op. cit., p. 319.

¹⁴⁶ Conroy Jr., Peter, V., op. cit., p. 249.

¹⁴⁷ Zola, Émile, op. cit., p. 319.

¹⁴⁸ Gengembre, Gérard, dans: Zola, Émile, op. cit., p. VIII.

¹⁴⁹ Zola, Émile, op. cit., p. 346.

Prix allait décider de sa fortune ». ¹⁵⁰ Alors, dès le début du chapitre, elle s'identifie au cheval. De plus, il y a deux ressemblances entre l'héroïne et le cheval au niveau de l'apparence. ¹⁵¹ Premièrement, le cheval a les cheveux blonds de Nana : « On ne l'avait pas vue ainsi, le coup de soleil dorait la pouliche alezane d'une blondeur de fille rousse. » ¹⁵² Ainsi, Nana crie « Tiens, elle a mes cheveux ! » ¹⁵³ En outre, comme on a déjà vu dans le passage du « monstre de l'Écriture », Nana a la pilosité et les cuisses d'une cavale: « Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours ; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale ». ¹⁵⁴ Donc, Nana transmet ses cheveux séduisants au cheval et le cheval lui donne ses traits bestiaux.

En outre, dans le chapitre 11, le cheval se développe de la même manière que l'héroïne dans le roman, jusqu'au chapitre 11. C'est que, au début, personne ne veut parier sur le cheval Nana, parce que « *L'outsider* de l'écurie de Vandreuves disparaissait dans la popularité de Lusignan ». ¹⁵⁵ Alors, comme la vraie Nana, la fille déterminée par son hérité et par son milieu social, le cheval Nana, ne vaut rien au début. Cependant, après que Hector de la Falaise, le cousin du journaliste Fauchery, met un louis sur Nana, tout le monde commence à parier sur elle et « *l'outsider* » devient « *l'insider* » : « Des messieurs revenaient à chaque instant avec une cote nouvelle : Nana était à trente, Nana était à vingt-cinq, puis à vingt, puis à quinze. Personne ne comprenait. Une pouliche battue sur tous les hippodromes, une pouliche dont le matin pas un parieur ne voulait à cinquante ! » ¹⁵⁶ Quand Nana est sur le point de gagner la course, on apprend, à travers une focalisation interne de l'héroïne, que l'assimilation entre la courtisane et le cheval est complète : « Nana écoutait toujours son nom, dont la plaine entière lui renvoyait l'écho. C'était son peuple qui l'applaudissait, tandis que, droite dans le soleil, elle dominait, avec ses cheveux d'astre et sa robe blanche et bleue, couleur du ciel. » ¹⁵⁷ Le public, à ce moment, pense la même chose, parce qu'on « ne savait plus si c'était la bête ou la femme qui emplissait les cœurs ». ¹⁵⁸ Donc, en laissant coïncider l'apothéose de la courtisane avec le triomphe du cheval, le thème de l'animalisation de Nana s'enrichit. De plus, le triomphe du cheval mène indirectement à la ruine de Vandreuves, qui se tue à la fin du chapitre. Ainsi, comme dans le passage de « la mouche d'or », le thème de

¹⁵⁰ Zola, Émile, op. cit., p. 353.

¹⁵¹ Ibid., p. 229.

¹⁵² Ibid., p. 380.

¹⁵³ Ibid., p. 380.

¹⁵⁴ Ibid., p. 229.

¹⁵⁵ Ibid., p. 363.

¹⁵⁶ Ibid., p. 372.

¹⁵⁷ Ibid., p. 386.

¹⁵⁸ Ibid., p. 387.

l'animalisation est relié à la notion de Nana en tant que puissance destructrice. C'est pourquoi, Hennessy dit que « la réussite du cheval » et « sa ressemblance à la courtisane » constituent une « extériorisation sémiotique du fauve victorieux en Nana ». ¹⁵⁹ C'est à dire, le fauve qui détruira la société française du Second Empire. Pourtant, elle n'est qu'indirectement responsable de la ruine de Vandreuves. Comme Gengembre le dit, la réussite de Nana « vaut un jugement porté » sur toute la société du Second Empire, qui ne peut pas distinguer la courtisane du cheval, la vraie femme de sa représentation. C'est pourquoi, on verra à la fin du chapitre, qu'on pourrait aussi renverser le nouveau mythe de la force destructrice de Nana ; ce n'est pas Nana qui empoisonne la société, c'est la société qui corrompt Nana.

4. L'annonce de « l'effondrement prochain » et la ruine des amants

Dans la phase précédente, on a vu que l'apothéose de Nana ne prend que deux chapitres et qu'elle est immédiatement suivie de la ruine du premier amant. Alors, comme Barthes le dit, le rythme s'accélère « au fur et à mesure que la pourriture gagne ». ¹⁶⁰ Ainsi, on verra que le thème central du chapitre 12 est l'annonce de « l'effondrement prochain » et que le chapitre 13 raconte la ruine des amants. Dans le chapitre 12, la comtesse Sabine donne une fête pour le mariage de sa fille à son hôtel récemment restauré. Pendant la fête, il devient clair que Nana, « la mouche d'or », a réussi à empoisonner la société de l'époque. Ce qui frappe d'abord, c'est le nouveau goût de luxe de la comtesse Sabine, qui a décoré de nouveau « l'hôtel entier d'une voluptueuse paresse, d'une jouissance aiguë, qui brûlait avec la violence des feux tardifs ». ¹⁶¹ Hector de la Faloise associe ce luxe excessif à la pourriture, en disant : « C'est pourri de chic ». ¹⁶² Deux pages plus tard, les invitées Madame du Joncquoy et Madame Chantereau, en parlant du changement de conduite du comte Muffat, annoncent explicitement « la fin » et elles rendent Nana responsable : « Ah ! c'est la fin, disait près de la cheminée madame Du Joncquoy à l'oreille de madame Chantereau. Cette fille a ensorcelé ce malheureux... Nous qui l'avons connu si croyant, si noble ! » ¹⁶³ Le narrateur omniscient suggère aussi que Nana est la cause du déclin des Muffat, en racontant que l'orchestre joue « la valse canaille de *La Blonde Vénus*, qui avait le rire d'une polissonnerie », tandis qu'il « semblait que ce fût quelque vent de la chair, venu de la rue, balayant tout un âge mort dans

¹⁵⁹ Hennessy, Jacqueline, op. cit., p. 39.

¹⁶⁰ Barthes, Roland, op. cit., p. 491.

¹⁶¹ Zola, Émile, op. cit., p. 405.

¹⁶² Ibid., p. 408.

¹⁶³ Ibid., p. 410.

la hautaine demeure, emportant le passé des Muffat, un siècle d'honneur et de foi endormi sous les plafonds ». ¹⁶⁴ À la fin du chapitre, le journaliste Fauchery se souvient du moment où il avait entendu le son du « cristal qui se brise » et « la fêlure » qui commence. Dans le chapitre 12, il se rend compte que « Les gaietés timides » [...] « s'étaient peu à peu enhardies, affolées, jusqu'à cet éclat de fête. Maintenant, la fêlure augmentait ; elle lézardait la maison, elle annonçait l'effondrement prochain. » ¹⁶⁵ Il reconnaît aussi la force empoisonnante et destructrice de Nana, en pensant :

Ici, sur l'éroulement de ces richesses, entassées et allumées d'un coup, la valse sonnait le glas d'une vieille race ; pendant que Nana, invisible, épandue au-dessus du bal avec ses membres souples, décomposait ce monde, le pénétrait du ferment de son odeur flottant dans l'air chaud, sur le rythme canaille de la musique. ¹⁶⁶

Donc, dans le chapitre 12, on retrouve la même technique naturaliste d'utiliser des perspectives diverses pour représenter l'ambiance pendant la fête de la comtesse Sabine. C'est que, Hector de la Faloise, Madame du Joncquoy, Madame Chantereau et le journaliste Fauchery montrent que les Muffat sont ruinés et certains parmi eux suggèrent que Nana en est la cause. De plus, le narrateur omniscient semble affirmer la responsabilité de l'héroïne en parlant de « la valse canaille de *La Blonde Vénus* ». Pourtant, à la fin du chapitre, on verra qu'on pourrait aussi interpréter le passage de la « valse canaille » d'une autre manière.

Suivant le rythme de la catastrophe, « L'effondrement prochain » s'effectue tout de suite dans le chapitre 13, dans lequel les amants sont ruinés les uns après les autres. Cette « valse des amants ruinés » commence avec le jeune homme Georges, qui découvre que Nana couche avec son frère aîné Philippe, après quoi il se tue. Philippe, à son tour, atterri en prison après être accusé d'avoir volé de l'argent à la caisse de son régiment, ce qu'il a fait pour pouvoir payer Nana. Dans ce chapitre, Nana est représentée comme une force destructrice active et consciente, parce qu'elle trompe le comte Muffat avec un homme nommé Foucarmont sans se gêner. Ainsi, le narrateur omniscient dit qu'elle « avait reconquis une liberté entière ». ¹⁶⁷ Après Foucarmont suivent le banquier Steiner, La Faloise et Fauchery, qu'elle ruine tous. Le comte Muffat est mentalement brisé, parce qu'il accepte les autres amants et il se laisse humilier par Nana. Dans un passage, par exemple, Nana faisait l'ours et

¹⁶⁴ Zola, Émile, op. cit., p. 405.

¹⁶⁵ Ibid., p. 416.

¹⁶⁶ Ibid., p. 416.

¹⁶⁷ Ibid., p. 441.

elle parie que le comte ne peut pas faire l'ours comme elle. Alors, « Il riait, il se mettait aussi à quatre pattes, grognait, lui mordait les mollets, pendant qu'elle se sauvait, en affectant des mines d'effroi. »¹⁶⁸ Cette imitation affirme encore une fois que Nana, « la mouche d'or », a réussi à empoisonner les hommes de l'époque. Abaissée au niveau animal, elle fait aussi du comte Muffat un animal. En disant, « Sommes-nous bêtes, hein ? », elle confirme sa puissance contagieuse.¹⁶⁹ Après cette imitation, elle exige que le comte se vête de son grand costume de chambellan. Elle se moque de lui et on lit : « Voilà ce qu'elle pensait de la société ! C'était sa revanche, une rancune inconsciente de famille, léguée avec le sang. »¹⁷⁰ Jennings pose, à ce propos, que Nana se transforme « en une allégorie de la vengeance, instrument inconscient de la revanche du peuple sur les classes dirigeantes qui l'oppriment ».¹⁷¹ C'est que, « elle se venge en corrompant, elle est une mouche qui empoisonne toute la société ».¹⁷² Elle montre que la notion de la vengeance du peuple est un thème récurrent dans l'œuvre zolienne, qu'on trouve aussi dans *Germinal*. À ce propos, on peut comparer la force destructrice et vindicative de Nana avec celle de la mine « le Voreux » dans *Germinal*. C'est que, dans ce dernier roman, la mine est représentée comme un monstre qui « avale les mineurs », de la même manière que Nana est représentée comme « la mangeuse d'hommes ». Dans tous les deux romans, cette force détruit une société dépravatrice : dans *Germinal*, la destruction des mines mène à la ruine des directeurs capitalistes et dans *Nana*, la destruction des hommes du « haut monde » mène à la destruction de la société du Second Empire. Pourtant, à la fin du roman, Nana sombre dans la mort comme le reste de la société du Second Empire. De la même façon, beaucoup de mineurs meurent aussi dans *Germinal*. Donc, la vengeance des mineurs et de Nana est basée sur l'idée : si je dois mourir, les autres, les capitalistes et la société du Second Empire, doivent aussi mourir, parce qu'on fait tout partie de la même société dépravatrice. Cependant, selon nous et contrairement à Jennings, bien que Nana soit un instrument de vengeance, elle n'est pas la cause de la corruption du Second Empire ; en faisant partie de cette société, elle est un symptôme d'une société en déclin, qui meurt en même temps que le régime tombe. Jennings, dans son analyse, met trop l'accent sur sa force, tandis que cette idée ignore le fait que la force de la société est plus puissante. Dans le chapitre 4.3., j'expliquerai plus profondément la relation entre la force de Nana et celle de la société.

¹⁶⁸ Zola, Émile, op. cit., p. 452.

¹⁶⁹ Ibid., p. 452.

¹⁷⁰ Ibid., p. 453.

¹⁷¹ Jennings, Chantal, op. cit., p. 127.

¹⁷² Ibid., p. 127.

5. L'effondrement : la mort de Nana et la fin du Second Empire

En tant que symbole et symptôme du déclin du Second Empire, Nana meurt en même temps qu'éclate la guerre entre la Prusse et la France. Sa mort est annoncée d'une manière abrupte et en passant, dans une conversation entre deux autres courtisanes, Caroline et Lucy. Cette dernière dit que Nana est de retour et qu'elle est « peut-être morte, pendant que nous bavardons ». ¹⁷³ Elle l'informe aussi de la maladie que l'héroïne a contractée de son fils, la petite vérole. Gilman considère cette maladie comme « a pun that works in French as well as in English, and that was needed because of the rapidity of decay demanded by the moral implication of Zola's portrait ». ¹⁷⁴ Selon lui, Zola a choisi cette maladie pour révéler « her true nature ». ¹⁷⁵ Pour illustrer cette proposition, il réfère à la description de son visage décomposé, dont le narrateur remarque : « Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri. » ¹⁷⁶ Donc, selon nous et contrairement à ce que Gilman conclut, en disant qu'elle a « pris » le virus dans les ruisseaux, le narrateur omniscient ne parle pas de sa « vraie nature », mais de la misère et de la mauvaise hygiène dans lesquelles la basse classe sociale vit à l'époque. Alors, elle n'est pas un virus *a priori*, elle a contracté un virus. De plus, la description de la décomposition du visage de l'héroïne est le dernier paragraphe du roman, qui finit par les phrases : « La chambre était vide. Un grand souffle désespéré monta du boulevard et gonfla le rideau. À Berlin ! à Berlin ! à Berlin ! » ¹⁷⁷ Donc, la décomposition du visage est une comparaison métonymique, parce qu'elle symbolise la décomposition de la société entière.

Les deux autres mythes dans *Nana*

Zola a mêlé deux autres mythes au nouveau mythe principal de la puissance destructrice de Nana : le mythe de la courtisane qui retrouve un peu d'innocence à la campagne et le mythe de la « femme honnête ». Étant donné le fait que ce sont toutes les deux des images idéalisées, on pourrait les lier à la catégorie de la femme idéale de Würzbach. On verra que ces deux autres mythes rendent la mythification de l'héroïne encore plus complexe. Le premier mythe

¹⁷³ Zola, Émile, op. cit., p. 466.

¹⁷⁴ Gilman, Sander, L., op. cit., p. 105.

¹⁷⁵ Ibid., p. 105.

¹⁷⁶ Zola, Émile, op. cit., p. 481-482.

¹⁷⁷ Ibid., p. 482.

se trouve dans le chapitre 6, quand Nana est à la campagne, « qui la trempait de tendresse. Étant petite, longtemps elle avait souhaité vivre dans un pré, avec une chèvre, parce qu'un jour, sur le talus des fortifications, elle avait vu une chèvre qui bêlait, attachée à un pieu ».¹⁷⁸ Gérard Gengembre, à ce propos, parle d'un « moment de pureté », qui est « un motif de la courtisane retrouvant un peu d'innocence dans un cadre bucolique ».¹⁷⁹ De plus, il montre que ce passage « reportera à *La Dame aux camélias* » d'Alexandre Dumas Fils. Alors, ce qui est frappant, c'est que Zola a utilisé un thème romantique dans sa représentation « naturaliste » de la courtisane. En outre, l'héroïne vit une liaison avec le jeune homme Georges à la campagne. Le narrateur omniscient, à ce propos, remarque que « Nana, entre les bras du petit, retrouvait ses quinze ans. »¹⁸⁰ Selon Gengembre, la notion de la courtisane réhabilitée par l'amour est aussi un thème romantique qui rappelle : « Manon Lescaut, Marion Lorme, les grisettes dans *Scènes de la vie bohème* de Murger, Esther dans *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac ».¹⁸¹ Donc, la question est de savoir pourquoi Zola, dans *Nana*, a intégré la représentation romantique de la courtisane qu'il condamne si ardemment. Il y a deux réponses possibles. Premièrement, suivant ses principes naturalistes, l'auteur veut donner à voir tous les mythes qui entourent le phénomène de la courtisane, alors, aussi l'image romantique sentimentalisee. En fin de compte, cette image n'est présente que dans le chapitre 6 et est immédiatement suivie de la métaphore du « monstre de l'Écriture » dans le chapitre 7. Peter Brooks a déjà donné la deuxième réponse, en référant à « l'esthétique idéale de la femme » de Zola, qui est « plus sentimentalisee, plus rassurante, concevant le féminin comme quelque chose d'essentiellement innocent qui entre à peine, sans le vouloir ni en être tout à fait conscient, dans le monde de la sexualité adulte. »¹⁸² Donc, la notion de « la fille qui retrouve ses quinze ans dans un cadre bucolique » correspond à l'esthétique idéale de la femme chez Zola.

Comme déjà montré, Nana veut avoir le rôle de la petite duchesse dans le chapitre 9, parce que « C'était un rôle d'honnête femme qu'elle rêvait. »¹⁸³ Elle ne veut plus jouer les cocottes, parce que « c'est vexant, car, je vois clair, ils ont l'air de me croire mal élevée... »¹⁸⁴ Donc, ici, on retrouve la même idée du théâtre qui influence et change la vie réelle de l'héroïne. Ce désir passionné de devenir une femme honnête est une conséquence de sa vie

¹⁷⁸ Zola, Émile, op. cit., p. 197.

¹⁷⁹ Gengembre, Gérard, dans: Zola, Émile, op. cit., p. IX.

¹⁸⁰ Zola, Émile, op. cit., p. 197.

¹⁸¹ Gengembre, Gérard, dans: Zola, Émile, op. cit., p. X.

¹⁸² Brooks, Peter, op. cit., p. 84.

¹⁸³ Zola, Émile, op. cit., p. 290.

¹⁸⁴ Ibid., p. 305.

misérable avec l'acteur Fontan, racontée dans le chapitre précédent. Cependant, on pourrait aussi dire que l'idée de la femme honnête est un autre mythe. C'est que, quand Nana entend Daguenet dire que la comtesse Sabine trompe son mari avec le journaliste Fauchery dans le chapitre 7, elle pense: « Si c'est possible, une femme honnête tromper son mari, et avec cette roulerie de Fauchery ! »¹⁸⁵ Ainsi, quand le comte, dans le même chapitre, dit qu'elle ne connaît pas de femmes honnêtes, elle s'exclame : « Je ne les connais pas ! ... Mais elles ne sont seulement pas propres, tes femmes honnêtes ! [...] Je te défie d'en trouver une qui ose se montrer comme je suis là... »¹⁸⁶ Alors, Nana, à ce moment, se rend compte que « la femme honnête » est un mythe ; il n'existe que des femmes qui prétendent être honnêtes. Elle sait que, en réalité, la différence entre les classes sociales est minime, en remarquant dans le chapitre 11 : « Saleté en bas, saleté en haut, c'est toujours saleté et compagnie... Voilà pourquoi je ne veux pas qu'on m'embête. »¹⁸⁷ Donc, elle voit clair dans le jeu des prétentions de la société corrompue du Second Empire. Pourtant, elle comprend que ce mythe a une certaine fonction dans cette société. C'est pourquoi, elle décide qu'elle veut être une femme honnête dans le chapitre 9 : « Quand je veux être distinguée, je suis chic ! »¹⁸⁸

4.3. Le renversement du nouveau mythe de la force destructrice de Nana

Comme j'ai démontré, on pourrait dire, d'une part, que Zola, dans *Nana*, crée un nouveau mythe principal, auquel sont mêlés deux autres mythes, qui correspond à la première catégorie de l'altérité, parce que, pour l'homme occidental de l'époque, la mythification de la femme sexuée est un moyen de se définir lui-même et de connaître la femme sexuée « par excellence » dans sa différence. Pourtant, je montrerai dans cette dernière partie du chapitre, que le nouveau mythe principal fonctionne comme une métalepse, qui parodie l'idée même du mythe.

C'est que, certains éléments du roman invitent à la réflexion quant à ce nouveau mythe. Dans la deuxième phase du nouveau mythe principal, on a vu que le narrateur omniscient se distancie de la focalisation interne du comte Muffat, qui transforme Nana en un « monstre de l'Écriture » dans le chapitre 7 du roman. La question est de savoir pourquoi le narrateur omniscient, à un moment crucial, prend ses distances de la mythification de Nana. On pourrait trouver la réponse dans le premier chapitre du roman, dans lequel l'opérette « La

¹⁸⁵ Zola, Émile, op, cit., p. 225.

¹⁸⁶ Ibid., p. 234.

¹⁸⁷ Ibid., p. 367.

¹⁸⁸ Ibid., p. 305-306.

blonde Vénus » fonctionne comme une mise en abyme du roman même qui annonce, à petite échelle, ce qu'il se passera dans le roman à grande échelle et qui indique que le lecteur doit considérer le personnage de Nana comme une caricature, une parodie de la femme sexuée « par excellence ». Quant à l'annonce de la pièce de théâtre du développement du roman, on voit, par exemple, que les rôles traditionnels des hommes et des femmes sont inversés dans la pièce de théâtre, parce que les maris, « des bourgeois respectables », sont trompés et ils présentent « au maître des dieux une plainte contre Vénus, qui enflammait vraiment leurs femmes de trop d'ardeurs. »¹⁸⁹ Dans la société française de l'époque, ce sont souvent des hommes qui ont des relations extra-conjugales, mais dans la pièce, ce sont les femmes qui trompent leurs maris. Ainsi, « La blonde Vénus » introduit un des thèmes principaux du roman, celui du renversement des rôles traditionnels, dont je parlerai dans le chapitre 5. De plus, la pièce de théâtre indique qu'il faut interpréter Nana comme un personnage caricatural, comme une parodie de la courtisane, parce que « La blonde Vénus » est une parodie d'une parodie d'un mythe classique. C'est que, selon Janet Beizer « La blonde Vénus » est « a burlesque representation of the amorous adventures of the pagan gods, a grotesque caricature of classical mythology ».¹⁹⁰ Plus qu'une parodie d'un mythe classique, la pièce est « a more direct distortion of Jacques Offenbach's *La Belle Hélène*, itself a parody of the *Iliad* intrigue », qui, à son tour, « can be traced to Greek and then to Roman mythology ».¹⁹¹ Zola veut détruire *La Belle Hélène* d'Offenbach, parce qu'il considère l'opérette comme « une ennemie publique » qu'il ne prend pas au sérieux : « On peut dire de leurs opérettes qu'elle sont d'amusantes caricatures, qui se haussent parfois jusqu'à la comédie. »¹⁹² Donc, la pièce de théâtre est une parodie de l'opérette *La Belle Hélène*, qui est une parodie de l'épopée *L'Iliade*, qui fait allusion à la mythologie grecque et romaine. C'est pourquoi, Beizer pose que « La blonde Vénus » représente « a movement of infinite regress, an endless displacement of sources ».¹⁹³ On a déjà constaté que l'héroïne et les rôles qu'elle joue au théâtre sont interchangeables. C'est pourquoi, on pourrait dire que le caractère de Nana est aussi une parodie de la courtisane, dont la signification est, comme la source de la pièce de théâtre, continuellement différée.

Donc, en faisant commencer le roman par une parodie d'un mythe classique et d'une opérette, le narrateur omniscient, dès le début, prend ses distances de la mythification de la

¹⁸⁹ Zola, Émile, op. cit., p. 34.

¹⁹⁰ Beizer, Janet, op. cit., p. 181.

¹⁹¹ Ibid., p. 181.

¹⁹² Zola, Émile, op. cit., p. 511.

¹⁹³ Beizer, Janet, op. cit., p. 181.

courtisane, bien qu'il vise à transmettre un message sérieux. Pourtant, il veut démontrer que la courtisane n'est pas responsable du déclin du Second Empire. En faisant partie du Second Empire, elle n'est pas la cause de la dépravation d'une époque, mais un symptôme. Adrián Bene affirme cette idée dans son analyse « La mise en abyme chez Zola » (2012).

Premièrement, il reconnaît que « La blonde Vénus » est une mise en abyme, en disant que « Ce spectacle est la mise en abyme du roman même, représentant également un sujet frivole. L'intrigue de la pièce est autour de Vénus et des maris trompés. »¹⁹⁴ Selon lui, la mise en abyme est « un type de métalepse, qui n'est pas transgressif directement, en respectant les frontières de l'illusion réaliste ».¹⁹⁵ La figure du style de métalepse est intéressante, parce qu'elle « est une variété de métonymie qui consiste en la substitution, dans une phrase, de l'effet à la cause, de l'antécédent au conséquent ».¹⁹⁶ Quand on applique cette figure de style à l'idée de la force destructrice de l'héroïne, on pourrait dire que Nana est présentée comme la cause de la dépravation du Second Empire, mais qu'elle est, en fait, l'effet d'une société en déclin. Alors la métalepse montre que la notion de la femme sexuée « par excellence » en tant que bouc émissaire, est, en fait, un mythe, qui, étant fondé sur les idées toutes faites d'une société corrompue et dépravatrice, présente l'effet comme une cause.

Pour prouver que l'héroïne n'est pas la cause, mais l'effet d'une société en déclin, j'analyserai quelques passages. Comme on a constaté, jusqu'au chapitre 9 du roman, l'héroïne est un objet passif, qui n'est pas consciente de sa force. C'est ne qu'à partir du chapitre 10, le chapitre de son apothéose, qu'elle devient un sujet actif qui règne sur Paris et qui humilie le comte Muffat avec plaisir. Donc, en tant que « femme chique » et « insider » du « haut monde » du Second Empire, elle devient une puissance destructrice active. C'est la raison pour laquelle on pourrait détruire le mythe de la force contagieuse de la courtisane, en posant que c'est d'abord la société qui pervertit l'héroïne et pas l'inverse. L'exemple suivant prouve l'influence dépravatrice du « haut monde » du Second Empire. Dans le chapitre 10, le narrateur omniscient remarque que l'héroïne éprouve sa nouvelle vie de luxe et de confort comme ennuyante et monotone : « dans son luxe, au milieu de cette cour, Nana s'ennuyait à crever » et « Nana retombait dans la monotonie bruyante de son existence, promenades au Bois, premières représentations, dîners et soupers à la Maison d'Or ou au Café anglais, puis tous les lieux publics, tous les spectacles où la foule se ruait, Mabilles, les revues, les

¹⁹⁴ Bene, Adrián, « La mise en abyme chez Zola », dans : *Újlatin kultúrák vonzásában*, Oszetsky, Éva et Bene Krisztián (dir.), Pécs, Université de Pécs, 2012, p. 19 – p. 28, p. 23.

¹⁹⁵ Ibid., p. 28.

¹⁹⁶ « métalepse », *Études littéraires*, <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/metalepse.php>, 17 juin 2014.

courses. »¹⁹⁷ Par conséquent, « elle sentait comme un vide quelque part, un trou qui la faisait bâiller » et « Très gaie par métier et par nature, elle devenait alors lugubre, résumant sa vie dans ce cri qui revenait sans cesse, entre deux bâillements : - Oh ! que les hommes m'embêtent ! ». ¹⁹⁸ Alors, en tant que « femme chique », Nana éprouve un sentiment qui ressemble à un mal bien connu à l'époque, le « spleen » : une « mélancolie passagère, sans cause apparente, caractérisée par le dégoût de toute chose ». ¹⁹⁹ Pourtant, la mélancolie de Nana a une cause, parce que le narrateur omniscient la lie à son nouveau statut de « femme entretenue » : « Cette certitude qu'on la nourrirait la laissait allongée la journée entière, sans un effort, endormie au fond de cette oisiveté et de cette soumission de couvent, comme enfermée dans son métier de fille. »²⁰⁰ En remarquant que sa nouvelle vie de luxe et de confort cause des sentiments de mélancolie d'ennui et de dégoût, le narrateur omniscient montre que le « haut monde » empoisonne Nana. Alors, comme le décor luxueux de l'hôtel de la comtesse Sabine, Nana est « pourri de chic ». On a aussi remarqué dans la phase 4 du nouveau mythe principal, que le narrateur omniscient suggère que Nana est responsable de la ruine des Muffat, en disant que l'orchestre joue « la valse canaille de *La Blonde Vénus* ». Pourtant, il ne parle pas du personnage de Nana, mais de la valse de l'opérette dans laquelle elle joue. Alors, cette valse ne s'associe à l'héroïne que de manière métonymique ; elle joue le rôle principal dans l'opérette, elle n'est pas l'opérette. De plus, la valse et « quelque vent de la chair », qui emporte « le passé des Muffat, un siècle d'honneur et de foi endormi sous les plafonds » sont présentés comme des causes de la ruine des Muffat, tandis que, à la fête, les Muffat sont déjà ruinés.²⁰¹ Donc, en réalité, la ruine des Muffat précède la valse que l'orchestre joue et le vent qui pénètre l'hôtel à ce moment.

Si Nana est l'effet d'une société en déclin et pas la cause, comment faut-il interpréter sa mort ? Comme indiqué dans la phase 1 du mythe, le narrateur dit que Nana « n'est pas entamée » par sa force. On a aussi posé que cette addition réfère à l'idée que ce sont les hommes dans la salle qui reconnaissent et créent la force de Nana. Pourtant, elle meurt à la fin du roman, parce qu'elle a contracté le virus de la petite vérole. À ce propos, il est important de distinguer le virus de la petite vérole de la syphilis, qu'on nomme « la grosse vérole » à l'époque. Alors, en préférant un virus à une maladie vénérienne, le narrateur indique que ce

¹⁹⁷ Zola, Émile, op. cit., p. 332 et p. 334.

¹⁹⁸ Ibid., p. 332 et p. 334.

¹⁹⁹ Robert, Paul, « spleen », *Le Grand Robert de la langue française – Tome VIII*, Paris, Les Dictionnaires Robert, 1985, p. 1 – p. 1012, p. 933.

²⁰⁰ Zola, Émile, op. cit., p. 332.

²⁰¹ Ibid., p. 405.

n'est pas sa sexualité, la force de son sexe, qui cause sa mort. Donc, encore une fois, le narrateur souligne que la « toute-puissance » du sexe féminin n'est pas la cause d'une société en déclin. Elle est une conséquence, parce que ce sont les hommes qui créent la force de la courtisane. Bien que Nana ne soit pas entamée par cette force, elle meurt aussi à la fin, parce qu'elle a contracté le virus de la petite vérole dans les ruisseaux. Donc, la société la pourrit d'abord, avant qu'elle empoisonne la société.

Conclusion du chapitre 4

Pour conclure, dans ce chapitre, j'ai d'abord expliqué que Zola n'échappe pas au mode mythique pour trois raisons. Premièrement, pour la création de *Nana*, Zola s'est inspiré des stéréotypes de l'étude scientifique du docteur Parent-Duchâtelet et des romans *Marthe*, *l'histoire d'une fille* de Joris-Karl Huysmans et *La Fille Élisa* d'Edmond Goncourt. Deuxièmement, en se basant sur les théories de Brooks et d'Irigaray, on peut se demander s'il est impossible pour l'auteur masculin du XIXe siècle de représenter le sexe féminin. De plus, comme Brooks montre aussi, l'esthétique idéale de la femme de l'auteur, l'image de la fille innocente et pure, et ses principes moraux empêchent Zola de représenter la courtisane d'une manière réaliste. L'image de la femme idéale zolienne correspond à deux des catégories de Würzbach : à celle de la femme idéale et à celle de la femme folle/naïve.

Pour ces trois raisons, on pourrait dire que Zola crée un nouveau mythe de la force destructrice de Nana en cinq phases et y intègre deux autres mythes. Dans la première phase, le narrateur omniscient introduit la force contagieuse et destructrice de Nana, en utilisant les stéréotypes de l'étude de Parent-Duchâtelet et en la transformant en un animal et en une amazone. Ces deux stéréotypes de la femme sexuée lient la courtisane à la Primitive. De plus, il relie la force de l'héroïne à la « toute-puissance » de son sexe. Conformément au but naturaliste de donner une vision complète de la réalité, des focalisations internes du journaliste Fauchery affirment la puissance contagieuse et destructrice de Nana dans les chapitres 1 et 3. Dans la deuxième phase, la perspective du journaliste Fauchery et les focalisations internes du comte Muffat fondent le nouveau mythe de la force contagieuse et destructrice de Nana. Le narrateur omniscient prend ses distances par rapport à la focalisation interne du comte Muffat, parce qu'il décrit Nana comme une « petite chatte » qui éprouve un moment de plaisir narcissique. Le sexe de Nana n'est ni représenté dans la focalisation du comte, ni dans celle du narrateur omniscient et ni dans celle de Nana. Le narrateur ne dit que l'héroïne se regarde dans le miroir, « en riant à l'autre Nana ». On a posé que « l'autre Nana »

réfère au sexe féminin de l'héroïne, de sorte que l'héroïne et son sexe deviennent des synonymes, une idée qui rappelle la notion beauvoirienne de la femme qui « est sexe » d'une manière absolue. On peut retrouver la perspective dominante et « absolutisante » de l'homme dans le langage sous la forme du langage phallogocentrique, qui ne permet pas au narrateur omniscient de représenter le sexe féminin d'une manière « réaliste ». La troisième phase est l'apothéose de Nana en tant que « grande courtisane du Second Empire ». On a vu que, dans cette phase, la vraie femme et l'actrice sont interchangeable et que la vraie Nana et le cheval Nana se confondent, dans la perspective de l'héroïne aussi bien que dans celle du public. Cette interchangeabilité est un symptôme d'une société en déclin, qui ne peut plus distinguer la réalité de l'imaginaire. Dans la quatrième phase, tous les amants de Nana sont ruinés. Plusieurs invités à la fête de la comtesse Sabine rendent Nana responsable de la ruine des Muffat. Le narrateur semble de partager cette opinion. Jennings rend l'héroïne aussi responsable, mais elle considère sa réussite comme un acte de vengeance de sa classe. Pourtant, comme je l'ai montré, sa propre mort suit les ruines des amants, donc elle est surtout un symbole et un symptôme d'une société en déclin. La cinquième phase est la fin du mythe de la force destructrice de l'héroïne, parce que, tandis que la guerre franco-prussienne éclate, les autres personnages apprennent que Nana est morte.

Zola a aussi intégré deux autres mythes au roman : le mythe de la courtisane qui retrouve un peu d'innocence à la campagne et le mythe de la « femme honnête ». Le premier mythe n'est pas en contradiction avec les principes naturalistes de Zola, parce que l'auteur veut donner à voir toutes les images stéréotypées qui entourent le phénomène de la courtisane. De plus, la notion de « la fille innocente et pure qui retrouve ses quinze ans dans un cadre bucolique » correspond à l'esthétique idéale de la femme de Zola. Quant au deuxième mythe, Nana se rend compte que « la femme honnête » n'existe pas. En fait, elle se moque de ce mythe, en jouant la femme honnête, un acte qui rappelle la notion de performativité d'Austin et de Butler.

Dans la troisième partie de ce chapitre, j'ai expliqué que le nouveau mythe de la force destructrice de l'héroïne fonctionne comme une métalepse, qui présente Nana comme la cause du déclin du Second Empire, tandis qu'elle est l'effet. L'opérette « La blonde Vénus » est une parodie d'une parodie d'un mythe antique et une mise en abyme du roman même, qui annonce, à petite échelle, ce qu'il se passera dans le roman à grande échelle et qui indique qu'il ne faut pas prendre au sérieux la mythification de l'héroïne dans le reste du roman.

Dans ce chapitre, j'ai montré que le nouveau mythe de la force destructrice de Nana et les deux autres mythes correspondent à la première définition de l'altérité, « la qualité de ce

qui est autre ». C'est que, l'homme essaye de se distancier de la femme sexuée, en considérant sa sexualité comme « autre », c'est à dire, dangereuse, contagieuse et destructrice. De plus, en l'associant aux images qu'il craint, l'animal, la pourriture, la contagion, la maladie, la destruction, il prétend de rendre son altérité connaissable « en soi ». Pourtant, en représentant, dans *Nana*, tous les mythes qui entourent le phénomène de la courtisane, Zola montre qu'elle n'est pas connaissable, parce que ces mythes se contredisent et ainsi, ne permettent pas à représenter la « vraie fille ». Alors, elle n'est pas connaissable « en soi », mais seulement « pour l'homme ». Donc, dans ce chapitre, l'altérité connaissable mène finalement à l'altérité inconnaissable, parce que les mythes créent l'illusion qu'on peut connaître et représenter la « vraie » courtisane. Dans le chapitre suivant, je montrerai quels autres thèmes prouvent que l'altérité de la femme sexuée « par excellence » est, en fait, inconnaissable.

5. La déconstruction de l'altérité de la courtisane

Dans le chapitre 4, on a vu que Zola, dans *Nana*, prouve qu'on ne peut pas connaître la courtisane en se basant sur les mythes qui l'entourent, parce que ces mythes se contredisent. Dans ce chapitre, je montrerai quels autres éléments du roman déconstruisent l'idée de l'altérité de la courtisane, de sorte qu'elle devient inconnaissable, « l'Autre absolue ». C'est que, on verra dans le chapitre 5.1., que les thèmes de l'androgynie, du travestissement et de la bisexualité violent et troublent les catégories de genre établies par la société de l'époque. En utilisant la théorie « queer » de Butler, j'expliquerai que la différence entre les sexes réfère, en fait, à la différence entre les deux genres. Dans le chapitre 5.2., en utilisant la notion de Beauvoir du mythe de « L'Éternel féminin » et la perspective de *Nana*, je montrerai que la notion d'altérité inconnaissable ne correspond pas à l'idée de la courtisane comme un mystère. On verra que la perspective de *Nana* révélera, enfin, pourquoi son altérité est inconnaissable.

5.1. *Nana* : un corps « entre-genre »

Dans cette première partie du chapitre, on verra que certains éléments dans le roman troublent la différence entre le genre féminin et le genre masculin, ainsi, problématisant la notion même du genre. Le corps de *Nana* joue un rôle important à cet égard. Anna Gural-Migdal, dans son livre *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste* (2003), confirme cette idée, en disant que *Nana* est « même et autre à la fois » et qu'elle « devient l'Autre et l'Autre devient elle dans un “entre-deux” aspirant la notion même d'altérité, étant le même dans l'Autre et l'Autre dans le même ».²⁰² Selon elle, c'est dans cette notion de « entre-deux » « que le sujet manifeste son inquiétante étrangeté ».²⁰³ Une manifestation de cette idée de « entre-deux » est le fait que l'héroïne oscille entre deux genres ; elle est « entre-genre », une notion qui s'exprime « à travers le travestissement, l'androgynie ou la bisexualité ».²⁰⁴ L'idée de « entre-genre » rappelle la théorie « queer » de Butler, qui montre que le phénomène de la drag-queen joue avec la différence entre le sexe anatomique du performeur et le genre performé. De la même façon, on verra dans *Nana*, que le sexe anatomique de l'héroïne s'oppose souvent au genre masculin qui lui est attribué par le narrateur omniscient et par les

²⁰² Gural-Migdal, Anna, op. cit., p. 314 et p. 315.

²⁰³ Ibid., p. 315.

²⁰⁴ Ibid., p. 315.

personnages masculins, de sorte qu'elle devient androgyne. De plus, l'héroïne joue elle-même avec la différence entre son sexe anatomique et le genre masculin qu'elle performe. Cette idée s'exprime dans le roman sous la forme de la relation dominant-dominé. Alors, on verra que Nana féminise ses amants, en leurs attribuant des caractéristiques associées au genre féminin, de sorte que ses amants deviennent androgynes. La féminisation des amants est reliée au thème de travestissement dont Gural-Migdal parle.

Premièrement, ce sont le narrateur omniscient et les personnages masculins qui attribuent à l'héroïne des caractéristiques associées au genre masculin, de sorte qu'elle devient un être androgyne. On a vu que le narrateur omniscient donne des traits d'une amazone à Nana dans le chapitre 1, en parlant de « sa gorge d'amazone, dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances », et que la figure de l'amazone est réitérée dans la focalisation interne du comte Muffat dans le chapitre 7. On a aussi constaté que, dans la perspective de l'homme, l'amazone forme un danger, parce qu'elle « effectue et reflète la même oppression violente que les hommes opèrent traditionnellement ».²⁰⁵ C'est que, comme Hennessy l'explique, selon la mythologie grecque, l'amazone est une femme guerrière, qui « est farouchement indépendante des hommes sauf quand elle rattrape leur semence dans une espèce de viol après lequel elle le tue souvent ».²⁰⁶ Ainsi, cette figure « menace la vie autant que la liberté de l'autre sexe, et le désigne en subalterne, le subjugeant aux tâches inférieures et domestique » ; elle est « la femme castratrice par excellence ».²⁰⁷ Ainsi, l'image de l'amazone évoque le sentiment freudien de « l'inquiétante étrangeté », parce que l'homme l'éprouve comme *trop* familière ; elle est le même, mais « autre » et elle est « autre », mais le même.

Romana N. Lowe, dans son livre *The Fictional Female. Sacrificial Rituals and Spectacles of Writing in Baudelaire, Zola, and Cocteau*, affirme cette idée en disant que « The erect nipples combine female breasts with a traditionally phallic symbol », c'est à dire « des lances ».²⁰⁸ Pourtant, selon elle, le sentiment de « l'inquiétante étrangeté » se manifeste dans la deuxième phase du roman, qui se caractérise par le désordre et dont elle dit : « Elements deliberately separated are now uncannily combined. »²⁰⁹ C'est que, l'analyse de Lowe est basée sur la structure tripartite de l'ordre, du désordre et de l'ordre rétabli, qu'elle a trouvé dans le roman. Elle pose que la première phase de l'ordre, qui marque les premiers chapitres

²⁰⁵ Hennessy, Jacqueline, op. cit., p. 34.

²⁰⁶ Ibid., p. 34.

²⁰⁷ Ibid., p. 34.

²⁰⁸ Lowe, Romana, N., op. cit., p. 94.

²⁰⁹ Ibid., p. 94.

du roman, se caractérise par « male superiority and activity in contrast to female inferiority and passivity », et par la présentation des catégories féminines et des catégories masculines, qui « iterate the importance of differences and boundaries between the sexes. »²¹⁰ Elle montre que l'androgynie de l'héroïne annonce la phase suivante, celle du désordre, en disant que « The first barrier leaks are the descriptions of an androgynous Nana ».²¹¹ Pourtant, on trouve ces descriptions déjà dans le premier chapitre du roman. Alors, le narrateur omniscient introduit l'androgynie de l'héroïne dès le début du roman. C'est pourquoi, selon nous, l'idée d'une structure tripartite ne fonctionne pas quant au thème de l'androgynie, même s'il est exact que Nana meurt à la fin. Pourtant, sa mort coïncide avec l'éclat de la guerre franco-prussienne. Donc, la fin du roman représente le désordre, une idée que la dernière phrase affirme : « À Berlin ! à Berlin ! à Berlin ! ».²¹²

L'héroïne performe aussi le genre masculin elle-même, parce qu'elle devient plus dominante que les hommes. Gural-Migdal affirme cette idée, en disant que « la masculinité de Nana s'exprime aussi à travers la relation dominant-dominé ».²¹³ De plus, l'héroïne féminise ses amants. On trouve le thème de la féminisation des amants et celui du travestissement dans le chapitre 6, quand Nana est à la campagne avec le jeune homme Georges. Ce dernier arrive chez Nana tout mouillé et l'héroïne s'exclame : « Oh ! cet enfant ! Et il est trempé ! »²¹⁴ Ici, l'héroïne renverse la relation dominant-dominé traditionnel, en réduisant Georges à un enfant. Puis, elle le féminise et elle le domine en proposant de lui prêter ses vêtements et en lui ordonnant : « Dépêche-toi, je vais me changer aussi dans le cabinet. »²¹⁵ Quand il s'est revêtu d'une toilette de Nana, l'héroïne s'exclame « Oh ! le mignon, qu'il est gentil en petite femme ! ».²¹⁶ De plus, l'héroïne tourne Georges « comme une poupée, donnait des tapes, faisait bouffer la jupe par-derrière ». Cette phrase montre que la relation dominant-dominé est complètement renversée et ainsi, Gural-Migdal dit : « Georges est en fait une parodie de la femme-objet, une poupée dont Nana s'égaye et à qui elle “donne des tapes” ».²¹⁷ Quand on relie cette remarque à la théorie « queer » de Butler, on pourrait dire que le corps travesti de Georges prouve que l'identité du genre est une illusion et que Georges est un miroir de Nana, parce son identité du genre est aussi une illusion. C'est que, ce passage montre bien que la

²¹⁰ Lowe, Romana, N., op. cit., p. 90 et p. 94.

²¹¹ Ibid., p. 94.

²¹² Zola, Émile, op. cit., p. 482.

²¹³ Gural-Migdal, Anna, op. cit., p. 317.

²¹⁴ Zola, Émile, op. cit., 188.

²¹⁵ Ibid., p. 189.

²¹⁶ Ibid., p. 189.

²¹⁷ Gural-Migdal, Anna, op. cit., p. 317.

notion du genre est une question d'un acte performatif ; Georges emprunte des vêtements de Nana et il « devient une femme », c'est à dire, il performe le genre féminin, parce que, anatomiquement, il reste un homme. Donc, ce passage affirme l'idée de Butler que « gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin ».²¹⁸ Autrement dit, en parodiant le genre féminin dans le chapitre 6, Zola révèle que l'identité du genre est basée sur une imitation sans origine, sans essence.

La relation dominant-dominé revient plus violement dans le chapitre 13, quand Nana humilie le comte Muffat en l'abaissant au niveau de l'animal et en exigeant qu'il revête son grand costume de chambellan, après quoi elle le mortifie, comme Gural-Migdal le dit, « jusqu'au reniement de soi, jusqu'à n'être plus rien : Puis, le chambellan déshabillé, l'habit étalé par terre, elle lui cria de sauter, et il sauta ; elle lui cria de cracher, et il cracha ; elle lui cria de marcher sur l'or, sur les aigles, sur les décorations, et il marcha. »²¹⁹ C'est pourquoi, Gural-Migdal conclut que le féminin, dans *Nana*, « est représenté comme geste scandaleux minant la norme et la nature pour affirmer l'excentrique, le transgressif, l'hétérogène. »²²⁰ Ainsi, Nana apparaît « comme un corps ludique subvertissant les pôles du masculin et du féminin afin de rendre possibles toutes les “déviances” ». ²²¹ La notion du corps ludique de Gural-Migdal rappelle l'idée de Butler que le corps est « a variably boundary, a surface whose permeability is politically regulated, a signifying practice within a cultural field of gender hierarchy and compulsory heterosexuality ». ²²² Pourtant, Gural-Migdal ne considère pas le corps de Nana comme un lieu qui conforme les catégories du genre de l'époque, mais qui mine la différence entre le genre féminin et le genre masculin. Alors, son corps invite à la déviance.

La troisième « déviance », à côté de l'androgynie et du travestissement, qui trouble la différence entre les sexes est la liaison bisexuelle entre Nana et la prostituée Satin. C'est que, l'exemple suivant montre que l'héroïne adopte des caractéristiques du genre masculin, quand elle vit une liaison bisexuelle avec Satin :

Nana trompait Satin comme elle trompait le comte, s'enrageant dans des toquades monstrueuses, ramassant des filles au coin des bornes. Quand elle rentrait en voiture, elle s'amourachait parfois d'un souillon aperçu sur le pavé, les sens pris, l'imagination lâchée ; et

²¹⁸ Butler, Judith, op. cit., p. 2550.

²¹⁹ Gural-Migdal, Anna, op. cit., p. 317-318.

²²⁰ Ibid., p. 318.

²²¹ Ibid., p. 318.

²²² Butler, Judith, op. cit., p. 2551.

elle faisait monter le souillon, le payait et le renvoyait. Puis, sous un déguisement d'homme, c'étaient des parties dans des maisons infâmes, des spectacles de débauche dont elle amusait son ennui.²²³

Comme la phrase « elle s'amourachait parfois d'un souillon aperçu sur le pavé » indique, le comportement de Nana correspond aux stéréotypes du genre masculin. De plus, on retrouve le thème du travestissement ici, parce qu'elle est déguisée en homme. Pourtant, étant donné le fait qu'elle aime le même sexe, l'héroïne trouve du plaisir en reconnaissant le même dans quelqu'un d'autre. À ce propos, Gural-Migdal pose, à juste titre, que « les amours saphiques » « ont une dimension narcissique qui est la recherche du même dans la différence, l'appel de soi en l'Autre, soi dédoublé dans l'Autre ».²²⁴ Cela est vrai dans la perspective de Nana, mais aux yeux de l'homme, sa bisexualité est un élément qui la rend plus « masculine », donc moins « autre » que l'homme, parce qu'elle est attirée par le même sexe que lui. C'est pourquoi, la bisexualité évoque en l'homme le sentiment de « l'inquiétante étrangeté », parce qu'il reconnaît « le même » dans « l'autre ». Donc, la bisexualité de l'héroïne affirme l'idée de Gural-Migdal que Nana est « entre-genre ».

5.2. Une altérité inconnaissable

L'idée que le corps de Nana est « entre-genre » affirme que son altérité est inconnaissable. C'est que, en oscillant « entre » le genre féminin et le genre masculin, elle montre que la notion de l'identité du genre est une illusion, parce qu'elle est une construction. Pourtant, en posant que l'altérité de la courtisane est inconnaissable, je ne veux pas dire qu'elle reste « un mystère ». Alors, je rejette la conclusion que Naomi Schor tire dans son livre *Breaking the Chain : Women, Theory and French Realist Fiction* (1985) : « Nana is the enigmatic, which is to say hermeneutic object par excellence ».²²⁵ Elle utilise la définition du mot « énigme » de Barthes pour prouver cette idée : « Narratively, an enigma leads from a question to an answer, through a certain number of delays. Of these delays, the main one is unquestionably the feint, the misleading answer, the lie, what we call a snare. »²²⁶ Alors, dans son article, elle montre que la révélation du mystère de Nana est continuellement différée et que, enfin, « the riddle of femininity », « le mystère de la féminité », est « la piège ». Donc, le dénouement du roman ne

²²³ Zola, Émile, op. cit., p. 444.

²²⁴ Gural-Migdal, Anna, op. cit., p. 318.

²²⁵ Schor, Naomi, op. cit., p. 35.

²²⁶ Ibid., p. 33.

résout pas le mystère de l'héroïne. Le problème avec la notion de Schor de « l'objet énigmatique par excellence » est qu'elle affirme le mythe du « mystère féminin », expliqué par Beauvoir. C'est que, cette notion affirme que Nana est un mystère « en soi », qu'elle a une « essence mystérieuse » dans la perspective masculine, qui forme une image transcendante et unifiante de la femme. Autrement dit, cette idée ignore le fait que les personnages masculins sont aussi des « autres », des « objets énigmatiques » pour Nana. À ce propos, la perspective de Nana est intéressante. Dans le chapitre 7, par exemple, on lit :

Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace, où elle se voyait en pied. Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise ; puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même. Souvent, le coiffeur la trouvait ainsi, sans qu'elle tournât la tête. Alors, Muffat se fâchait, et elle restait surprise. Que lui prenait-il ? Ce n'était pas pour les autres, c'était pour elle.²²⁷

Ce passage montre bien la technique naturaliste d'utiliser une multiplication des perspectives différentes pour donner une vision complète de la situation et d'user le discours indirect libre. C'est que, les phrases « Un des plaisirs ... tournât la tête » montrent la perspective du narrateur omniscient. Les mots « Alors, Muffat se fâchait » expriment celle du comte Muffat, tandis que le discours indirect libre « Que lui prenait-il ? Ce n'était pas pour les autres, c'était pour elle. » exprime celle de Nana. Il ne s'agit pas de focalisation ici, parce que ce passage est suivi par les mots « Ce soir-là, voulant se mieux voir, elle alluma six bougies ».²²⁸ Alors, cette phrase indique que le passage précédent est une sorte de pause descriptive, dans laquelle le narrateur omniscient introduit la passion de Nana. Le discours indirect libre indique que l'héroïne ne comprend pas le comte, que sa conduite est aussi « un mystère » pour elle, parce qu'il est « autre ».

La même idée est mise en avant quand Nana parle de l'article de « la mouche d'or » avec Daguinet. Selon le narrateur omniscient « Elle était flattée qu'on s'occupât de sa personne dans *Le Figaro* », mais « Sans les explications de son coiffeur, Francis, qui lui avait apporté le journal, elle n'aurait pas compris qu'il s'agissait d'elle ».²²⁹ Cet exemple n'est pas non plus une focalisation interne, parce que le narrateur omniscient n'indique pas ce qu'elle

²²⁷ Zola, Émile, op. cit., p. 226-227.

²²⁸ Ibid., p. 227.

²²⁹ Ibid., p. 224.

pense. Pourtant, en donnant à voir la perspective de Nana, le narrateur omniscient montre que l'article de Fauchery est incompréhensible pour Nana sans l'explication d'un homme, son coiffeur. Donc, cet exemple confirme l'idée que, dans la perspective de Nana, les personnages masculins sont aussi « autres », des « objets énigmatiques ». De plus, à la fin du roman, encore sous la forme du discours indirect libre, l'héroïne se moque d'un roman qu'on reconnaît comme le roman *Nana* : « Elle avait lu dans la journée un roman qui faisait grand bruit, l'histoire d'une fille ; et elle se révoltait, elle disait que tout cela était faux, cette littérature immonde, dont la prétention était de rendre la nature ; comme si l'on pouvait tout montrer ! »²³⁰ Alors, cette remarque métafictionnelle ironise le but naturaliste de donner une vision « complète » de la réalité ; elle souligne que l'auteur naturaliste ne peut pas montrer tout. De plus, l'héroïne trouve que l'histoire est fautive, alors, dans sa perspective, le roman *Nana* ne dit pas sa vérité à elle, sa vérité de « vraie fille ». Ainsi, on pourrait dire que Nana le personnage n'est pas l'objet énigmatique, mais le roman *Nana*, le texte devient un mystère, parce qu'il raconte une histoire fautive.

Janet Beizer affirme que cette phrase est une remarque métafictionnelle qui réfère au but principal du naturalisme et elle la relie à l'impossibilité de montrer la sexualité et le corps nu de l'héroïne dans *Nana*, en disant : « Narrative, says this metaphor, is an act of undressing, an exhibitionistic attempt to display what is euphemistically named (and thus, incidentally, veiled) “all” ». ²³¹ Elle confirme aussi l'idée du texte comme l'objet énigmatique par excellence, en posant que le voile ultime est le texte, le langage : « the only thing veiling Nana's sex is text. If it is impossible to show what is behind the veil, it is because showing, in narrative, is always dependent on telling. And telling always interposes the veil of language between the reader and what it purports to reveal ; or more accurately, it *replaces* revelation by the language that relates it. »²³² Donc, le langage est le voile ultime, parce qu'il ne montre pas, mais il narre ; le narrateur utilise des mots qui voilent au lieu des images qui révèlent. À ce propos, le discours indirect libre est la technique parfaite pour montrer l'impossibilité de vraiment représenter la perspective de Nana, la femme sexuée « par excellence », parce que ce discours est un mélange des deux voix ; il indique qu'il y a toujours le narrateur.

L'idée du langage comme le voile ultime rappelle celle du langage phallocentrique des féministes françaises. La différence est que la notion de Beizer réfère à la limite de la possibilité de « montrer tout » en général, tandis que celle du langage phallocentrique réfère à

²³⁰ Zola, Émile, op. cit., p. 344.

²³¹ Beizer, Janet, op. cit., p. 175.

²³² Ibid., p. 183.

la limite de la possibilité de représenter le sexe féminin en utilisant un langage phallogocentrique. La notion de Beizer rappelle aussi celle de Derrida de l'écriture comme une altérité absolue, qui « se présente comme champ clos, constitué d'oppositions différentielles hiérarchisées » et qui « est depuis toujours altéré, de l'extérieur et de l'intérieur, par la différance, la dissémination ». ²³³ Quand on lie l'un à l'autre, on pourrait dire que le roman fonctionne comme un signifiant qui ne révèle pas un signifié, parce que sa signification est continuellement différée et il ne se définit que par sa différence par rapport aux autres signifiants, c'est à dire par rapport aux autres romans. De la même façon, on pourrait dire que Nana, en tant que construction fictionnelle et textuelle, fonctionne aussi comme un signifiant qui ne révèle pas un signifié. En faisant partie d'une chaîne d'associations, créée par la société de l'époque, elle est un signifiant dont le signifié est continuellement différé et qui ne se définit que par sa différence par rapport aux autres signifiants : l'embonpoint, la voix rauque, l'animal, la pourriture, le déclin, la contagion et la destruction, la campagnarde naïve et la femme honnête.

Donc, son altérité est inconnaissable pour deux raisons. Premièrement, elle est le résultat d'une combinaison des mythes antiques, bibliques et des stéréotypes basés sur les catégories du genre établies par la société de l'époque. En utilisant la notion de « l'Éternel féminin » de Beauvoir, l'homme prétend que cette altérité dit quelque chose de l'essence de la femme, tandis qu'elle n'existe que relativement, c'est à dire, dans la perspective de l'homme. Deuxièmement, l'altérité de l'héroïne aussi bien que l'héroïne elle-même sont inconnaissables, parce qu'elles sont des constructions fictionnelles. La remarque métafictionnelle sous la forme du discours indirect libre affirme cette idée, en montrant que le texte est le voile ultime ; il y a toujours un narrateur qui narre et qui, en fait, ne montre pas. J'ai relié cette idée à la notion déridienne de l'écriture comme « l'altérité absolue », en concluant que Nana fonctionne comme un signifiant qui ne révèle pas son signifié, parce qu'elle fait partie d'une chaîne des signifiants, qui se compose des mythes antiques, des mythes bibliques et des stéréotypes établies par la société de l'époque, qui ne réfèrent que les uns aux autres. Ainsi, elle est « clôturée des mythes », autrement dit, « clôturée des significations ».

En utilisant l'idée de la performativité d'Austin et de Butler, on peut conclure que ce qui est connaissable, c'est la construction de Nana, c'est à dire, la manière dont elle fonctionne dans le roman comme un personnage fictionnel, comme un signe linguistique qui

²³³ « Derrida, « le tout autre », *Idixa*, <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0603310955.html>, 16 mai 2014.

affirme et trouble les catégories établies par la société du Second Empire. Pourtant, cette construction ne dit rien de son « identité », parce que l'héroïne n'a pas une « identité ». Donc, l'héroïne « en soi » est non-représentable, parce qu'elle n'existe pas. Nana est ce qu'elle fait, ou, plus précisément, elle est ce que le narrateur omniscient dit qu'elle fait. Bien sûr, le roman représente aussi « sa perspective » et « sa focalisation », mais, comme la technique du discours indirect libre le montre bien ; le narrateur omniscient n'est jamais absent.

Conclusion du chapitre 5

Pour conclure, dans ce chapitre, j'ai montré quels autres éléments déconstruisent l'image de la courtisane comme « l'Autre », parce qu'elle devient « l'Autre absolue », un phénomène inconnaissable. On a vu que les éléments de l'androgynie, du travestissement et de la bisexualité troublent la différence entre le genre masculin et le genre féminin. Gural-Migdal, à ce propos, parle de la notion de « entre-genre ». Premièrement, les personnages masculins lui attribuent des traits appartenant à la catégorie du genre masculin, ainsi affirmant le sentiment de « l'inquiétante étrangeté » qu'elle évoque en eux. De plus, Nana performe elle-même le genre masculin, en renversant la relation dominant-dominé et en féminisant ses amants. À ce propos, le travestissement de Georges révèle que l'idée que le genre a une identité est basée sur une imitation qui manque d'essence. Ainsi, il fonctionne comme un miroir pour l'héroïne. Le thème de la bisexualité évoque aussi la notion de « l'inquiétante-étrangeté », parce que, d'une part, il rend Nana moins autre dans la perspective de l'homme et d'autre part, il affirme son altérité, parce que la liaison bisexuelle viole la sexualité hétérosexuelle traditionnelle.

Dans la deuxième partie du chapitre, j'ai expliqué pourquoi la notion de la courtisane comme « l'Autre absolue » n'est pas l'équivalent de la courtisane en tant que « l'objet énigmatique par excellence », comme Schor pose. C'est que, comme Beauvoir montre, l'idée du « mystère féminin » inexplicable suggère que la femme est un mystère « en soi », tandis qu'elle est mystérieuse dans la perspective de l'homme ; elle n'est pas un mystère pour elle-même. Le problème est que cette notion ignore que l'homme est aussi une énigme aux yeux de la femme. La perspective de Nana affirme cette idée de réciprocité, parce qu'elle montre que les personnages masculins sont souvent aussi des énigmes pour l'héroïne. À ce propos, la remarque métafictionnelle sous la forme du discours indirect libre « comme si l'on pouvait tout montrer ! » est fascinante, parce qu'elle fait allusion à la question générale de mimésis-diégèse, qui préoccupe l'auteur naturaliste, aussi bien qu'à la question spécifique si la littérature peut dire « la vérité » de l'héroïne. Selon Nana, la réponse à cette dernière question

est « non ». Beizer, à ce propos, affirme le lien entre les deux allusions, mais elle dit que le texte ne peut pas révéler la sexualité de l'héroïne. C'est que, le voile ultime *est* selon elle le texte, le langage. Dans cette idée, on reconnaît la notion des féministes françaises du langage phallogocentrique, qui ne permet pas au narrateur omniscient de représenter le sexe féminin.

Enfin, on a vu que l'altérité de Nana et l'héroïne elle-même sont inconnaissables pour deux raisons. Premièrement, en la représentant comme « l'Autre », le narrateur omniscient suggère que son altérité révèle quelque chose de son essence, tandis qu'elle n'est que « l'Autre » dans la perspective des personnages masculins. Donc, en utilisant la notion beauvoirienne de « l'Éternel féminin », on a constaté que le problème est que l'homme absolutise l'altérité relative de la femme : elle est « autre » pour lui, mais il prétend que cette altérité relative renvoie à son « essence », à son identité « en soi ». Deuxièmement, on a relié la notion de Beizer au concept déridien de l'écriture comme « l'altérité absolue », en posant que Nana, en tant que construction fictionnelle et linguistique, fonctionne aussi comme un signifiant qui ne révèle pas un signifié, parce qu'elle fait partie d'une chaîne de signifiants, l'embonpoint, la voix rauque, l'animal, la pourriture, le déclin, la contagion et la destruction, qui ne réfèrent que les uns aux autres. Ainsi, on a conclu qu'elle n'est pas connaissable, parce qu'elle est « clôturée » des mythes.

En utilisant la notion de la performativité d'Austin et de Butler, on a constaté que ce qui est connaissable, c'est la manière dont elle fonctionne dans le roman comme un personnage fictionnel et comme un signe linguistique qui affirme et viole les catégories établies par la société du Second Empire. Cependant, cette construction ne dit rien de son « identité », parce que l'héroïne n'a pas une « identité » : elle est ce que le narrateur omniscient dit ce qu'elle fait. Bien que le roman représente aussi « sa perspective » et « sa focalisation », le narrateur omniscient n'est jamais absent.

Conclusion

Dans ce mémoire, je me suis intéressée à la représentation de l'altérité particulière de la courtisane dans le roman *Nana* (1880) d'Émile Zola. Ce sujet est intéressant pour des raisons différentes. C'est que, en tant que femme sexuée « par excellence », la courtisane pousse les tabous concernant la sexualité féminine d'une société puritaine à ses limites. C'est pourquoi, l'homme occidental de l'époque l'associe à toutes ses peurs, notamment aux ses peurs de l'inconnu et de l'inconnaissable. Ainsi, elle devient le « mystère » ultime, « l'Autre absolue ». Ce qui est aussi étonnant, c'est que Zola, dans le roman *Nana*, d'une part affirme l'idée de l'altérité particulière de la courtisane, en la représentant comme « l'Autre », mais d'autre part, trouble la notion de son altérité spécifique, en montrant qu'elle est une construction qu'on peut déconstruire.

C'est pourquoi, la question principale de ce mémoire est :

« Pourquoi et comment le roman *Nana* (1880) d'Émile Zola construit-t-il et déconstruit-t-il l'image de la courtisane en tant que « l'Autre » ?

Afin de répondre cette question, j'ai utilisé la méthode d'analyse textuelle de « close reading » et une perspective poststructuraliste. Avant d'aborder la question principale, j'ai d'abord situé le phénomène de la courtisane dans le contexte historique et littéraire du XIXe siècle. Quant à sa position dans la société du XIXe siècle, on a constaté qu'elle joue un rôle spécifique, parce que, à l'époque, on se marie pour des raisons financières et il est interdit de divorcer. De plus, elle occupe une position ambiguë dans cette société, parce qu'elle se déplace entre le « bas monde » des prostituées et le « haut monde » de ses amants. C'est pourquoi, on dit qu'elle fait partie du « demi-monde ».

En ce qui concerne le contexte historique-littéraire, on a vu que Zola, pour la représentation de la courtisane dans *Nana*, s'est inspiré des stéréotypes de la femme sexuée qu'on a trouvé dans l'étude du docteur Parent-Duchâtelet : l'embonpoint, la voix rauque et la prédisposition à la prostitution. L'utilisation des sources scientifiques correspond au but naturaliste de donner à voir la réalité d'une manière scientifique. Quant à la transposition des développements scientifiques au roman naturaliste, on a aussi trouvé l'influence du déterminisme social d'Hippolyte Taine. C'est que, l'héroïne est représentée comme un

personnage déterminé par son hérédité, son milieu social et le moment historique. De plus, l'auteur naturaliste vise à donner une vision complète de la réalité. Pour atteindre cet objectif, il alterne la perspective du narrateur omniscient avec celles des personnages différents. Une autre caractéristique du naturalisme est l'utilisation du discours indirect libre, qui permet à l'auteur de mélanger le discours du narrateur omniscient et celui du personnage. On a constaté que, dans l'œuvre zolienne, le naturalisme va de pair avec une dimension mythique, de sorte qu'il existe un « naturalisme surmonté ». Ce qui est remarquable, c'est que Zola, dans d'autres livres, utilise cette dimension mythique pour compléter la réalité, tandis que, dans *Nana*, la mythification de l'héroïne sert un autre but.

Dans le chapitre 4, j'ai expliqué pourquoi la mythification de Nana sert un autre objectif. C'est que, Zola a écrit *Nana* afin de détruire le mythe romantique de la courtisane créée par les écrivains romantiques. Pourtant, au delà du réalisme visé par le naturalisme, son intention de donner à voir « la vraie fille », on a constaté qu'il crée un autre mythe, que j'ai nommé « le nouveau mythe », parce qu'il se distingue du mythe romantique précédent qui se base sur la prostituée romantisée comme innocente et excusable, soit comme démon. Ainsi, dans le chapitre 4.1., j'ai d'abord expliqué qu'il existe trois raisons pour lesquelles Zola construit son propre mythe dans *Nana*. Premièrement, il a utilisé les stéréotypes peu réalistes de la femme sexuée de l'étude du docteur Parent-Duchâtelet. Deuxièmement, Brooks montre que la problématique de la non-représentabilité du sexe féminin est une raison pour laquelle Zola n'échappe pas au mode mythique. C'est que, dans la perspective masculine, le sexe féminin est « un rien qui est quelque chose », une idée qui évoque le sentiment freudien de « l'inquiétante étrangeté ». L'homme le considère comme *trop* familier, parce que, selon le mythe de la création d'Ève, la femme est créée à partir d'une côte de l'homme. Ainsi, l'homme éprouve le sexe opposé comme le même, tandis qu'il voit que son sexe est « autre ». Donc, le sentiment de « l'inquiétante étrangeté » est une notion qui affirme et trouble l'altérité de la femme. On a vu que la question de la non-représentabilité du sexe féminin joue aussi un rôle chez les féministes françaises. Selon elles, le langage phallogocentrique ne permet pas à la femme de s'exprimer comme un sujet actif. On a transposé cette idée à l'impossibilité de représenter la femme sexuée « par excellence » et son sexe pour l'auteur masculin. L'esthétique de la femme idéale de Zola est la troisième raison pour laquelle il existe un nouveau mythe dans *Nana*, ce qui confirme que Zola s'écarte du réalisme pourtant visé. La femme idéale de Zola rappelle deux catégories de femmes mises en avant dans l'étude de Würzbach, celle de la femme idéale et celle de la femme folle/naïve. C'est que, dans la figure de la fille pure et innocente, on reconnaît l'image de la femme idéalisée et celle de la femme

blonde et naïve. De là, on a conclu que Zola détruit le mythe romantique de la courtisane en tant que déesse ou démon, qu'il trouve sentimental et dangereux, en le remplaçant par sa propre image mythique de la femme idéale.

On a nommé le nouveau mythe qui existe dans *Nana* « le mythe de la force destructrice de la courtisane ». A ce niveau, la représentation de Nana semble en contradiction avec le but de l'auteur naturaliste de détruire le mythe romantique de la courtisane en tant que démon. Pourtant, j'ai expliqué que Zola, en même temps, crée *et* détruit son propre mythe dans *Nana*. Afin de prouver cette idée, j'ai analysé d'abord la mythification de l'héroïne dans le roman, en posant qu'il existe un nouveau mythe principal de la force destructrice de Nana mais qui se voit contredit par les images de « la fille innocente et pure qui retrouve ses quinze ans dans un cadre bucolique » et celle de « la femme honnête ».

En analysant l'évolution chronologique du personnage, on a constaté que le mythe principal se compose de cinq phases et qu'il suit le rythme d'une catastrophe. Dans la première phase, suivant la technique naturaliste d'alternance des perspectives, la force contagieuse et destructrice de Nana est d'abord introduite à travers la focalisation zéro du narrateur omniscient et puis, à travers une focalisation interne du journaliste Fauchery. Quand Nana est nue, le narrateur omniscient ne décrit pas son sexe d'une manière réaliste. Au contraire, il essaie de représenter sa nudité et son sexe en utilisant les stéréotypes de l'étude de Parent-Duchâtelet, en la transformant en un animal et une amazone et en attribuant une puissance destructrice à son sexe. À ce propos, on a constaté, d'après Gilman et Hennessy, que la courtisane et la femme primitive partagent les mêmes stéréotypes établis par la société de l'époque. Pourtant, le narrateur omniscient indique aussi que Nana « n'est pas entamée » par sa force. Dans la deuxième phase, le narrateur omniscient se distancie de la focalisation interne du comte Muffat, qui transforme l'héroïne en un « monstre de l'Écriture ». C'est que, dans la focalisation zéro du narrateur omniscient, Nana devient une petite chatte qui « se pelotonnait sur elle-même ». Pourtant, son sexe n'est pas représenté d'une manière réaliste, ni dans la perspective du narrateur omniscient, ni dans celle de l'héroïne. La seule chose que l'on peut lire est que Nana rit à « l'autre Nana » dans le miroir. On a posé que « l'autre Nana » réfère à son sexe, de sorte que l'héroïne devient l'équivalent de son sexe. Cette idée rappelle la notion de Beauvoir de la femme qui, dans la perspective masculine, « est sexe » d'une manière absolue. C'est que, l'homme définit la femme par sa fonction « pour lui » et prétend que cette définition dit quelque chose de la femme « en soi ». De là, on a conclu que la perspective dominante et « absolutisante » de l'homme se manifeste sous la forme du langage phallogocentrique, qui ne permet pas au narrateur masculin de représenter le sexe

féminin. La troisième phase est l'apothéose de l'héroïne en tant que « grande courtisane du Second Empire ». Dans cette phase, l'interchangeabilité qui existe entre l'héroïne et les rôles qu'elle joue au théâtre et entre l'héroïne et le cheval qui porte son nom, est un signe d'une société en déclin. C'est que, cette société ne peut plus distinguer l'illusion de la réalité. À partir de cette phase, l'héroïne est représentée comme une force destructrice active. La phase 4 affirme cette idée, parce que tous les amants de Nana y sont ruinés et plusieurs personnages rendent l'héroïne responsable. Le narrateur omniscient semble partager cette opinion. Dans son étude, Jennings interprète la responsabilité de Nana d'une manière positive en disant que Nana se venge en corrompant la société de son époque. Pourtant, selon nous, cette idée est en contradiction avec le fait que l'héroïne meurt elle-même à la fin du roman. Donc, Nana est un symptôme d'une société en déclin. Dans la cinquième et dernière phase du mythe de la force destructrice de Nana, on a vu que la mort de l'héroïne coïncide avec l'éclat de la guerre franco-prussienne. En faisant coïncider ces événements, le narrateur affirme, pour la dernière fois, la force destructrice de l'héroïne.

Quant aux deux autres mythes, on a constaté que celui de « la fille innocente et pure qui retrouve ses quinze ans dans un cadre bucolique » correspond à l'esthétique idéale de la femme de Zola, qui évoque l'image de la femme blonde naïve de Würzbach. Le mythe de « la femme honnête » est frappant, parce que Nana se moque de ce mythe, en jouant la femme honnête. C'est idée rappelle la notion de performativité d'Austin et de Butler.

Comme on a déjà constaté, le mythe de la force destructrice de Nana rappelle l'image romantique de la courtisane en tant que démon, tandis que l'auteur naturaliste veut détruire le mythe romantique de la courtisane. C'est que, comme je l'ai montré dans le chapitre 4.3., le nouveau mythe de Zola fonctionne comme une métalepse qui parodie le nouveau mythe. Cette figure de style permet à l'auteur de présenter la perspective de l'époque : Nana comme la cause du déclin du Second Empire, tout en corrigeant cette perspective en montrant qu'elle est, en réalité, un effet, un symptôme, d'une société corrompue. De plus, on a vu que l'opérette avec laquelle le roman commence, « La blonde Vénus », est une parodie d'une parodie d'un mythe antique et une mise en abyme du roman même. Donc, l'opérette est aussi une indication qu'il ne faut pas prendre au sérieux la mythification de l'héroïne. Il montre, en fin de compte, et contrairement aux perspectives de son époque, que « la toute-puissance » du sexe féminin n'est pas la cause d'une société en déclin, mais sa conséquence. Ainsi, on a constaté que l'héroïne ne meurt pas à cause de la maladie vénérienne de la « grosse vérole », autrement dit, à cause de sa sexualité libre. Elle n'est pas « entamée » par sa force, parce qu'elle meurt à cause du virus de la « petite vérole », qu'elle a contracté dans les ruisseaux.

On a conclu dans le chapitre 4, qu'on ne peut pas connaître la courtisane à travers les mythes qui l'entourent, parce qu'ils se contredisent. Dans le chapitre 5, on a constaté, en utilisant la théorie « queer » et la notion de la performativité de Butler, que les éléments de l'androgynie, du travestissement et de la bisexualité troublent la différence entre les catégories du genre masculin et du genre féminin. C'est que, d'une part, selon les catégories établies par la société de l'époque, ces éléments sont des « déviances » qui rendent la courtisane « autre », mais d'autre part, ils la rendent moins « autre », parce qu'ils montrent que l'homme et la femme ne sont pas si différents. Ainsi, ces éléments rappellent le concept freudien de « l'inquiétante étrangeté », parce qu'ils évoquent un sentiment *trop* familier. Dans son livre de 2003, Gural-Migdal, à ce propos, pose que le corps de Nana est « entre-genre », parce qu'il oscille entre les deux genres. Quant à la « déviance » de l'androgynie, on a constaté que les personnages masculins attribuent à l'héroïne des traits qui font partie de la catégorie du genre masculin et que Nana performe aussi elle-même le genre masculin, en renversant la relation dominant-dominé et en féminisant ses amants. De plus, on a vu que la scène du travestissement de Georges fonctionne comme un miroir pour Nana, parce qu'elle montre que la notion du genre se construit par des actes performatifs. La troisième « déviance », le thème de la bisexualité, affirme et trouble l'altérité de l'héroïne, C'est que, d'une part, en vivant une liaison bisexuelle, l'héroïne viole la sexualité hétérosexuelle traditionnelle, et cela affirme son altérité, mais d'autre part, elle est attirée par le même sexe que l'homme, de sorte qu'elle devient « moins autre » dans la perspective masculine qui domine le roman.

Dans le chapitre 5.2., on a conclu que l'altérité de l'héroïne et l'héroïne elle-même sont, en fait, inconnaissables. Cependant, cela ne veut pas dire qu'elle est, comme Schor le dit, « l'objet énigmatique par excellence », parce que cette notion indique que l'héroïne est un mystère « en soi », tandis qu'elle n'est qu'un mystère « pour l'homme ». Ainsi, Schor méconnaît la réciprocity de l'idée du mystère. On a vu que la perspective de Nana montre que les personnages masculins sont aussi des énigmes pour elle. La remarque métafictionnelle sous la forme du discours indirect libre « comme si l'on pouvait tout montrer ! » affirme, dans la perspective de l'héroïne et dans celle du narrateur omniscient, que la littérature ne peut pas tout représenter. On a vu que Nana, dans le même passage, dit que l'histoire qu'elle lit est fausse. De là, on a conclu qu'elle suggère que le roman *Nana* ne dit pas « la vérité » de la « vraie fille », parce qu'on comprend que le roman qu'elle lit renvoie au roman que nous lisons, nous lecteurs de *Nana*. Selon Beizer, ce passage métafictionnel prouve que le voile ultime dans *Nana* est le langage, le texte. On peut relier cette idée à la notion du langage

phallogocentrique des féministes françaises et à celle de Derrida de l'écriture comme « l'altérité absolue ».

Enfin, on a vu que l'altérité de Nana et l'héroïne elle-même sont inconnaissables pour deux raisons. Premièrement, en utilisant la notion beauvoirienne de « l'Éternel féminin », on a constaté que le problème est que l'homme absolutise l'altérité relative de l'héroïne ; elle est « l'Autre » pour l'homme, mais il prétend qu'elle est « l'Autre » en soi. Deuxièmement, en reliant la notion de Beizer au concept déridien de l'écriture comme « altérité absolue », on a constaté que Nana, en tant que construction fictionnelle et linguistique, fonctionne comme un signifiant qui ne révèle pas un signifié, parce qu'elle fait partie d'une chaîne de signifiants, l'embonpoint, la voix rauque, l'animal, la pourriture, le déclin, la contagion et la destruction, qui ne réfèrent que les uns aux autres. C'est pourquoi, on a conclu qu'elle n'est pas connaissable, parce qu'elle est « clôturée » des significations.

On a conclu, d'après la notion de la performativité d'Austin et de Butler, que ce qui est connaissable, c'est la manière dont elle fonctionne dans le roman comme un personnage fictionnel et comme un signe linguistique qui affirme et trouble les catégories établies par la société du Second Empire. Pourtant, cette construction ne dit rien de son « identité », parce que l'héroïne n'a pas une « identité » ; elle est ce que le narrateur omniscient dit qu'elle fait. On a vu que le roman représente aussi « sa perspective » et « sa focalisation », mais la technique du discours indirect libre montre qu'il y a toujours un narrateur.

Pour répondre à la question principale, Zola, dans *Nana*, construit l'image de la courtisane en tant que « l'Autre », en créant son propre mythe de la courtisane, qui est basé sur des mythes antiques, sur des mythes bibliques et sur « les mythes de son propre époque », c'est à dire, les stéréotypes qui sont surtout basés sur les catégories du genre établies par la société du XIX^e siècle. Cependant, suivant son but naturaliste de détruire le mythe romantique de la courtisane en tant que déesse ou démon, il se moque aussi de son propre mythe, en indiquant qu'il faut l'interpréter comme une parodie et en utilisant la figure du style de la métalepse. L'auteur naturaliste déconstruit l'image de la courtisane en tant que « l'Autre », en montrant que son altérité et l'héroïne elle-même sont inconnaissables. D'après la notion beauvoirienne de « l'Éternel féminin », son altérité n'est pas connaissable, parce qu'elle n'existe que dans la perspective de l'homme et pas « en soi ». De plus, elle fonctionne comme un signifiant qui fait partie d'une chaîne de signifiants, qui n'aboutissent jamais à « un signifié ». Enfin, nous avons conclu, en nous basant sur la notion de la performativité d'Austin et de Butler, que

l'héroïne n'est pas connaissable « en soi », parce qu'elle est une construction fictionnelle et linguistique d'un narrateur qui manque d'identité.

De cette manière, l'étude de la représentation de l'altérité particulière de la courtisane montre qu'il existe une relation entre l'identité fictionnelle et l'identité réelle. C'est que, la littérature naturaliste prétend de donner à voir la réalité, donc, de donner à voir la réelle courtisane. Si on ne peut connaître que la construction de l'identité de Nana, qu'est ce que cette construction dit de la courtisane réelle? Que la réelle courtisane est une construction? Que l'identité de la femme sexuée, de la femme en général est une construction? La vérité « universelle » que Zola montre dans *Nana* est que l'identité d'une personne réelle aussi bien que celle d'un personnage romanesque se construit toujours par rapport aux « autres ». La question de l'identité de la courtisane est particulièrement fascinante, parce que, en tant que femme sexuée « par excellence », elle est, comme aucune autre femme, déterminée par le regard dominant et anxieux de l'homme de l'époque. En transformant la courtisane réelle en une construction fictionnelle et linguistique, Zola montre que le phénomène de la courtisane est une construction sociale qui cache sa nature construite. Donc, le caractère construit de la littérature révèle la nature construite de l'identité de la courtisane ; dans la vie réelle, elle est ce qu'elle fait et dans l'univers romanesque, elle est ce que le narrateur dit ce qu'elle fait. Enfin, Zola ne réussit pas à représenter « la vraie courtisane » ou « la vraie fille », parce qu'il ne rencontre que des mythes de la courtisane dans la société de son époque. Comme on a constaté plusieurs fois, elle est un phénomène « clôturé » des mythes, qui ne révélerai jamais « une signification ». Alors, l'auteur naturaliste se rend compte que, afin de représenter la courtisane d'une manière réaliste, il faut, paradoxalement, représenter les mythes qui la créent. Cependant, pour se distancier aussi de ces mythes, il les parodie. Alors, dans *Nana*, Zola montre que l'imaginaire, c'est à dire les mythes, structure et constitue la réalité. La limite du connaissable réfère à l'idée que les mythes ne rendent la courtisane connaissable que comme un phénomène, c'est à dire, comme une construction de la perspective masculine de l'époque. Bien que le narrateur ait aussi ajouté la perspective de Nana, qui fonctionne comme un contrepoids, ce sont celles des personnages masculins qui dominent. De plus, comme les mythes, les perspectives différentes se contredisent, de sorte que la femme sexuée « par excellence » est, enfin, inconnaissable.

Bibliographie

Sources imprimées

- * Barthes, Roland, « La mangeuse d'hommes », dans : Éric Marty (dir.), *Œuvres complètes, Tome I*, Paris, Seuil, 1993, p. 491-493.
- * Becker, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Éditions Nathan/HER, 2000.
- * Beizer, Janet, « Uncovering Nana ; the courtesan's new clothes », dans : *Ventriloquized bodies : Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Ithica et Londres, Cornell University Press, 1994, p. 174-187, p. 181.
- * Bene, Adrián, « La mise en abyme chez Zola », dans : *Újlatin kultúrák vonzásában*, Oszetsky, Éva et Bene Kriztián (dir.), Pécs, Université de Pécs, 2012, p. 19 – p. 28.
- * Brooks, Peter, « Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée », *Romantisme*, nr. 63, 1989, p. 66-86.
- * « Introduction Judith Butler », *The Norton anthology of theory and criticism*, Leitch, Vincent, B. (dir.), New York, London, W.W. Norton & Company, Inc., 2010, p. 2536 – p. 2539.
- * Butler, Judith, *Gender Trouble*, dans: *The Norton anthology of theory and criticism*, Leitch, Vincent, B. (dir.), New York, London, W.W. Norton & Company, Inc., 2010, p. 2540 – p. 2553.
- * Conroy Jr., Peter, V., « The Metaphorical Web in Zola's *Nana* », *University of Toronto Quarterly*, Vol. 47, nr. 3, 1978, p. 239-258.
- * De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1958.
- * Gilman, Sander, *Difference and pathology : stereotypes of sexuality, race, and madness*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- * Griffin, Susan, *Courtisanes : Deugden van beroemde maîtresses*, Willemien Werkman (trad.), Amsterdam, Uitgeverij Archipel, 2002.
- * Gural-Migdal, Anna, *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern, Peter Lang, 2003.
- * Hennessy, Jacqueline, « Nana au continent noir : les images de la Primitive dans *Nana* d'Émile Zola », Mémoire de master, Winnipeg, University of Manitoba, 1996.
- * Irigaray, Luce, « Ce sexe qui n'en est pas un », *Les Cahiers du GRIF*, Nr. 5, 1974, p. 54 – p. 58.

- * Jennings, Chantal, « Les trois visages de Nana », *The French Review. Special Issue*, Vol. 44, nr. 2, 1971, p. 117 – p. 128.
- * Lowe, Romana, N., « Zola and His Heroines : Nana, Albine et Christine », dans : *The Fictional Female. Sacrificial Rituals and Spectacles of Writing in Baudelaire, Zola, and Cocteau*, New York, Peter Lang, 1997.
- * Michel, Albin, « Derrida, Jacques (1930-) », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1997.
- * Robert, Paul, *Le Grand Robert de la langue française – Tome VI*, Paris, Les Dictionnaires Robert, 1985.
- * Robert, Paul, *Le Grand Robert de la langue française – Tome VIII*, Paris, Les Dictionnaires Robert, 1985.
- * Schor, Naomi, « Smiles of the Sphinx : Zola and the Riddle of Femininity », dans : *Breaking the Chain : Women, Theory and French Realist Fiction*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 29 – p. 47.
- * Schrift, Alan, D., *The logic of the gift : toward an ethic of generosity*, East-Sussex, Psychology Press, 1997.
- * Van Buuren, M. et E. Jongeneel, « Realisme en Naturalisme », dans : *Moderne Franse Literatuur*, Groningen, Nijhoff, 1996, p. 1 – p. 79.
- * Zola, Émile, *Nana*, Claude Aziza (dir.), Paris, Pocket, 1991/1999.
- * Zola, Émile, « Préface », dans : *Thérèse Raquin*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1954, p. 7 – p. 13.

Sources en ligne

- * « Altérité », *Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/altérité/2559>, 17 mai 2014.
- * « Altérité », *La Toupie*, <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Alterite.htm>, 17 mai 2014.
- * Bertens, Johannes, Willem, *Literary theory : the basics*, Hoboken, Taylor and Francis, 2013, <http://uunl.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=1461134>, 10 juin 2014.
- * « Derrida, « le tout autre », *Idixa*, <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0603310955.html>, 16 mai 2014.
- * « inconnaisable », *Larousse.fr*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/inconnaisable/42348>, 17 mai 2014.

- * « métalepse », *Études littéraires*, <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/metalepse.php>, 17 juin 2014.
- * « mythe », *Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mythe/53630>, 19 mai 2014.
- * Schmitz, Thomas, A., « Feminist approaches/Gender studies », *Modern Literary Theory and Ancient Texts : An Introduction*, Malden, MA Oxford : Blackwell Pub., 2007, <http://proxy.library.uu.nl/login?url=http://dx.doi.org/10.1002/9780470692295>, 10 juin 2014.