

5-5-2018

Caractérisation et Organisation des Espaces et des Seuil par les Personnages Féminins dans Cinq Romans d'Emile Zola

Pauline Levy Valensi
pauline.levy_valensi@uconn.edu

Recommended Citation

Levy Valensi, Pauline, "Caractérisation et Organisation des Espaces et des Seuil par les Personnages Féminins dans Cinq Romans d'Emile Zola" (2018). *Master's Theses*. 1209.
https://opencommons.uconn.edu/gs_theses/1209

This work is brought to you for free and open access by the University of Connecticut Graduate School at OpenCommons@UConn. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of OpenCommons@UConn. For more information, please contact opencommons@uconn.edu.

Caractérisation et Organisation des Espaces et des Seuils par les
Personnages Féminins dans Cinq Romans d'Emile Zola

Pauline S. Levy Valensi

B.A., Université Toulouse Jean Jaurès, 2015

A Thesis

Submitted in Partial Fulfillment of the

Requirements for the Degree of

Master of Arts

At the

University of Connecticut

2018

Copyright by
Pauline S. Levy Valensi

2018

APPROVAL PAGE
Masters of Arts Thesis
Caractérisation et Organisation des Espaces et des Seuils par les Personnages
Féminins dans Cinq Romans d'Emile Zola

Presented by
Pauline S. Levy Valensi, B.A.

Major Advisor _____
Jennifer Terni

Associate Advisor _____
Roger Célestin

Associate Advisor _____
Valérie Saugera

University of Connecticut
2018

Remerciements

Je tiens à exprimer ici mes sincères remerciements
à Professeur Jennifer Terni, pour son aide et son soutien sans faille tout au long de l'année,
à mes collègues et amis pour le confort qu'ils m'ont apporté,
et à toute l'équipe de professeurs du département Literatures, Cultures and Languages, et en
particulier de la section française, pour avoir rendu possible ce travail
et pour m'avoir offert l'opportunité d'effectuer ce Master à
l'Université du Connecticut.

Table des matières

Approval page	iii
Remerciements	iv
Table des matières	v
<u>Introduction</u>	1
Partie I : Espaces publics, espaces privés	4
Les espaces publics	4
<i>Espaces publics : espaces du pouvoir féminin ?</i>	5
<i>La perte du contrôle des espaces publics comme perte de pouvoir</i>	9
Les espaces privés	13
<i>Les espaces privés comme lieux d'instabilité</i>	13
<i>L'impossibilité du privé</i>	17
Partie II : Le versement du public dans le privé et inversement	20
L'espace public comme théâtre de la vie privée	21
<i>La mise en scène</i>	21
<i>Le règlement de compte</i>	24
L'espace privé comme microcosme social	25
<i>L'Assommoir</i>	26
<i>Le Ventre de Paris</i>	27
<i>La Curée</i>	29
Le passage d'un espace à l'autre comme signe d'ascension sociale	31
Partie III : L'influence des personnages féminins sur la caractérisation des espaces	35
L'ambiguïté de la femme se révèle-t-elle dans la porosité des espaces ?	36
<i>Porosité et instabilité : signe d'une ambiguïté inhérente ?</i>	36
<i>La prise de contrôle de l'espace : trait caractéristique de la femme moderne ?..</i> 40	
Partie IV : Nana : un monde décompartimenté	46
<u>Conclusion</u>	52
Bibliographie	55

Introduction

« De tous les traits distinctifs qui qualifient le personnage, celui de la territorialisation semble bien être celui qui domine hiérarchiquement les autres. Celui du sexe, notamment, lui semble très souvent subordonné [...]. »¹

« Le lieu est donc à tous les sens du terme "foyer" du texte; "foyer" au sens métonymique classique du terme (lieu de l'habitation d'une famille), et "foyer" au sens narratif textuel, point focal, point nodal où se posent les modes décisifs de groupement des personnages, intégration et expulsion, pulsion centripète et fuite centrifuge, irruption de l'intrus et défense de l'autochtone. »²

Les mots de Philippe Hamon cités ci-dessus mettent en exergue ce qui se trouve au centre de mon étude : le travail zolien sur l'espace d'un côté, et de l'autre la question du sexe, non en ce qu'elle nous dit de la société, mais dans le rôle que joue le sexe féminin dans l'occupation et l'organisation des espaces. Plus qu'une analyse statique de chaque espace, je propose une étude en mouvement, qui porte sur les seuils entre espaces publics et privés et les modalités de leur traversée.

¹ HAMON Philippe, *Le Personnel du roman, le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Librairie Droz S.A., 1983, p. 205.

² *Ibidem*, p. 223.

Il me faut commencer par définir ce que l'on entend par « public » et « privé. » Je me sers ici des définitions données par le *Trésor de la langue française informatisé*. Ce dernier offre quatre définitions de « public » : qui est relatif à l'État, ou à une politique d'État ; qui est relatif à un peuple ; qui est commun, notoire ; et enfin, ce qui est général, commun. Dans le cas de cette étude, je prendrai en considération les troisième et quatrième définitions, dont voici un extrait plus complet :

« PUBLIC, -IQUE, adj. [...]

C. – Qui est connu, notoire.

1. Qui n'est pas secret, qui a lieu, qui se passe devant plusieurs témoins. [...]

2. Qui est porté à la connaissance de tous, ou au moins du plus grand nombre de personnes. [...]

D. – Qui est général, commun à tous. [...]

2. Auquel tout le monde peut participer, prendre part. [...]

4. *En partic.* [En parlant d'une pers.] Qui exerce une activité qui concerne autrui; dont les services s'adressent à autrui. [...] »³

Les éléments de ces définitions particulièrement pertinents pour mon étude concernent en majorité la question de la circulation de l'information, qui s'adapte tout à fait aux problématiques que nous allons aborder, notamment avec *le Ventre de Paris* et *la Curée*. Pour ce qui est des idées de libre accès et de personne publique, nous les verrons apparaître, bien entendu, dans l'étude plus précise de *l'Assommoir* et de *Nana*. Je verrai que ce sont ces notions qui permettent la circulation entre les espaces, et même fragilisent les frontières qui sont supposées les séparer.

Pour ce qui est des espaces privés, je me pencherai également sur les définitions du *Trésor de la langue française informatisé*⁴. Les quatre propositions fournies définissent respectivement « privé » comme : apprivoyé ; dont seules quelques personnes ont l'usage ; qui ne prend pas part

³ <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1103027745;r=1;nat=;sol=0;>, consulté pour la dernière fois le 21 février 2018.

⁴ <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2356403490;r=1;nat=;sol=0;>, consulté pour la dernière fois le 21 février 2018.

aux affaires publiques ; qui ne dépend pas de l'État. Je me servirai de tous ces aspects de la définition dans l'étude des espaces privés, en y ajoutant quelques notions plus spécifiques à Zola.

J'aborderai la notion de seuils par le prisme de la porosité des espaces. Si je préfère le terme de « porosité » à celui d'« ambiguïté, » c'est parce qu'il s'associe bien avec la notion de seuils, tout en véhiculant une idée de contamination qui s'applique bien à mon propos. Je ne cherche pas à montrer un changement dans la nature d'un espace, mais l'intrusion d'un espace dans un autre. Plutôt que de voir la modification dans l'espace lui-même, je veux me concentrer sur le mouvement, sur le *franchissement* des frontières qui les séparent.

Je m'efforcerai dans un premier temps de distinguer les espaces privés des espaces publics dans les cinq œuvres que je propose d'étudier, avant d'analyser la manière dont ces espaces « versent » les uns dans les autres. La troisième partie de mon travail se concentrera plus spécifiquement sur la manière dont les personnages féminins à l'étude caractérisent et façonnent ces espaces, avant de me focaliser plus particulièrement sur la figure de Nana, qui nous offre le paradigme d'un monde que je qualifierai de « décompartimenté. »

Partie I : Espaces publics, espaces privés

Dans cette partie, je vais me concentrer majoritairement sur la dialectique des espaces zoliens, et en particulier des oppositions et des rapports entre espaces publics et espaces privés. Plus précisément dans cette première partie, je tiens à interroger la nature de ces espaces et le rôle qu'ils jouent dans le pouvoir détenu par les personnages féminins sur lesquels se concentre mon étude.

Les espaces publics

Dans les œuvres étudiées dans ce travail nous sont proposés divers espaces publics. Je me concentrerai dans cette partie sur le lien entre le pouvoir des personnages féminins et leur capacité à contrôler et construire l'espace public. Pour cela, je vais parler en particulier des boutiques (celles de Gervaise et de Lisa, mais aussi du *Bonheur des dames*) et des lieux publics selon la définition la plus large : qui sont à l'usage de tous (les Halles de Paris, le lavoir).

Espaces publics : espaces du pouvoir féminin ?

Dans son article intitulé « Femme, pouvoir espace dans *Au bonheur des dames* et *Une page d'amour* d'Émile Zola, » Jolanta Rachwalska von Rejchwald définit le contrôle de l'espace comme un attribut masculin. Elle cite d'ailleurs une phrase de *Germinal* – « les femmes sont à la fenêtre et les hommes sont à la porte » – pour soutenir son argumentation selon laquelle dans les textes zoliens, les femmes, même lorsqu'elles décident de passer le seuil de la porte et de sortir dans l'espace public, n'appartiennent pas à cet espace et ne parviennent pas à s'y affirmer. Plus loin dans son article, Rachwalska von Rejchwald mentionne la transgression que représente la prostituée, la « femme publique. » Elle cite Brian Nelson, qui dit de la prostituée qu'elle est « une métaphore du désordre et du renversement des hiérarchies et des institutions de la société. »⁵ La prostituée est-elle la seule à pouvoir transgresser cette dichotomie des espaces (public-masculin / privé-féminin) ? Il apparaît que l'argument de Rachwalska von Rejchwald s'applique en particulier aux personnages de la bourgeoisie. Mais quand on décide d'aborder les ouvrières, on se rend compte que la réalité est tout autre, et que les femmes, bien que ne parvenant souvent pas à maintenir le contrôle sur leurs espaces, créent néanmoins des espaces publics sur lesquels elles exercent un pouvoir certain.

Prenons, par exemple, les Halles du *Ventre de Paris*. Bien que le personnage principal officiel de l'histoire soit un homme, Florent, on sait dès le titre que l'on se trouve en fait face à un roman centré sur les femmes. Le « ventre » nous renvoie en effet à un imaginaire profondément féminin puisque le ventre, c'est l'utérus, là où se crée et se développe la vie. Cette impression est renforcée par la description des Halles : figure nourricière, les Halles sont la mère, l'utérus de Paris. On le ressent en particulier à travers les personnages de Marjolin et Cadine, qui vivent des

⁵ RACHWALSKA VON REJCHWALD, Jolanta. « Femme, pouvoir, espace dans *Au bonheur des dames* et *Une page d'amour* d'Émile Zola », *Tangence*, n°94, 2010, p. 92.

Halles et dans les Halles, non seulement sans jamais en sortir, mais aussi, semble-t-il, sans pouvoir survivre ailleurs :

« Et il raconta que son ami Marjolin fut trouvé, un matin, par une marchande, dans un tas de choux, et qu'il poussa sur le carreau, librement. Quand on voulut l'envoyer à l'école, il tomba malade, il fallut le ramener aux Halles. Il en connaissait les moindres recoins, les aimait d'une tendresse de fils, vivait avec des agilités d'écureuil, au milieu de cette forêt de fonte. Ils faisaient un joli couple, lui et cette gueuse de Cadine, que la mère Chantemesse avait ramassée, un soir, au coin de l'ancien marché des Innocents. Lui, était splendide, ce grand bêta, doré comme un Rubens, avec un duvet roussâtre qui accrochait le jour ; elle, la petite, futée et mince, avait un drôle de museau, sous la broussaille noire de ses cheveux crépus.⁶ »

Marjolin est décrit comme l'avorton des Halles, leur enfant. Sa personnalité de grand enfant renforce l'impression du lieu comme figure maternelle. Ce développement est profondément organique et l'image de l'utérus est doublée par celle de l'intestin : la métaphore de la digestion est rendue par la mise en scène de l'arrivée des ressources (et de Florent), qui sont traitées, transformées, et rejetées en fin de journée.

En plus d'être un lieu que l'on peut considérer comme féminin, les Halles sont régies par des femmes, et plus particulièrement par Lisa et la Normande. La première est une figure de la raison pragmatique. Elle est efficace et fiable, ne se laisse jamais emporter par ses passions. C'est elle qui gère les finances de la boucherie et du ménage. D'ailleurs, c'est la boutique « de la Belle Lisa, » et non la boutique des Quenu. Le fait qu'elle vive à la périphérie des Halles lui donne un statut différent, plus élevé du fait qu'elle habite dans une nouvelle rue, propre, large et lumineuse. Cette situation lui offre un point d'observation et une place politique : elle sait tirer avantage de son environnement, et en particulier du jeu de voir / être-vu impliqué par la vitrine qui donne sur la rue.

⁶ ZOLA, Emile, *Le Ventre de Paris*, in *Les Rougon-Macquart*, Tome I, Editions du Seuil, 1969, p. 397.

Au-delà d'une prise de pouvoir politique, Zola nous donne à voir l'espace public comme lieu de prise de pouvoir physique. Je pense ici notamment à la scène du lavoir dans *l'Assommoir*, dans laquelle Gervaise exprime sa domination sur Virginie par la violence. Virginie est la sœur d'Adèle, pour qui Lantier finit par quitter Gervaise :

« Elle avait un visage si terrible, que personne n'osa approcher. Les forces décuplées, elle saisit Virginie par la taille, la plia, lui colla la figure sur les dalles, les reins en l'air ; et, malgré les secousses, elle lui releva les jupes, largement. Dessous, il y avait un pantalon. Elle passa la main dans la fente, l'arracha, montra tout, les cuisses nues, les fesses nues. Puis, le battoir levé, elle se mit à battre, comme elle battait autrefois à Plassans, au bord de la Viorne, quand sa patronne lavait le linge de la garnison. Le bois mollissait dans les chairs avec un bruit mouillé. À chaque tape, une bande rouge marbrait la peau blanche. [...]

On dut lui arracher Virginie des mains. La grande brune, la figure en larmes, pourpre, confuse, reprit son linge, se sauva ; elle était vaincue. Cependant, Gervaise repassait la manche de sa camisole, rattachait ses jupes. Son bras la faisait souffrir, et elle pria madame Boche de lui mettre son linge sur l'épaule. La concierge racontait la bataille, disait ses émotions, parlait de lui visiter le corps, pour voir. »⁷

Cet extrait n'est qu'un court échantillon de la bataille, cette dernière s'étalant sur plusieurs pages. Elle se conclut par la défaite et la fuite de Virginie. Cette scène permet non seulement à Gervaise de prendre physiquement le pouvoir sur Virginie, qui est la sœur d'Adèle, pour qui l'a quittée Lantier, mais aussi, c'est le signe qu'elle est prête à prendre sa vie en main et à se débarrasser de son passé avec Lantier.

C'est bien le caractère public du lavoir qui rend l'évolution de Gervaise possible, parce que c'est la raison pour laquelle Virginie a décidé de l'y trouver : parce qu'il y avait des yeux pour les regarder. Si elle ne s'attendait pas à se faire rosser, elle espérait que le poids des regards rende la scène d'autant plus intéressante. Ce sont bien ces regards, et la fureur engendrée par l'humiliation, qui donnent à Gervaise la force nécessaire pour s'affirmer.

⁷ ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, Tome II, Editions du Seuil, 1969, p. 388.

S'affirmer, c'est également le défi auquel fait face Denise, quand elle commence à travailler au *Bonheur des dames*. Elle s'affirme d'abord en tant que vendeuse. À son arrivée dans le grand magasin, elle est décrite comme hésitante, inquiète, et ne sachant pas comment s'exprimer face à Mme Aurélie, à qui elle demande un emploi aux confections :

« Denise avait la bouche sèche, les mains froides, reprise d'une de ses anciennes peurs d'enfant, lorsqu'elle tremblait d'être fouettée. Elle bégaya sa demande, dut la recommencer pour la rendre intelligible. Mme Aurélie la regardait de ses grands yeux fixes, sans qu'un pli de son masque d'empereur daignât s'attendrir. »⁸

La timidité, la gêne et l'hésitation de Denise sont ici largement mises en valeur. Cet extrait suit un long passage décrivant la confusion du personnage, incapable de suivre les indications des commis, ne comprenant pas ce qu'on lui dit. Denise, au début du roman, n'est donc pas dans son élément au *Bonheur des dames*. Pourtant, au début du chapitre XIII, la jeune femme est dépeinte « donn[ant] les premiers ordres à son rayon. » D'enfant perdue, Denise est donc passée chef de rayon.

Cependant, la prise de pouvoir de Denise sur le grand magasin se fait plus indirectement à travers sa prise de pouvoir sur M. Mouret. Le directeur du magasin s'éprend en effet de la jeune femme, et c'est ce qui est en fait à l'origine du pouvoir qu'elle exerce sur le lieu et les gens qui y travaillent. Cette prise de pouvoir est annoncée dès le début du roman par Bourdoncle qui, critiquant les habitudes de M. Mouret envers les femmes, mentionnent qu'« il y en aura une qui vengera les autres. »⁹ C'est bien Denise qui les venge toutes, non seulement quand M. Mouret tombe amoureux d'elle, mais surtout quand elle se refuse à lui :

« Alors, un nouveau mouvement d'opinion se fit en faveur de Denise. Comme Bourdoncle, vaincu, répétait avec désespoir à ses familiers qu'il

⁸ ZOLA, Emile, *Au bonheur des dames*, in *Les Rougon-Macquart*, Tome IV, Editions du Seuil, 1969, p. 44.

⁹ *Ibidem*, p. 34.

aurait donné beaucoup pour la coucher lui-même dans le lit de Mouret, il fut acquis qu'elle n'avait pas cédé, que sa toute-puissance résultait de ses refus. Et, dès ce moment, elle devint populaire. On n'ignorait pas les douceurs qu'on lui devait, on l'admirait pour la force de sa volonté. En voilà une, au moins, qui mettait le pied sur la gorge du patron, et qui les vengeait tous, et qui savait tirer de lui autre chose que des promesses ! Elle était donc venue, celle qui faisait respecter un peu les pauvres diables ! Lorsqu'elle traversait les comptoirs, avec sa tête fine et obstinée, son air tendre et invincible, les vendeurs lui souriaient, étaient fiers d'elle, l'auraient volontiers montrée à la foule. »¹⁰

On retrouve ici employé le verbe « venger, » qui fait directement écho aux paroles de Bourdoncle. Mais en plus d'avoir vengé les femmes, Denise les a « tous » vengés. Sa prise de pouvoir qui pourrait n'apparaître que relative du fait qu'elle est due aux sentiments qu'éprouve pour elle le directeur, n'est en rien amoindrie parce qu'elle est en quelque sorte universelle : c'est son potentiel de représentant du personnel du grand magasin qui donne à Denise sa force, son pouvoir. Elle transcende les barrières hiérarchiques et sexuelles pour devenir un symbole. Ce pouvoir joue un rôle dans l'organisation de l'espace, mais qui reste limité au rayon que Denise dirige.

La perte de contrôle des espaces publics comme perte de pouvoir

De la même manière que l'on a pu constater que le contrôle sur un espace public donne aux personnages féminins leur pouvoir, on peut constater que la perte de contrôle sur ledit espace rime avec une perte de pouvoir.

Pour établir un contrôle sur un espace, il est nécessaire de définir cette espace, de le délimiter, d'y appliquer des frontières. C'est de cette compartimentation des espaces privés et publics qui va permettre aux personnages de s'affirmer en tant que puissance. Rachwalska von Rejchwald écrit :

¹⁰ *Ibidem*, p. 187.

« Pierre Bourdieu l'explique ainsi : "définir les frontières, les défendre, contrôler les entrées, c'est défendre l'ordre établi dans le champ [...]". De la sorte, le pouvoir met en place un système de gestion des corps qui consiste non pas seulement à "octroyer" des espaces où se disposent, se disloquent les corps, mais avant tout à modeler, à façonner les existences, les parcours de vie. Ainsi, tout pouvoir reconfigure l'espace habité, dresse sa propre théorie des places, parce qu'il "[...] se pense comme le principe et la raison qui accordent à chacun sa place, et à chaque place sa "chose" (le pouvoir n'admet pas d'espace vide, de lieu sans destination [...]). »¹¹

Reprenons d'abord l'idée de « contrôle des entrées : » Gervaise, dans *l'Assommoir*, perd de manière évidente le contrôle de ses espaces et de sa vie quand elle laisse Lantier pénétrer dans sa boutique, dans son appartement et dans sa vie. Elle oublie de défendre la place forte que constituait la boutique, et laisse son pouvoir être rongé par la présence de Lantier. La scène qui marque avec le plus d'évidence la perte de contrôle de Gervaise, tout en montrant le plus clairement que le pouvoir est lié aux frontières entre les espaces, est la scène d'anniversaire. Le festin prend place dans la boutique, sur le lieu de travail de Gervaise, transformé pour l'occasion en espace festif. Parlant de cette scène, Jean-Pierre Leduc-Adine écrit : « Le seuil s'efface, espace privé et espace public se confondent totalement dans une indistinction menaçante : ils n'ont plus de frontière précise. »¹² C'est à ce moment précis que commence la déchéance de Gervaise, dont elle est à l'origine. En oubliant son rôle de gardien des seuils, elle perd le pouvoir acquis par son travail et la construction de son petit empire.

À l'opposé, nous avons Lisa, qui se trouve être la sœur de Gervaise. Lisa est l'exemple parfait du contrôle : malgré l'ambiguïté de ses espaces (la boucherie est rattachée aux appartements, comme chez Gervaise), elle parvient parfaitement à en définir les qualités et les fonctions. La bouchère est souvent décrite se tenant sur le seuil de sa boutique, contrôlant ainsi les

¹¹ *Op. Cit.*, p. 88.

¹² LEDUC-ADINE, Jean-Pierre. « Espaces, seuils et marges. À propos de *l'Assommoir* », *Études françaises*, 39(2), p. 27.

allées et venues. Lisa nous semble incarner un Janus idéal. La perspective « janusienne » de Gervaise, quant à elle, est brouillée, et elle ne parvient plus à distinguer espace public et espace privé.

Il en est de même pour la femme publique par excellence, Nana, qui elle est incapable de créer un espace privé. Le fonctionnement de son appartement, en effet, interdit une quelconque intimité : elle reçoit dans toutes les pièces de la maison, y compris sa chambre. Sa loge même, au théâtre, est traitée comme un lieu public :

« Mais Bordenave venait d'arriver enfin à la loge de Nana, au fond du couloir. Il tourna tranquillement le bouton de la porte ; puis, s'effaçant :

"Si Son Altesse veut bien entrer..."

Un cri de femme surprise se fit entendre, et l'on vit Nana, nue jusqu'à la ceinture, qui se sauvait derrière un rideau, tandis que son habilleuse, en train de l'essuyer, demeurait avec la serviette en l'air.

"Oh ! c'est bête d'entrer comme ça ! criait Nana cachée. N'entrez pas, vous voyez bien qu'on ne peut pas entrer."

Bordenave parut mécontent de cette fuite.

"Restez donc, ma chère, ça ne fait rien, dit-il. C'est Son Altesse. Allons, ne soyez pas enfant."

Et, comme elle refusait de paraître, secouée encore, riant déjà pourtant, il ajouta d'une voix bourrue et paternelle :

"Mon Dieu ! ces messieurs savent bien comment une femme est faite. Ils ne vous mangeront pas.

— Mais ce n'est pas sûr", dit finement le prince. »¹³

On note ici plusieurs indices qui nous montrent que le caractère public de l'espace est en fait inhérent au personnage de Nana : Bordenave entre « tranquillement » dans la loge de l'actrice, sans même frapper, et fait absolument fi des protestations de la jeune femme, qui finit elle-même par rejoindre l'amusement général face à la situation. Il n'y donc chez Nana rien de Janus, puisqu'elle est intrinsèquement publique, et semble ne pas être capable de créer des barrières entre les espaces.

¹³ ZOLA, Emile, *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, Tome III, Editions du Seuil, 1969, p. 250.

La perte de raison de Renée, dans *la Curée* a le même résultat : à mesure que monte la folie, Renée est de plus en plus incapable de définir les frontières du public et de l'intime. On le constate plus particulièrement au chapitre VI, lorsqu'elle assiste au bal de Saccard, fonction sociale, très dévêtue :

« Mais lorsque Renée descendit enfin, il se fit un demi-silence. Elle avait mis un nouveau costume, d'une grâce si originale et d'une telle audace, que ces messieurs et ces dames, habitués pourtant aux excentricités de la jeune femme, eurent un premier mouvement de surprise. Elle était en Otaïtienne. Ce costume, paraît-il, est des plus primitifs : un maillot couleur tendre, qui lui montait des pieds jusqu'aux seins, en lui laissant les épaules et les bras nus ; et, sur ce maillot, une simple blouse de mousseline, courte et garnie de deux volants, pour cacher un peu les hanches. Dans les cheveux, une couronne de fleurs des champs ; aux chevilles et aux poignets, des cercles d'or. Et rien d'autre. Elle était nue. »¹⁴

La presque-nudité de Renée est un affront, comme le montre la réaction des invités. En dévoilant ainsi son corps, elle fait débouler l'intime dans le public, elle se met en scène dans toute sa vulnérabilité. Cette vulnérabilité physique reflète une vulnérabilité psychologique, puisque l'on comprend dans la suite du chapitre que le choix du costume est lié à la folie croissante du personnage. Ne se reconnaissant pas dans le miroir, elle est choquée par son propre dévoilement et on voit sa raison la quitter.

Plus que la simple occupation d'un espace public, c'est la capacité à délimiter cet espace et à le définir comme public, par opposition à un espace défini comme privé. Les personnages féminins de mon étude, bien que s'appuyant sur la qualité des espaces qu'elles possèdent (la situation de la boucherie, ou de la blanchisserie) ou occupent (le *Bonheur des dames*), ne peuvent établir leur pouvoir que par la discipline, que certains (Lisa, Denise) possèdent, et d'autres (Nana, Gervaise, Renée) pas. Cette indiscipline se retrouve surtout dans l'espace privé.

¹⁴ ZOLA, Emile, *La Curée*, in *Les Rougon-Macquart*, Tome I, Editions du Seuil, 1969, p. 354.

Les espaces privés

À l'inverse des espaces publics, les espaces privés sont censés être ceux de la vulnérabilité, de l'intimité, de la famille. À l'instar de l'appartement des Quenu, lieu de discussions, de prise de décisions rationnelles, financières souvent, l'espace privé doit offrir une stabilité sur laquelle va se forger l'image sociale, qui est intimement liée aux possibilités de pouvoir dans l'espace public. Lisa, en gérant sa famille d'une main de fer, et en ne se permettant aucune largesse, en ne se laissant jamais aller, crée un arrière-plan solide qui soutient les apparences sociales. Tout au long du roman, Lisa apparaît comme un personnage de raison, qui ne perd jamais de vue les choses importantes, et qui, au contraire de sa sœur, ne se laisse pas embarquer dans une situation de décadence, qui se lit dans la confusion des espaces, et qui commence avec sa décision d'épouser Coupeau.

Les espaces privés comme lieux d'instabilité

Gervaise, en effet, après le départ de Lantier, apparaît au lecteur comme changée, endurcie, et cela se lit en particulier dans la constance avec laquelle elle refuse les offres de mariage de Coupeau. Or, quand elle finit par céder et accepter d'épouser le charpentier, on découvre en elle une tendance à se laisser convaincre, à oublier ses bonnes résolutions (ne plus rien avoir à faire avec les hommes par exemple). Elle parvient cependant à maintenir une vie compartimentée et de qualité, bien que le déroulement du mariage laisse deviner un futur maussade. L'apogée de son bonheur se produit au moment où elle achète la blanchisserie rue de la Goutte d'Or, dans le même immeuble que celui où vivent sa belle-sœur et son beau-frère. À ce stade, Coupeau est immobilisé à cause d'un accident de travail et commence progressivement à boire. L'instabilité des seuils

commence là : Gervaise ne peut maintenir un espace de travail (public) parce que son mari – qui fait partie de l'espace privé – l'envahit :

« Il l'avait empoignée, il ne la lâchait pas. Elle s'abandonnait, étourdie par le léger vertige qui lui venait du tas de linge, sans dégoût pour l'haleine vineuse de Coupeau. Et le gros baiser qu'ils échangèrent à pleine bouche, au milieu des saletés du métier, était comme une première chute, dans le lent avachissement de leur vie. »¹⁵

La capitulation de Gervaise est annoncée dans la disposition même de la boutique, qui perd son atmosphère propre et saine, son ordre, au profit d'une désorganisation qui coûtera à terme à Gervaise sa clientèle. L'intrusion de Coupeau dans la boutique et l'incapacité de Gervaise à se débarrasser de lui (« Coupeau refusant toujours d'aller se coucher, on lui permit de rester. ») sont non seulement la preuve de sa perte de contrôle, mais aussi le signe d'un dysfonctionnement dans leur relation. Dysfonctionnement qui est officialisé et renforcé par le retour de Lantier. Après cela, Gervaise renonce à toute forme de contrôle et d'intimité. Les frontières supposées séparer public et privé tombent, comme tombent les cloisons qui devrait exister au sein même de l'espace privé : après l'installation de Lantier chez le couple, Gervaise passe d'une chambre à l'autre comme si le choix du lit dans lequel elle décidait de dormir ne faisait aucune différence. Une fois encore, elle se laisse convaincre, se laisse emporter par les paroles et les actes de Lantier. Ce qui rend cette absence de cloison d'autant plus évidente est le regard de Nana, au travers duquel on voit ces allées et venues :

« Elle tremblait, elle perdait la tête. Et, pendant que Lantier la poussait dans sa chambre, le visage de Nana apparut à la porte vitrée du cabinet, derrière un carreau. La petite venait de se réveiller et de se lever doucement, en chemise, pâle de sommeil. Elle regarda son père roulé dans son vomissement ; puis, la figure collée contre la vitre, elle resta là, à attendre que le jupon de sa mère eût disparu chez l'autre homme, en face.

¹⁵ *Op. Cit.*, p. 442.

Elle était toute grave. Elle avait de grands yeux d'enfant vicieuse, allumés d'une curiosité sensuelle. »¹⁶

L'instabilité ainsi créée dans tous les aspects de la vie de Gervaise précipite sa chute et la nécessité de vendre la boutique à Virginie, son ancien némésis, et de déménager au sixième étage de l'immeuble. Le fait que Virginie soit celle qui rachète la boutique renvoie à la scène du lavoir et rend la déchéance de Gervaise d'autant plus spectaculaire que c'est le personnage « vaincu » du début du roman qui lui reprend son bien. Le summum de l'humiliation étant la scène où Virginie et Lantier se moquent de Gervaise, qui est en train de récurer le sol de la boutique :

« Et tous les deux, le chapelier et l'épicière, se carraient davantage, comme sur un trône, tandis que Gervaise se traînait à leurs pieds, dans la boue noire. Virginie devait jouir, car ses yeux de chat s'éclairèrent un instant d'étincelles jaunes, et elle regarda Lantier avec un sourire mince. Enfin, ça la vengeait donc de l'ancienne fessée du lavoir, qu'elle avait toujours gardée sur la conscience ! »¹⁷

Dans le cas de Renée, l'instabilité liée à l'espace privé vient de son instabilité émotionnelle. Elle est aussi dans l'incapacité de différencier le public du privé, ce que montre en particulier l'utilisation et la symbolique de la serre. Bien que n'étant pas par définition un espace privé, la serre de *la Curée* a sa place dans cette partie de mon étude parce qu'elle est traitée comme telle et elle contribue à la perte de raison et de limites de Renée.

Dans son étude sur la serre, Jacques-Philippe Saint-Gerand compare les deux longues descriptions qui sont faites de la serre, au chapitre I et au chapitre IV. Il mentionne d'abord la manière dont la serre est associée aux « prédicats contraires du chaud et du froid, »¹⁸ ce qui, selon lui, « surdétermine les effets contradictoires de la liaison contre-nature qui associe Renée et

¹⁶ *Ibidem*, p. 502.

¹⁷ *Ibidem*, p. 553.

¹⁸ SAINT-GERAND, Jacques-Philippe. « La serre dans *la Curée* de Zola, » *L'information grammaticale*, octobre 1986, n°31, p. 29.

Maxime en ce lieu. »¹⁹ La serre est donc par nature, et dès le début du roman, associée aux amours de Renée et Maxime et à leur caractère anormal, illicite, contre-nature, presque-incestueux. Saint-Gerand commente le passage de la première description de la serre à la seconde en ces mots :

« [...] le premier ensemble est plus vaste, mais encore il répond mieux à l'exigence de distinction opposant la narration aux nappes de description. La structuration de l'espace y est clairement dénotée par l'usage des prépositions ("Autour d'elle... derrière elle... à ses pieds... au-dessus d'elle... l'arbuste derrière lequel" etc.). L'inclusion de passages commentatifs est clairement délimitée. Au contraire, dans le second ensemble, le repérage ne se fait plus par rapport à la personne qui ordonne la vision mais par rapport aux objets eux-mêmes du paysage décrit ("La serre aimait . . . C'était alors, au milieu de la lueur pâle . . . le bassin les mouillait . . . des blancheurs de statue" etc.) ; comme si la présence des éléments de la végétation était devenue pleinement significative de la situation. »²⁰

Mettant ici en évidence la symbiose qui existe entre Renée et la serre, et qui ne fait que s'intensifier au cours du texte, l'analyse de Saint-Gerand sert mon argument selon lequel la serre a sa place dans les espaces privés. La manière dont le lieu répond aux sentiments et sensations de Renée, et l'origine de la sensualité en devient ambiguë : vient-elle des personnages ou de la serre elle-même ?

Il en reste que, si la serre est pour Renée le lieu de l'intimité par excellence, elle n'en est pas moins un espace « public » de la maison, dans le sens où elle est non seulement pourvue de parois transparentes, mais aussi accessible à tous et susceptible d'être visitée à tout moment, comme le montre ce court passage du chapitre IV : « Ils étaient, d'ailleurs, d'une impudence parfaite, se cachant à peine, oubliant les précautions les plus classiques de l'adultère. [...] Une nuit, cependant, comme il [Baptiste, le valet de chambre de Saccard] venait d'arriver, Renée le lui montra qui traversait solennellement le salon, tenant un bougeoir à la main. »²¹

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ *Op. Cit.*, p. 317.

La double nature de la serre comme lieu de profonde intimité et comme lieu étrange, étranger, exotique, en fait un lieu d'instabilité parce qu'elle est étroitement liée au dérèglement du désir de Renée, et à la quasi-inceste qui en découle. C'est dans la serre que germent les grains de la folie du personnage, qui vont mener finalement à la perte totale de contrôle et de raison.

L'impossibilité du privé

Cette instabilité constatée plus haut est en partie liée à la manière des personnages de traiter le lieu, mais vient également d'éléments qui dépassent leur volonté et leur raison. Revenons par exemple à Renée : l'instabilité des espaces, la disparition des frontières, sont liées à son instabilité psychologique. Renée, en faisant tomber les barrières du public et du privé, fait de tout lieu un espace intime, où elle est libre de se dévoiler et de se laisser aller à son désir et son amour interdits.

Nana fonctionne de manière tout à fait inverse : tous les espaces qui l'entourent et qu'elle occupe sont potentiellement publics, sociaux. Tout comme Renée, elle dévoile son intimité, mais le cadre dans lequel elle le fait (au théâtre, sur scène) ne donne pas l'impression d'une irruption de l'intimité dans l'espace public. Le contexte social dans lequel le dévoilement des deux personnages se produit révèle deux femmes que tout oppose. L'une est définie par son caractère privé, l'autre est une « femme publique. » Il en résulte cependant dans les deux cas que le privé n'existe plus, et la perte de contrôle qui est symptomatique des personnages résulte inmanquablement dans une inondation de l'espace privé par l'espace public.

Dans le cadre du *Bonheur des dames*, Denise est également incapable de préserver sa vie privée. Dans le passage cité plus haut, on a pu constater que ce qui a trait à la relation de Denise et M. Mouret, bien que de nature amoureuse et – on pourrait le penser – intime, est donné à voir à tous les employés du magasin. L'impossibilité de l'espace privé est donc due à la circulation de

l'information. Dans *le Ventre de Paris*, l'information est véhiculée en particulier par le trio de commères : la Sarriette, madame Lecoœur et mademoiselle Saget. Cette dernière se poste même à sa fenêtre pour espionner les gens des Halles et faire circuler des informations sur leur compte. Il y a peu de secrets aux Halles, et, même si elles sont parfois fausses, les rumeurs mettent à mal la possibilité même d'une vie privée. Les ragots colportés par les trois femmes concernant la relation entre la Normande et Florent notamment sont à l'origine de l'animosité grandissante de Lisa à l'égard de ce dernier. C'est même en partie ce qui la motive à aller le dénoncer à la police.

Cette question de la circulation s'applique également à la boutique de Gervaise. L'architecture même de la boutique rend impossible pour Gervaise d'avoir deux espaces séparés : il faut passer par la boutique pour entrer dans l'appartement. Dès lors, étant un lieu de passage, un *seuil*, la boutique elle-même ne peut véritablement demeurer un espace de travail, de vente, public. De la même manière, l'espace privé ne peut en être totalement un puisque la boutique « déborde » dans l'appartement, d'abord parce que le linge sale occupe la chambre d'Étienne, le fils de Gervaise, puis, quand Lantier emménage, parce qu'elle doit « fourrer » le linge un peu partout :

« Dans les premiers temps, tout fut en l'air chez la blanchisseuse. Lantier avait bien sa chambre séparée, son entrée, sa clef ; mais, comme au dernier moment, on s'était décidé à ne pas condamner la porte de communication, il arrivait que, le plus souvent, il passait par la boutique. Le linge sale aussi embarrassait beaucoup Gervaise, car son mari ne s'occupait pas de la grande caisse dont il avait parlé ; et elle se trouvait réduite à fourrer le linge un peu partout, dans les coins, principalement sous son lit, ce qui manquait d'agrément pendant les nuits d'été. Enfin, elle était très ennuyée d'avoir chaque soir à faire le lit d'Étienne au beau milieu de la boutique ; lorsque les ouvrières veillaient, l'enfant dormait sur une chaise, en attendant. »²²

En plus de la nature de Gervaise donc, son environnement joue contre elle et n'est pas propice à une compartimentation de l'espace. En plus donc de donner à son personnage une

²² *Op. Cit.*, p. 488.

fragilité psychologique – son ancienne dépendance à l'alcool, une tendance au laisser-aller et une faiblesse de caractère qui l'empêche de s'affirmer face aux hommes qui l'entourent –, Zola le place dans un contexte dans lequel il lui est impossible de maintenir des barrières saines. On constate bien que la boutique elle-même est en partie à l'origine de cet échec du maintien des seuils, parce que la même chose arrive ensuite à Virginie, presque de la même manière. Dans les deux cas, le mélange des espaces est intimement lié au personnage de Lantier, qui est synonyme de chaos. Gervaise perd également le pouvoir d'organisation dont elle disposait au moment de l'achat de la blanchisserie : elle était à l'origine de tous les choix, de tous les aménagements. Désormais, elle doit se plier aux circonstances du ménage. En perdant le contrôle des seuils, elle perd son pouvoir de décision quant à l'organisation de l'espace. Ce pouvoir, Renée et Nana ne le perdent jamais : Renée fait elle-même décorer son boudoir, et Nana s'occupe elle-même de l'ameublement de ses demeures successives.

Partie II : Le versement du public dans le privé et inversement

Dans cette partie, je tiens à revenir sur certaines analyses effectuées dans la partie précédente, mais en adoptant le prisme de la porosité *entre* les espaces plutôt que celle du contrôle, du pouvoir. C'est ce qui explique l'emploi du terme « versement » dans mon titre. Plutôt que de penser les espaces comme hybrides, ambigus, je veux les considérer comme des espaces poreux qui versent l'un dans l'autre.

Prenons, par exemple, l'image de deux espaces séparés pas des linges. L'un des espaces est liquide, l'autre non. En faisant pression sur les linges, l'espace liquide finit par les traverser et envahir l'espace non-aqueux. Il en résulte que les linges flottent librement dans ce qui ne constitue plus qu'un seul espace. La qualité « janusienne » de nos personnages prend d'autant plus de sens dans ce contexte. Leur statut de gardiens des seuils en fait des acteurs appartenant pleinement aux deux types d'espace, mais finissant par confondre l'un et l'autre. La question est donc ici : sont-ce les frontières entre les espaces qui sont poreuses, ou les personnages garants de celles-ci ?

L'espace public comme théâtre de la vie privée

Dans un premier temps, je tiens à aborder cette porosité des espaces selon le prisme de la théâtralité. Ce qui m'intéresse ici, c'est de considérer la part versement du privé dans le public qui est volontaire et donnée à voir en toute conscience de cause. Pour commencer, donc, je parlerai de la part de mise en scène qui est montrée dans les différentes œuvres.

La mise en scène

Commençons par revenir à l'anniversaire de Gervaise, dont nous avons déjà parlé plus haut, comme étant symptomatique de sa perte de contrôle sur l'espace qui se double de la perte de pouvoir sur sa vie. En étudiant la scène de plus près, je me suis rendu compte que Gervaise cherche à se donner à voir, à montrer son assemblée et à prendre sa revanche sur les Lorilleux :

« Gervaise aurait mis sa table au travers de la rue, si elle avait pu, histoire d'inviter chaque passant. L'argent, n'est-ce pas ? n'a pas été inventé pour moisir. Il est joli, quand il luit tout neuf au soleil. Elle leur [les Lorilleux] ressemblait si peu maintenant, que, les jours où elle avait vingt sous, elle s'arrangeait de façon à laisser croire qu'elle en avait quarante. »²³

Gervaise se met en scène, crée des apparences pour être vue plus riche qu'elle n'est. La rue devient véritablement une scène idéalisée sur laquelle installer sa table pour inviter tout le monde à regarder le spectacle. La porte ouverte (l'anniversaire est célébré en juin, il fait une grande chaleur dans la boutique) ne suffit pas à contenir tout ce que veut montrer Gervaise. Parlant de cette même scène, Jean-Pierre Leduc-Adine dit de l'espace festif dans *l'Assommoir* qu'il est « distendu. »²⁴ Ce mot renvoie bien à l'idée de débordement, de versement de l'espace privé sur

²³ *Op. Cit.*, p. 467-8.

²⁴ « Or, cet espace, distendu, défi à la misère, exprime ici à la fois une volonté de réunion et d'affirmation de soi avec le sentiment d'appartenir à un groupe, en même temps qu'il annonce aussi le basculement vers la déchéance finale, un espace totalement vide, vidé. » LEDUC-ADINE, Jean-Pierre. « Espaces, seuils et marges. À propos de *l'Assommoir* », *Études françaises*, 39(2), p. 27.

la scène publique. Cela commence quand Gervaise décide de fêter son anniversaire dans la boutique, qui devient dès lors un espace hybride. Mais ici encore, il n'est pas question de simplement dénaturer l'espace de travail, mais bien de débordement : la raison pour laquelle on choisit de célébrer dans la boutique, c'est parce qu'il y a trop d'invités que l'appartement des Coupeau ne peut contenir.

Le même phénomène se produit dans *Nana*, lorsque le personnage éponyme organise une réception où se présentent nombre de personnes qui n'étaient pas conviées :

« D'autres convives étaient arrivés. On ne pouvait plus remuer dans la pièce. Les bruits de vaisselle et d'argenterie avaient cessé ; maintenant, une querelle venait du grand salon, où grondait la voix furieuse du maître d'hôtel. Nana s'impatientait, n'attendant plus d'invités, s'étonnant qu'on ne servît pas. Elle avait envoyé Georges demander ce qui se passait, lorsqu'elle resta très surprise de voir, encore entrer du monde, des hommes, des femmes. Ceux-là, elle ne les connaissait pas du tout. Alors, un peu embarrassée, elle interrogea Bordenave, Mignon, Labordette. Ils ne les connaissaient pas non plus. Quand elle s'adressa au comte de Vandevres, il se souvint brusquement ; c'étaient les jeunes gens qu'il avait racolés chez le comte Muffat. Nana le remercia. Très bien, très bien. Seulement, on serait joliment serré ; et elle pria Labordette d'aller faire ajouter sept couverts. À peine était-il sorti, que le valet introduisit de nouveau trois personnes. Non, cette fois, ça devenait ridicule ; on ne tiendrait pas, pour sûr. Nana, qui commençait à se fâcher, disait de son grand air que ce n'était guère convenable. Mais en voyant arriver encore deux, elle se mit à rire, elle trouvait ça trop drôle. Tant pis ! on tiendrait comme on tiendrait. Tous étaient debout, il n'y avait que Gaga et Rose Mignon assises, Bordenave accaparant à lui seul deux fauteuils. Les voix bourdonnaient, on parlait bas, en étouffant de légers bâillements. »²⁵

L'impression de débordement est très nettement ressentie dans ce passage grâce à l'énumération et à la mention de nombres, et renforcée encore par le discours indirect libre. En plus de cela, Bordenave semble incarner ce débordement, en occupant deux fauteuils. Plus loin

²⁵ Zola, Emile. *Emile Zola : Oeuvres complètes - 101 titres + annexes et gravures* (Nouvelle édition enrichie) (French Edition) (Emplacements du Kindle 54338-54350). Arvensa Editions. Édition du Kindle.

dans le chapitre, alors que le repas se termine, il se glissera même dans la chambre de Nana pour y faire une sieste, summum de l'intrusion. Ces deux scènes exposent bien la porosité des espaces dans *l'Assommoir* et *Nana*. On y reconnaît en effet un phénomène de pression qui résulte en une intrusion et une confusion des espaces.

Mais la mise en scène la plus évidente reste celle de Renée, qui met effectivement en scène sa relation avec Maxime par le biais de la représentation des amours de Narcisse et de la nymphe Écho. Renée transpose directement sur la scène la réalité de leur relation, à son insu : en effet, elle n'est pas capable de voir que la situation des deux personnages sera la sienne, mais le lecteur le devine à travers les mots de M. Hupel de la Noue, metteur en scène de cette représentation :

« On trouva généralement que Maxime était admirablement fait. Dans son geste de refus, il développait sa hanche gauche, qu'on remarqua beaucoup. Mais tous les éloges furent pour l'expression de visage de Renée. Selon le mot de M. Hupel de la Noue, elle était "la douleur du désir inassouvi". Elle avait un sourire aigu qui cherchait à se faire humble, elle quêtait sa proie avec des supplications de louve affamée qui ne cache ses dents qu'à demi. »²⁶

L'attitude de Maxime et Renée, qui est censée être feinte, reflète en réalité les véritables sentiments éprouvés par les personnages et laisse deviner ce qui se produira dans la suite du roman : le rejet de Maxime, qui décide de se marier, et la folie de Renée, qui résulte de son « désir inassouvi. » On remarque que M. Hupel de la Noue choisit d'employer le verbe « être » pour refléter la performance de Renée : « elle *était* "la douleur du désir inassouvi". » La comparaison à la louve est également lourde de sens : en plus de véhiculer un imaginaire de sauvagerie et un naturel guidé par les instincts, je crois y voir une référence à la louve mythologique qui a adopté Romulus et Remus, ce qui semble corroboré par la décoration de l'Hôtel Saccard, qui est riche en

²⁶ *Op. Cit.*, p. 349.

allusions à l'Antiquité : des colonnades, des statues... Cette allusion se superpose à l'intertexte racinien et à l'omniprésence du mythe de Phèdre et Hippolyte. À l'instar de la louve et de Phèdre, Renée est une mère adoptive soumise à ses passions, à ses instincts. Ainsi Renée, par le filtre de la représentation, présente sur la scène – espace on ne peut plus public – sa relation intime avec Maxime. On remarque bien ici la porosité de la frontière entre privé et public, qui vient se trouver dans l'écran que fournit la mise en scène.

Le règlement de compte

Scène éminemment théâtrale, le règlement de compte donne bien à voir la porosité entre les espaces, dans la mesure où des personnages apportent volontairement des fragments de vie privée pour les donner à voir. Prenons pour exemple la scène de réconciliation entre la Belle Lisa et la Normande dans *le Ventre de Paris*. La guerre qui les oppose est au centre de l'attention de toute la population des Halles, à tel point que l'histoire de Florent passe au second plan. Tous les yeux sont en effet tournés vers la boutique de Lisa et l'échange des marchandes, au moment du règlement de compte :

« Ce fut solennel. Quand la Normande déboucha de la rue Pirouette, les respirations restèrent coupées.

— Elle a ses brillants, murmura la Sarriette.

— Voyez donc comme elle marche, ajouta madame Lecoœur ; elle est trop effrontée.

La belle Normande, à la vérité, marchait en reine qui daignait accepter la paix. Elle avait fait une toilette soignée, coiffée avec ses cheveux frisés, relevant un coin de son tablier pour montrer sa jupe de cachemire ; elle étrennait même un nœud de dentelle d'une grande richesse. Comme elle sentait les Halles la dévisager, elle se rengorgea encore en approchant de la charcuterie. Elle s'arrêta devant la porte.

— Maintenant, c'est au tour de la belle Lisa, dit mademoiselle Saget. Regardez bien.

La belle Lisa quitta son comptoir en souriant. Elle traversa la boutique sans se presser, vint tendre la main à la belle Normande. Elle était également très comme il faut, avec son linge éblouissant, son grand air de propreté. Un murmure courut la poissonnerie ; toutes les têtes, sur le

trottoir, se rapprochèrent, causant vivement. Les deux femmes étaient dans la boutique, et les crépines de l'étalage empêchaient de les bien voir. Elles semblaient causer affectueusement, s'adressaient de petits saluts, se complimentaient sans doute

— Tiens ! reprit mademoiselle Saget, la belle Normande achète quelque chose... Qu'est-ce donc qu'elle achète ? C'est une andouille, je crois... Ah ! Voilà ! Vous n'avez pas vu, vous autres ? La belle Lisa vient de lui rendre la photographie, en lui mettant l'andouille dans la main.

Puis, il y eut encore des salutations. La belle Lisa, dépassant même les amabilités réglées à l'avance, voulut accompagner la belle Normande jusque sur le trottoir. Là, elles rirent toutes les deux, se montrèrent au quartier en bonnes amies. Ce fut une véritable joie pour les Halles ; les marchandes revinrent à leur banc, en déclarant que tout s'était très bien passé. »²⁷

Ce long passage met clairement en évidence l'aspect théâtral de la rencontre. Plus qu'une simple visite de courtoisie, c'est une mission diplomatique dont sont chargés les personnages. La description de la tenue de la Normande, mise en évidence par les regards qui sont portés sur elle, disent clairement le but de la visite, qui n'est pas de se réconcilier avec la Belle Lisa, mais *d'être vue* en train de se réconcilier avec la Belle Lisa. L'emploi pronominal du verbe « montrer, » à la fin du passage, insiste sur le caractère public de la rencontre. Les commentaires des trois commères des Halles soulignent la théâtralité de la scène : à l'instar du Chœur commentant les faits et gestes des acteurs sur la scène, mademoiselle Saget, madame Lecoeur et la Sarriette offrent un prisme au lecteur, à travers lequel observer les personnages.

L'espace privé comme microcosme social

Après avoir mentionné l'usage de l'espace public comme scène de la vie privée, je souhaite me concentrer sur l'espace privé comme représentatif de l'univers social des personnages. J'étudierai ici les espaces privés de *l'Assommoir*, du *Ventre de Paris* et de *la Curée*.

²⁷ *Op. Cit.*, p. 523.

L'Assommoir

En ce qui concerne *l'Assommoir*, je veux me concentrer sur l'organisation sociale de l'appartement de Gervaise et de Coupeau. Je choisis de qualifier cet espace de microcosme social à cause du nombre d'individus qu'il implique et du tableau des relations qu'il implique. Prenons comme point de référence la période du roman où l'appartement est occupé par Gervaise, Coupeau, Nana, Lantier et Maman Coupeau. On est dans le cadre d'une micro société où chacun a un rôle à fournir. Cependant, le système social est corrompu, notamment par l'alcool, et aucun des acteurs de ce microcosme ne remplit ses devoirs ; c'est pourquoi tout le système finit par périliter. Gervaise, qui est censée être une mère et une ouvrière maîtresse de maison, est non seulement incapable de tenir sa fille (« Naturellement, madame Boche répliqua. Lorsqu'on avait une saloperie de fille pareille, on la tenait sous clef. »²⁸), mais elle se laisse en plus gagner par la paresse, qui nuit à son commerce (« Naturellement, à mesure que la paresse et la misère entraînent, la malpropreté entraine aussi. »²⁹). Coupeau, de son côté, est censé reprendre le travail pour subvenir aux besoins de la famille, mais se laisse noyer dans l'alcool et, s'il retourne de temps en temps travailler, c'est pour mieux dépenser ses recettes au bar. Quant à Lantier, qui est un membre de la société tout en ne faisant pas partie de la famille à proprement parler, il se laisse entretenir par Gervaise de bout en bout sans aucun scrupule. La seule qui semble jouer son rôle, c'est Maman Coupeau, qui s'occupe de la cuisine et aide à la blanchisserie.

En contrepoint de ce microcosme corrompu et chancelant, on a la micro société d'enfants élaborée et dirigée par Nana. On a là un espace privé à plus grande échelle, intermédiaire en fait :

« Et, dans ce grouillement de vermines aux museaux roses, débarbouillés chaque fois qu'il pleuvait, on en voyait de grands, l'air ficelle, de gros, ventrus déjà comme des hommes, de petits, petits, échappés du berceau,

²⁸ *Op. Cit.*, p. 447.

²⁹ *Ibidem*, p. 507.

mal d'aplomb encore, tout bêtes, marchant à quatre pattes quand ils voulaient courir. Nana régnait sur ce tas de crapauds ; elle faisait sa mademoiselle jordonne avec des filles deux fois plus grandes qu'elle, et daignait seulement abandonner un peu de son pouvoir à Pauline et à Victor, des confidents intimes qui appuyaient ses volontés. Cette fichue gamine parlait sans cesse de jouer à la maman, déshabillait les plus petits pour les rhabiller, voulait visiter les autres partout, les tripotait, exerçait un despotisme fantasque de grande personne ayant du vice. »³⁰

Si le système social de Gervaise est corrompu par manque de sévérité, on voit que celui de Nana est corrompu par la perversion même de l'enfant. Pourtant, Nana exerce un pouvoir qui excède largement celui de sa mère et que l'on retrouve dans le roman qui lui est consacré : Nana est celle qui dirige. Sa capacité à prendre le contrôle est soulignée par l'énumération d'adjectifs décrivant les enfants – qui suit une énumération du nombre d'enfants vivant dans l'immeuble – et par les « jeux » auxquels elle soumet ses camarades. Dès ses six ans (c'est l'âge de Nana au moment du passage cité), Nana porte en elle le vice qui finira par définir sa vie.

Le Ventre de Paris

Contrairement aux espaces régentés par Gervaise et Nana, les espaces privés du *Ventre de Paris* sont organisés et donnent à voir des micro sociétés qui fonctionnent. L'ensemble du bâtiment où se trouve la boucherie est occupé par les Quenu et les employés, ce qui en fait une communauté fermée où, à l'inverse de la blanchisserie de Gervaise, chacun connaît sa place et son rôle à jouer. Commençons par l'appartement des Quenu, qui se trouve au-dessus de la boucherie : chaque pièce a un rôle bien établi, ce qui permet le bon fonctionnement de la maison. Le petit appartement de Quenu et de la Belle Lisa par exemple est le lieu du pouvoir de décision : c'est là que le couple décide de laisser à Florent la chambre d'Augustine, et que toutes les scènes à aspect financier se produisent :

³⁰ *Ibidem*, p. 446.

« Lorsque Florent et Quenu entrèrent, Lisa, assise devant le tablier baissé du secrétaire, écrivait, alignait des chiffres, d'une grosse écriture ronde, très lisible. Elle fit un signe pour qu'on ne la dérangeât pas. Les deux hommes s'assirent. Florent, surpris, regardait la chambre, les deux portraits, la pendule, le lit.

— Voici, dit enfin Lisa, après avoir vérifié posément toute une page de calculs. Écoutez-moi... Nous avons des comptes à vous rendre, mon cher Florent. »³¹

Un autre lieu bien défini est celui de la cuisine, au moment du dîner : bien qu'étant le lieu de travail de Quenu, c'est aussi un espace privé à l'heure des repas. La cuisine a une fonction sociale dans le sens où c'est l'unique lieu où toute la maisonnée se retrouve. C'est un endroit chaleureux, qui a la particularité d'être suffisamment grand pour accueillir tout le monde. Avec l'arrivée de Florent, ces moments sont ponctués par des histoires du baigneur, à l'intention de Pauline.

« Florent était devenu tout grave. La petite alla prendre dans ses bras le gros chat jaune, l'apporta sur les genoux du cousin, en disant que Mouton, lui aussi, voulait écouter l'histoire. Mais Mouton sauta sur la table. Il resta là, assis, le dos arrondi, contemplant ce grand garçon maigre qui, depuis quinze jours, semblait être pour lui un continuel sujet de profondes réflexions. Cependant, Pauline se fâchait, elle tapait des pieds, elle voulait l'histoire. Comme elle était vraiment insupportable :

— Eh ! Racontez-lui donc ce qu'elle demande, dit Lisa à Florent, elle nous laissera tranquille.

Florent garda le silence un instant encore. Il avait les yeux à terre.

Puis, levant la tête lentement, il s'arrêta aux deux femmes qui tiraient leurs aiguilles, regarda Quenu et Auguste qui préparaient la marmite pour le boudin. Le gaz brûlait tranquille, la chaleur du fourneau était très douce, toute la graisse de la cuisine luisait dans un bien-être de digestion large. Alors, il posa la petite Pauline sur l'un de ses genoux, et, souriant d'un sourire triste, s'adressant à l'enfant : »³²

La cuisine est en fait aussi un salon, dédié à la couture et à la discussion, en même temps que les hommes préparent le boudin. Contrairement à l'appartement de Gervaise, la maison des Quenu abrite un système social qui fonctionne – si bien qu'il n'est même pas profondément perturbé par l'arrivée ou l'arrestation de Florent – grâce à une bonne répartition des espaces.

³¹ *Op. Cit.*, p. 414.

³² *Ibidem*, p. 428.

Dans le cas de la maison de la Normande, on observe un calque social : les femmes de la maison ont les mêmes rôles dans la maison que dans les Halles. En effet, l'organisation de la maison sépare clairement les espaces dédiés à Louise (la belle Normande) et Claire (sa sœur revêche) :

« La vieille s'entêtait, disait qu'elle avait vécu là, qu'elle mourrait là. D'ailleurs, elle se contentait d'un cabinet noir, laissant les chambres à Claire et à la Normande. Celle-ci, avec son autorité d'aînée, s'était emparée de la pièce qui donnait sur la rue ; c'était la grande chambre, la belle chambre. Claire en fut si vexée, qu'elle refusa la pièce voisine, dont la fenêtre ouvrait sur la cour ; elle voulut aller coucher, de l'autre côté du palier, dans une sorte de galetas qu'elle ne fit pas même blanchir à la chaux. Elle avait sa clef, elle était libre ; à la moindre contrariété, elle s'enfermait chez elle. »³³

Les espaces respectifs des filles reflètent leur statut social et leur place dans l'organisation des Halles : Louise est belle et admirée de tous quand Claire est laissée de côté et sombre. Elle se détache de sa famille et se met à l'écart, comme le montre le fait qu'elle possède sa propre clef. Le fonctionnement de l'appartement des Méhudin est un reflet parfait des fonctions des trois femmes dans la société des Halles.

La Curée

Pour ce qui est de *la Curée*, l'Hôtel Saccard offre un parfait exemple de microcosme social, ou en tout cas d'un espace privé conçu pour l'œil public. Tout en effet dans l'Hôtel Saccard est fait pour attirer le regard. Philippe Berthier écrit :

« L'hôtel Saccard obéit à un seul impératif : l'ostentation. On dissimule, on enterre dans les sous-sols les offices (qui n'émergent dans la cours que par des soupiraux), et tout ce qui pourrait rappeler sur quels soubassements pratiques, quelle subalterne et vulgaire logistique s'édifie ce qu'on voudrait offrir au regard émerveillé comme un "palais féérique"

³³ *Ibidem*, p. 453.

(p. 165), un rêve miraculeux, débarrassé de toute contingence de fonctionnement quotidien.

[...] *Paraître*, donc. Et pour cela, ne pas lésiner. »³⁴

Le lieu de vie de la famille Saccard n'est pas un foyer, mais de la poudre aux yeux de la société. Tout, extérieur comme intérieur, a pour objectif de démontrer la richesse de Saccard. La pièce qui est sans doute la plus représentative de cette volonté d'ostentation est le cabinet de toilette de Renée :

« Toute église a sa sacristie (c'est la garde-robe, stricte et fonctionnelle), et sa chapelle baptismale : c'est le cabinet de toilette, la grande attraction de l'hôtel Saccard, dont on cause dans tout Paris ; espace le plus secret, refuge extrême de la *privacy*, profané et exalté par le potin, ouvert à la curiosité et à la convoitise publiques (jouissance particulièrement aiguë, de se sentir à l'abri des regards tout en fixant sur soi une impuissante, et tantalisée, volonté de savoir). »³⁵

Non seulement le cabinet de toilette finit par être un lieu plus public qu'il n'est public, mais en plus son aspect privé est exacerbé par les regards qui s'y tournent. Le caractère intime du lieu est en effet redoublé par le voyeurisme du public. Cet espace devient donc à la fois le lieu le plus public et le plus privé de l'hôtel Saccard.

Bien entendu, l'hôtel constitue un microcosme social en ce qu'il est une réplique en réduction du palais impérial. C'est un premier signe de la dimension sociale du lieu : on se trouve dans une cour miniature. Ceci est renforcé par les dîners, les bals et les représentations qui y ont lieu.

³⁴ BERTHIER Philippe, « Hôtel Saccard : état des lieux », in « *La Curée* » de Zola, ou, « *La vie à outrance* » : actes du colloque du 10 janvier 1987, Sedes, 1987, p. 107-8.

³⁵ *Idem*, p. 112.

Le passage d'un espace à l'autre comme signe d'ascension sociale

Pour clore cette partie, je voudrais parler de la conjonction entre changement d'espace et ascension sociale. En effet, non seulement le passage d'un espace à un autre indique un nouveau statut social, mais a également un impact sur la sphère privée de la vie des personnages. « Lorsqu'un personnage est promu à un rang supérieur, il change de catégorie sociale, ce qui l'autorise à entrer dans un espace qui lui était précédemment interdit. »³⁶ Les personnages zoliens évoluent donc dans les strates de la société, et cette évolution est montrée par un changement d'espaces. Dans *le Ventre de Paris*, le déménagement des Quenu dans une boucherie toute neuve, dans une rue large, récente et propre, à la périphérie des Halles, marque une évolution sociale : non seulement c'est la preuve du succès de leur commerce et de leur aisance financière, mais c'est aussi une prise de position géographique qui génère du pouvoir sur les Halles.

Mais le personnage pour lequel le statut social varie le plus en fonction des espaces est sans aucun doute celui de Gervaise. On note en effet quatre changements de lieu de vie, qui reflètent non seulement sa place dans la société, mais aussi la qualité de sa vie privée. Gervaise passe de la chambre à l'hôtel Boncœur à l'appartement rue Neuve de la Goutte d'Or, puis à la boutique rue de la Goutte d'Or, puis au sixième étage du même immeuble, avant de finir sous l'escalier. Selon Jean-Pierre Leduc-Adine, chaque changement d'espace correspond à un rite de passage.³⁷ Est-ce vrai, lorsque le changement de lieu s'accompagne d'une déchéance ? Peut-on encore parler de rite de passage quand Gervaise passe de l'appartement du sixième étage à la niche ? S'il y a bien une dimension de rite de passage dans les premiers déménagements de Gervaise et Coupeau, je crois

³⁶ COSSET Evelyne, *Les Quatre Évangiles d'Émile Zola : espace, temps, personnages*, Librairie Droz S.A., 1990, p. 13.

³⁷ *Op. Cit.*, p. 24.

voir une annulation de ces rites dans les deux derniers : en effet, la décadence de Gervaise est plus importante et plus fulgurante que son ascension.

En tout cas, chacun des déménagements explique et s'explique par un changement de statut social. D'abord, le passage de l'hôtel Boncœur à la rue Neuve de la Goutte d'Or concourt avec son mariage avec Coupeau, qui est associé à une aisance financière permise par son travail de blanchisseuse chez madame Fauconnier et celui de Coupeau en tant que couvreur. En ouvrant sa propre boutique rue de la Goutte d'Or, Gervaise passe du statut d'employée à celui de patronne. Paradoxalement, c'est aussi le moment qui marque le début de la déchéance de Coupeau, qui commence doucement à boire. Ainsi se détériorent petit à petit la relation du couple, qui est d'autant plus mise à mal par l'arrivée de Lantier. L'achat et la rénovation de la boutique marquent le court climax de la vie de Gervaise. Arrivée au sommet, elle se trouve à devoir descendre l'autre versant de la montagne. Le déménagement au sixième étage de l'immeuble officialise le mouvement vers la misère. C'est le moment où Coupeau devient violent, et la vie au sixième étage est ponctuée par ses allers-retours à l'hôpital. À ce stade, Gervaise est à peine une employée : elle est devenue quasiment bonne à rien, complètement rongée par l'alcool. La mort de Coupeau marque symboliquement la fin de la vie de Gervaise : elle précipite en effet sa chute et son arrivée dans la niche, où elle meurt ignorée de tous. Leduc-Adine cite Jacques Dubois et écrit que *l'Assommoir* est « le roman des demeures successives de Gervaise, »³⁸ et en effet, il semble que les espaces occupés par Gervaise aient la même importance que le personnage lui-même, tant son évolution y semble liée.

Dans le cas de Denise, on observe que son évolution dans l'espace du grand magasin a un impact opposé dans les deux sphères de sa vie privée : celle liée à sa famille et à la boutique de

³⁸ *Ibidem*, p. 32.

son oncle, et celle de sa relation avec Mouret. Dans son étude des liens entre espaces, femmes et pouvoir, Rachwalska von Rejchwald parle également de rite de passage, et l'on comprend bien en quoi ceci s'applique à Denise : jeune femme réservée, qui n'est pas habituée à la grande ville ; Denise nous semble véritablement relever un défi lorsqu'elle se présente au *Bonheur des dames*, comme le montre la scène où elle attend plusieurs heures devant le magasin avant de rassembler le courage d'entrer :

« Justement, comme il rejoignait Bourdoncle et Robineau, une femme arrivait, qui resta quelques secondes plantée et suffoquée devant l'étalage. C'était Denise. Après avoir hésité près d'une heure dans la rue, en proie à une terrible crise de timidité, elle venait de se décider enfin. Seulement, elle perdait la tête, au point de ne pas comprendre les explications les plus claires ; et les commis auxquels elle demandait en balbutiant Mme Aurélie, avaient beau lui indiquer l'escalier de l'entresol, elle remerciait, puis elle tournait à gauche, si on lui avait dit de tourner à droite ; de sorte que, depuis dix minutes, elle battait le rez-de-chaussée, allant de rayon en rayon, au milieu de la curiosité méchante et de l'indifférence maussade des vendeurs. »³⁹

Cette entrée signale le passage de Denise dans le monde de la vente et dans le monde des femmes, et signe en même temps le début de la détérioration de sa relation avec sa famille du Vieil Elbeuf. Les caractéristiques hybrides du grand magasin, qui est à la fois un espace public et un espace privé⁴⁰, en font un espace de transition pour Denise, où la transition sociale est facilitée. L'évolution sociale de Denise est progressive sur la longueur du roman, proportionnelle à son aisance grandissante au sein du magasin. Non seulement le statut social de Denise évolue, mais elle est à l'origine de l'élaboration du magasin comme système social : elle convainc Mouret

³⁹ *Op. Cit.*, p. 41.

⁴⁰ RACHWALSKA VON REJCHWALD Jolanta, « Femme, pouvoir, espace dans *Au bonheur des dames* et *Une page d'amour* d'Émile Zola », *Tangence*, n°94, 2010, p. 105 : « L'espace des grands magasins devient équivoque en ce sens que, tout en appartenant à l'espace public par la complication de son architecture labyrinthique où l'on peut se promener, il offre certaines caractéristiques de l'espace intérieur propre à une demeure bourgeoise, tels que la sécurité et le confort. »

d'améliorer les repas fournis aux employés, de créer un orchestre, d'arrêter les licenciements en masse des périodes creuses ou pour cause de grossesse.

Partie III : L'influence des personnages féminins sur la caractérisation des espaces

La place occupée par les espaces dans l'œuvre de Zola, et en particulier dans les cinq romans étudiés ici, justifie que l'on s'interroge sur ce qui les caractérise et sur la manière dont les personnages féminins s'y inscrivent. Pour commencer, je voudrais mentionner l'ouvrage de Philippe Hamon, intitulé *Le Personnel du roman*, où l'on trouve ce propos :

« Chez Zola, l'espace, remarquons-le tout de suite, non seulement construit le personnage (la fameuse "influence" du milieu sur l'individu), mais est d'abord construit par le personnage, qui semble toujours délégué à la fabrication de son "cadre".

le personnage → le lieu
le lieu → le personnage »⁴¹

La réciprocité d'influence soulignée par Hamon sous-tend l'argument que je vais présenter dans cette partie. Je souhaite cependant ajouter à cette question celle de la modernité et de la

⁴¹ *Op. Cit.*, p. 213.

possibilité pour ces personnages de s'y affilier. Gervaise, Lisa, Denise, Renée, Nana sont-elles des femmes modernes ? Ou sont-elles des personnages dépassés, appartenant à une autre époque ? En quoi leur manière d'occuper les espaces nous indique les réponses à ces questions ?

L'ambiguïté de la femme se révèle-t-elle dans la porosité des espaces ?

Nous avons pu observer plus haut que les espaces zoliens sont caractérisés par leur porosité, leur tendance à verser les uns dans les autres. La question qui se pose est dès lors celle de l'origine de cette porosité : qu'est-ce qui conditionne les échanges et juxtapositions entre espaces privés et espaces publics, et pourquoi cette porosité semble-t-elle majoritairement liée à la féminité des personnages ?

Porosité et instabilité : signe d'une ambiguïté inhérente ?

Nous avons eu l'occasion de voir dans notre étude certaines marques d'instabilité chez une partie de nos personnages féminins. Je me suis en particulier concentrée sur la fragilité des caractères de Gervaise et Renée, par opposition aux forces tranquilles que constituent Lisa et Denise. Renée est le personnage féminin le plus évidemment ambigu : dans sa description physique même, on lit une dualité de l'être, qui est à la fois homme et femme, adulte et enfant, moral et immoral :

« Ses étranges cheveux fauve pâle, dont la couleur rappelait celle du beurre fin, étaient à peine cachés par un mince chapeau orné d'une touffe de roses du Bengale. Elle continuait à cligner des yeux, avec sa mine de garçon impertinent, son front pur traversé d'une grande ride, sa bouche dont la lèvre supérieure avançait, ainsi que celle des enfants boudeurs. Puis, comme elle voyait mal, elle prit son binocle, un binocle d'homme, à garniture d'écaille, et, le tenant à la main, sans se le poser sur le nez, elle

examina la grosse Laure d'Aurigny tout à son aise, d'un air parfaitement calme. »⁴²

La description physique de Renée met d'emblée en avant son ambiguïté : ses cheveux sont qualifiés d'« étranges » et sont de couleur fauve, qui est une couleur de mélanges, qui ne se fixe pas, à la fois brune, blonde et rousse. La deuxième phrase associe ensuite la jeunesse dans l'attitude et son âge apparent : la « ride » est encadrée par une « mine de garçon impertinent » et une moue propre aux « enfants boudeurs. » L'ambiguïté homme/femme est déjà soulignée par la comparaison à un garçon, et renforcée par l'utilisation d'un « binocle d'homme, » qui a également pour fonction de rappeler l'âge du personnage, qui présente manifestement des problèmes de vue. Dès le premier chapitre donc, Renée est révélée dans toute son ambivalence, dans sa dualité. Selon Hamon, sa position de « déclassée » participe de son ambiguïté morale : « Ainsi, dans *la Curée*, Renée, qui passe de l'honnête et "recueilli" hôtel Béraud du Chatel à l'hôtel Saccard (hôtel de parvenu, d'un style lui-même qualifié par le texte de "bâtard", de "parvenu"), va glisser également d'un espace moral à un autre, "apportant dans la faute toutes [ses] ardeurs de cœur déclassé". »⁴³ Le caractère « bâtard » relevé par Hamon reflète la dualité du personnage, et cet argument est renforcé par le texte d'Anna Krakowski, qui voit dans l'éducation de Renée l'origine de son ambiguïté morale :

« Alors qu'une nature saine n'aurait peut-être pas résisté à l'influence néfaste d'un pareil milieu, que peut-on attendre d'une jeune femme aussi peu formée au point de vue moral, aussi peu équilibrée que Renée ? Elle se laisse gagner par les mauvais exemples et s'abandonne passivement à toutes les joies que lui procurent sa richesse et sa beauté. Elle semble en jouir, mais, en réalité, en fait que s'étourdir pour étouffer la voix de sa conscience,

⁴² *Op. Cit.*, p. 234-5.

⁴³ *Op. Cit.*, p. 215.

car elle garde au fond d'elle-même un certain bon sens bourgeois et quelque honnêteté. »⁴⁴

Le personnage de Renée est marqué par sa folie insidieuse, qui s'origine dans son incertitude morale et le constant va-et-vient entre ses valeurs bourgeoises et le vice dans lequel la trempe la vie avec Saccard.

La serre est le lieu où est magnifiée cette ambiguïté, et Philippe Hamon nous explique que c'est parce que la serre est un lieu de passage, un lieu intermédiaire, qui est non seulement le moyen d'entrer dans la maison par le jardin, mais aussi un lieu du maintien des contraires : véritable jungle tropicale au cœur même de l'hiver, où la femme devient homme :

« Ainsi de la serre, dans *La Curée*, lieu ambigu [...] où se réunissent les amants [...] à l'abri des regards indiscrets, mais également lieu où Renée fait son "passage" du monde de l'honnêteté à celui de la "faute", lieu de "juxtaposition" des contraires, plutôt que lieu de "fusion" des contraires [...] : un scandale moral (l'inceste, conjonction prohibée de personnages) s'ajoute à un scandale érotique (Renée est l'"homme", allongée "sur" Maxime couché sur le dos), à un scandale géographique (les floraisons exotiques de la serre par opposition à la nature morte et rabougrie du parc Monceau), et à un scandale chronologique et saisonnier (la serre fait régner un perpétuel été au milieu de l'hiver parisien) [...]. »⁴⁵

Hamon fait de la serre un lieu de juxtaposition des contraires, mais j'y vois plutôt un lieu d'inversion, un lieu où les barrières et les frontières sont si brouillées qu'il en résulte un franchissement permanent. Le caractère intime des relations de Maxime et Renée verse dans la nature publique de la serre et en fait ainsi un lieu hybride, et cette hybridation se retrouve dans les amants eux-mêmes.

L'ambiguïté de Gervaise tient plutôt de la contradiction : entre sa volonté de bien faire, son rêve modeste de femme comme il faut (présenté au début du roman), et son laisser-aller naturel,

⁴⁴ KRAKOWSKI Anna, *La Condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola*, Editions A.-G. Nizet, Paris, 1974, p. 169.

⁴⁵ *Op. Cit.*, p. 223.

qui l'entraîne dans la paresse et l'alcoolisme. Pourtant, au cours du roman, le second prend le pas sur la première, et elle se laisse non seulement aller à des largesses qu'elle ne peut se permettre (comme le montre sa fête d'anniversaire), mais en plus elle se laisse manipuler par les hommes autour d'elle. Tout ceci concourt à son incapacité à distinguer les espaces et à maintenir les frontières de sa vie. D'ailleurs, elle finit par mourir dans la « niche » du père Bru, sous l'escalier de la grande maison de la rue Neuve de la Goutte d'Or ; autrement dit, dans un lieu on ne peut plus public. Pourtant, le trou sous l'escalier est désigné comme une niche, ce qui – en plus de la connotation profondément péjorative de l'endroit où l'on fait coucher un chien – laisse deviner une dimension de cocon, d'intimité, qu'on lit dans le passage de l'adjectif démonstratif à l'article défini, puis à l'adjectif possessif. De « *cette* niche, » le trou est devenu « *sa* niche » :

« M. Marescot s'était décidé à l'expulser de la chambre du sixième. Mais, comme on venait de trouver le père Bru mort dans son trou, sous l'escalier, le propriétaire avait bien voulu lui laisser cette niche. Maintenant, elle habitait la niche du père Bru. C'était là-dedans, sur de la vieille paille, qu'elle claquait du bec, le ventre vide et les os glacés. [...] Elle creva d'avachissement, selon le mot des Lorilleux. Un matin, comme ça sentait mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vue depuis deux jours ; et on la découvrit déjà verte, dans sa niche. »⁴⁶

Gervaise, comme Renée, démontre une incapacité fondamentale à s'adapter au cloisonnement lié à la ville de Paris, et en particulier au Paris en plein travaux haussmanniens. Renée a passé son enfance et le début de son adolescence dans un couvent et Gervaise à Plassans, dans un milieu rural. Dans les deux cas, les règles spatiales auxquelles sont habitués les personnages ne correspondent pas à celles de Paris. Reprenant le titre du livre de Virginia Woolf, Hamon utilise le concept de « chambre à soi, » qui :

« possède une implication sociale liée à la différence de statut des sexes, et à la distribution et à l'utilisation du logement : la "chambre à soi" [...] »

⁴⁶ *Op. Cit.*, p. 584-5.

de nombreuses héroïnes [...] ou héros solitaires, tous vierges ou célibataires [...], lieux où le personnage se définit comme personne en se différenciant topographiquement, sont en relation antithétique privilégiée avec les lieux de "promiscuité" de l'œuvre, lieux clos où les personnages s'entassent, s'indifférencient, âges et sexes confondus, comme dans *L'Assommoir* »⁴⁷

En mentionnant la « différence de statut des sexes, » Philippe Hamon laisse entendre que le concept de « chambre à soi » n'est pas applicable aux femmes, qui n'ont pas d'espace individuel. Il me semble que c'est ici ce qui fait la différence entre les personnages féminins « modernes » et les personnages qui appartiennent au passé : Renée et Gervaise, en effet, sont des personnages normaux dans le sens où elles appartiennent à une catégorie et n'en déjouent pas. Lisa et Denise, en revanche, défient la norme dans leur compréhension du nouveau Paris et de la manière d'être femme dans la modernité.

La prise de contrôle de l'espace : trait caractéristique de la femme moderne ?

À l'opposé de Gervaise et Renée se trouvent Lisa et Denise, qui démontrent une faculté d'adaptation qui, il me semble, est révélatrice d'un nouveau type de femme, moderne, qui apparaît dans le nouveau Paris. Cette femme moderne endosse des rôles traditionnellement assignés aux hommes, et plus particulièrement commence à habiter et utiliser des espaces circonscrits au pouvoir masculin.

Lisa comprend très vite les exigences du nouveau commerce au sein du Paris haussmannien. C'est elle qui convainc Quenu de déménager après la mort de Gradelle :

« Mais [Lisa] avait d'autres ambitions. La rue Pirouette blessait ses idées de propreté, son besoin d'air, de lumière, de santé robuste. La boutique, où l'oncle Gradelle avait amassé son trésor, sou à sou, était une sorte de boyau noir, une de ces charcuteries douteuses des vieux quartiers, dont les dalles usées gardent l'odeur forte des viandes, malgré les lavages ; et la jeune femme rêvait une de ces claires boutiques modernes, d'une richesse

⁴⁷ *Op. Cit.*, p. 225.

de salon, mettant la limpidité de leurs glaces sur le trottoir d'une large rue. Ce n'était pas, d'ailleurs, l'envie mesquine de faire la dame, derrière un comptoir ; elle avait une conscience très nette des nécessités luxueuses du nouveau commerce. Quenu fut effrayé, la première fois, quand elle lui parla de déménager et de dépenser une partie de leur argent à décorer un magasin.

[...] Ce fut lui qui repara à sa femme de son idée de déménagement. Elle s'était occupée, sans rien dire, de la nouvelle boutique ; elle en avait trouvé une à deux pas, rue Rambuteau, située merveilleusement. Les Halles centrales qu'on ouvrait en face tripleraient la clientèle, feraient connaître la maison des quatre coins de Paris. Quenu se laissa entraîner à des dépenses folles ; il mit plus de trente mille francs en marbres, en glaces et en dorures. Lisa passait des heures avec les ouvriers, donnait son avis sur les plus minces détails. Quand elle put enfin s'installer dans son comptoir, on vint en procession acheter chez eux, uniquement pour voir la boutique. »⁴⁸

Elle démontre un sens que l'on peut presque, anachroniquement, qualifier de *merchandising*. Tout dans la confection de la nouvelle boutique a en effet pour objectif d'attirer le client. On voit apparaître une dynamique qui n'est plus celle du bouche-à-oreille, mais qui repose sur le *visuel*. L'opposition entre la boutique de Gradelle et la boutique rêvée de Lisa est soulignée par le parallélisme des rythmes ternaires. Bien que le narrateur signale que Lisa ne veut pas d'une telle boutique pour « faire la dame, » on comprend cependant que la représentation est un aspect essentiel du déménagement, ce qui est confirmée par la foule attirée par la nouvelle boutique. Paradoxalement, ce déménagement est motivé par le sentiment que peut éprouver une jeune femme de la province venant à Paris : se sentant étouffée dans la boutique de Gradelle, Lisa éprouve un besoin d'espace et de lumière qu'on ne trouve pas dans les grandes villes ; ou en tout cas pas dans le Paris pré-haussmannien. Madame Quenu est donc non seulement la reine de sa boutique, mais elle en est en plus la créatrice : c'est elle qui fait les choix de matériaux, de couleurs, c'est elle qui fait le choix de l'emplacement. Lisa prend des initiatives d'homme : loin d'être un pouvoir secondaire dans le couple, elle est preneuse de décision primaire. Anna Krakowski, parlant de la

⁴⁸ *Op. Cit.*, p. 411-2.

bourgeoise, écrit : « Zola insiste sur le fait que la femme doit instinctivement mépriser la paresse et vouloir se rendre utile. Avant de fixer son choix sur une activité, elle doit tenir compte de ses dispositions aussi bien que de ses fonctions naturelles. »⁴⁹ Lisa possède les qualités nécessaires à être une bonne responsable – propriétaire, même – de boutique, et elle a un instinct très juste en ce qui concerne les possibilités du commerce dans le nouveau Paris.

Si le pouvoir et la modernité de Lisa se retrouvent dans son occupation et sa gérance de l'espace, on remarque qu'ils sont aussi contingents à sa relation à son mari : Lisa est de manière très évidente à la tête du ménage. Elle prévoit les médisances du quartier sur la mort de Gradelle et sait que Quenu sera obligé de se rendre à l'évidence de la nécessité d'acheter une nouvelle boutique – c'est pourquoi elle a déjà trouvé l'emplacement rue Rambuteau quand il se décide. D'autre part, on l'a constaté plus haut, c'est elle qui gère les finances du ménage et de la boutique, qui fait les comptes, mais aussi qui décide de quelle manière l'argent est utilisé. Lisa est en fait une véritable patronne, qui connaît son travail et, contrairement à Gervaise, fait ce qu'il faut pour qu'il se développe.

Denise, si elle n'est pas patronne, montre une évolution sociale impressionnante, comme nous avons pu le remarquer plus haut. En décidant d'aller chercher du travail au *Bonheur des dames*, elle se lance dans l'espace public, dans la rue, littéralement, où elle passe des heures le premier jour, en attendant l'ouverture du magasin. Jolanta Rachwalska von Rejchwald explique que, « si l'espace public est fermé aux bourgeoises et qu'il reste néanmoins ouvert aux femmes du peuple, ces dernières y sont bien souvent livrées à la brutalité de la gent masculine. »⁵⁰ Cette brutalité, on la remarque dans *l'Assommoir*, quand Nana, jeune fille, commence à se montrer dans la rue. Si elle cherche en effet l'attention des hommes, on remarque toutefois un comportement

⁴⁹ *Op. Cit.*, p. 187.

⁵⁰ *Op. Cit.*, p. 92.

presque agressif des hommes à son égard. Je pense notamment à l'homme qui suit Nana du matin au soir :

« Mais voilà que, dans l'allée, elle aperçut le monsieur planté comme un cierge, en train de jouer de la prune avec Nana ! La petite devint très rouge. Sa tante lui prit le bras d'une secousse, la fit trotter sur le pavé, tandis que le particulier emboîtait le pas. Ah ! le matou venait pour Nana ! Eh bien ! c'était gentil, à quinze ans et demi, de traîner ainsi des hommes à ses jupes ! Et madame Lerat, vivement, la questionnait. Oh ! mon Dieu ! Nana ne savait pas : il la suivait depuis cinq jours seulement, elle ne pouvait plus mettre le nez dehors, sans le rencontrer dans ses jambes ; elle le croyait dans le commerce, oui, un fabricant de boutons en os. Madame Lerat fut très impressionnée. Elle se retourna, guigna le monsieur du coin de l'œil. »⁵¹

Il est bien clair ici que les hommes se montrent très entreprenants, peu importe leur place sociale. L'homme en question est en effet décrit par les apprenties comme « chic. » Cette audace des hommes se lit également dans *Au Bonheur des dames*, et en particulier dans les nombreuses avances que Denise doit repousser. Nana et Denise, comme Gervaise, font partie de ces femmes qui « décident, au sens propre et figuré du terme, de sortir, d'investir l'extérieur par leur corps pour affronter la fraîcheur du dehors. »⁵² Au sens propre, en effet, et *a fortiori* à la fin de *l'Assommoir*, quand Gervaise se trouve réduite à errer sur les trottoirs en plein hiver, en espérant qu'un homme s'arrêtera. Nana, Denise et Gervaise démontrent une mobilité qui, toujours selon Jolanta Rachwalska von Rejchwald, n'est pas caractéristique des personnages féminins (« les personnages féminins, en général et tous les milieux confondus, sont peu mobiles et peu présents dans l'espace extérieur, en particulier dans l'espace urbain. »⁵³). La mobilité de Nana et de Gervaise est évidente : le statut social de Nana comme « femme publique » sous-entend cette idée de mobilité et d'appartenance à l'espace urbain, et Gervaise quadrille à pied une grande surface de Paris : la

⁵¹ *Op. Cit.*, p. 547.

⁵² *Op. Cit.*, p. 95.

⁵³ *Ibidem*, p. 92.

forge, l'hôpital, le lavoir, l'appartement de Goujet, le troquet... sont autant d'endroits auxquels elle se rend, en faisant ainsi un personnage véritablement mobile. En ce qui concerne Denise, elle n'est pas mobile dans l'espace urbain en soi, mais elle l'est profondément dans l'espace du grand magasin, qui s'apparente à l'espace de la rue par sa structure.

Plus que cette capacité à s'appropriier l'espace, c'est la conscience morale de Denise qui en fait une femme différente des autres, et c'est pourquoi Zola l'a choisie pour montrer la nécessité de changer les conditions de travail des ouvriers :

« Le romancier ne partage pas entièrement l'avis de Pauline [Cugnot, qui conseille à Denise de prendre un amant qui l'entretienne] et prouve à travers le personnage de Denise qu'une femme vivant de son travail peut se suffire. Il reconnaît cependant que pour rendre les conditions du métier tolérables, des réformes urgentes s'imposeraient. Et pour les réaliser efficacement, il choisit une jeune femme employée qui a elle-même éprouvé les injustices dont souffraient les vendeuses. »⁵⁴

L'idée d'une femme capable de gagner sa vie et de s'en sortir sans le soutien d'un homme est une idée moderne, et qui diffère de la réalité sociale de la seconde moitié du XIX^e siècle. Gervaise apparaît presque comme une première ébauche de femme indépendante, mais elle se fait emporter dans l'alcoolisme de Coupeau et la paresse, et Nana, bien qu'indépendante, ne vit que de l'argent des hommes. Denise est donc la seule dont le succès ne repose que sur le fruit de son travail, et non sur celui d'un mari, d'un père ou d'un amant. Néanmoins, Denise finit par céder aux demandes de Mouret et par accepter de se marier avec lui. Ceci dément les propos d'Anna Krakowski en ce que Denise, en devenant l'épouse de Mouret, endosse le rôle traditionnel de la femme, à une nouvelle échelle. À travers les réformes sociales qu'elle convainc Mouret d'opérer, qui concernent majoritairement les conditions de vie des employés et la sécurité de leur emploi, elle devient la figure maternelle du *Bonheur des dames*, ce qui est renforcé par son union avec

⁵⁴ KRAKOWSKI Anna, *Op. Cit.*, p. 218.

Mouret, qui en fait finalement la mère officielle du lieu. Ainsi Denise, alors qu'elle nous apparaissait comme la femme la plus moderne de toute, finit par retrouver la place traditionnelle d'épouse et de mère, dans le cadre du grand magasin.

La question que l'on peut se poser, c'est de savoir quelle est la différence entre les hommes et les femmes. Si en effet les personnages féminins semblent prendre leur indépendance, en quoi leur rapport avec l'espace est-il différent de celui des hommes ? Jolanta Rachwalska von Rejchwald nous explique que l'espace public est destiné aux hommes alors que l'espace privé est réservé aux femmes. Dès lors, quand les femmes se voient obligées de traverser la frontière, elles changent le paradigme social, et rendent la porosité entre les espaces nécessaire. Celle-ci est associée essentiellement aux personnages féminins, parce que le paradigme social masculin, lui, ne change pas, et le cloisonnement de leurs espaces peut rester inchangé.

Partie IV : *Nana* : un monde décompartimenté

Dans le cadre de cette étude, le personnage de Nana apparaît comme un cas particulier, qui mérite que l'on s'y arrête. La place occupée par l'espace est en effet d'autant plus significative que *Nana* occupe une place particulière dans l'œuvre de Zola qui le premier « [dévoile] toute la pourriture qui se cache sous les dehors appétissants de la demi-mondaine. »⁵⁵ La nature du personnage de Nana détermine sa relation aux espaces et la place qui leur est accordée dans l'œuvre. Je voudrais me concentrer sur l'inexistence totale de frontières entre espaces privés et publics.

Le fait que le roman s'ouvre sur l'espace du théâtre n'est pas un hasard : cela symbolise le personnage de Nana lui-même et *met en scène* son caractère public, qui est explicitement et physiquement montré par son costume de Vénus, très révélateur. D'emblée, Nana est donc présentée au lecteur dans toute sa grandeur de « femme publique. » Les effets de foule sont

⁵⁵ *Ibidem*, p. 196.

évidents dans cette ouverture, d'abord à travers l'énumération des noms des nombreux personnages que nous rencontrerons régulièrement dans la suite du roman, mais aussi à travers la description du mouvement constant qui anime la rue. La bousculade qui a lieu à la sonnerie annonçant le début du premier acte renforce l'effet de foule causé par l'apparition imminente de Nana : « Mais, au-dessus du vacarme, la sonnette de l'entracte se fit entendre. Une rumeur gagna jusqu'au boulevard : "On a sonné, on a sonné" ; et ce fut une bousculade, chacun voulait passer, tandis que les employés du contrôle se multipliaient. »⁵⁶

La nature de femme publique de Nana est renforcée dès le deuxième chapitre, quand se pressent à sa porte créanciers, amants et admirateurs, que sa domestique Zoé non seulement laisse entrer, mais doit répartir dans les différentes pièces en fonction de la raison de leur présence :

« "Dites donc, on sonne encore... Vous ne pouvez pas rester là. S'il vient beaucoup de monde, il me faut tout l'appartement... Allons, houp ! houp !" »

[...]

« "Alors, vous l'avez mis... ? reprit madame Maloir.

— Tiens ! dans le cabinet du fond, la petite pièce qui n'est pas meublée... Il y a tout juste une malle à madame et une table. C'est là que je loge les pignoufs." »

[...]

« Cependant, ces dames, entre deux levées de cartes, eurent un rire, en lui entendant raconter la tête des créanciers dans l'antichambre, lorsque les fleurs arrivaient. »

[...]

« "Mes enfants, le gros Steiner ! dit-elle dès la porte, en baissant la voix. Celui-là, je l'ai mis dans le petit salon." »

[...]

« "Bon ! une tuile ! murmura-t-elle en revenant. C'est le moricaud ! J'ai eu beau lui répéter que madame était sortie, il s'est installé dans la chambre à coucher... Nous ne l'attendions que ce soir." »⁵⁷

⁵⁶ Zola, Emile. Emile Zola : Oeuvres complètes - 101 titres + annexes et gravures (Nouvelle édition enrichie) (French Edition) (Emplacements du Kindle 52993-52995). Arvensa Editions. Édition du Kindle.

⁵⁷ *Op. Cit.*, p. 211-2.

L'idée que la totalité de l'appartement serve à recevoir est surprenante : normalement, une pièce ou deux sont réservées à l'accueil des visiteurs, mais le fait non seulement que l'un d'eux attende Nana dans sa chambre à coucher, mais qu'en plus il se soit donné lui-même la liberté de s'y rendre (« il s'est installé ») montre que Nana n'est en fait pas chez elle. Son espace – jusqu'à sa loge au théâtre – est en permanence envahi de monde.

La scène où toute la compagnie arrive à la Mignotte, la maison que Steiner a offerte à Nana à la campagne, fait écho à la scène du dîner du chapitre II que nous avons étudiée plus haut :

« Le sixième jour, tout d'un coup, une bande de visiteurs tomba dans cette idylle. Nana avait invité un tas de monde, croyant qu'on ne viendrait pas. Aussi, un après-midi, demeura-t-elle stupéfaite et très contrariée, en voyant un omnibus complet s'arrêter devant la grille de la Mignotte.

« Il y avait, à la Mignotte, cinq chambres d'amis, dont une était déjà occupée par madame Lerat et Louiset. On donna la plus grande au ménage Gaga et la Faloise, en décidant qu'Amélie coucherait sur un lit de sangle, à côté, dans le cabinet de toilette. Mignon et ses deux fils eurent la troisième chambre ; Labordette, la quatrième. Restait une pièce qu'on transforma en dortoir, avec quatre lits pour Lucy, Caroline, Tatan et Maria. Quant à Steiner, il dormirait sur le divan du salon. Au bout d'une heure, lorsque tout son monde fut casé, Nana, d'abord furieuse, était enchantée de jouer à la châtelaine. »⁵⁸

On retrouve de nouveau cette impression de débordement déjà exprimée au moment du dîner dans l'appartement du boulevard Haussmann. Les invités arrivent en masse et s'installent comme chez eux, et Nana passe de l'irritation à l'amusement, et même au ravissement. Tout comme elle joue à Vénus sur la scène du théâtre, Nana joue à la châtelaine, à la maîtresse de maison.

Cependant, l'effet de foule et de débordement est porté à son paroxysme lors de la course à l'hippodrome de Longchamp. Nana s'y déplace en petite compagnie : elle n'a avec elle que Bijou (son chien), Louiset (son fils) et les frères Hugon, Georges et Philippe. Cependant, à son arrivée,

⁵⁸ *Ibidem*, p. 268.

« une bousculade s'était produite parmi la foule, comme au passage d'une reine. »⁵⁹ On retrouve le terme de « bousculade, » que l'on a déjà vu dans le premier chapitre, au moment de la première de *la Blonde Vénus*. Mais la scène qui me paraît intéressante ici est celle qui se déroule après la victoire peu attendue de la pouliche de Vandœuvre, Nana.

« Alors, Nana, debout sur le siège de son landau, grandie, crut que c'était elle qu'on acclamait. Elle était restée un instant immobile, dans la stupeur de son triomphe, regardant la piste envahie par un flot si épais, qu'on ne voyait plus l'herbe, couverte d'une mer de chapeaux noirs. Puis, quand tout ce monde se fut rangé, ménageant une haie jusqu'à la sortie, saluant de nouveau Nana, qui s'en allait avec Price, cassé sur l'encolure, éteint et comme vide, elle se tapa les cuisses violemment, oubliant tout, triomphant en phrases crues. »⁶⁰

Ici encore, Nana est présentée comme régnant en maîtresse sur la foule à ses pieds. Le parallèle entre les scènes du théâtre et celle de l'hippodrome est frappant : Nana, en grande pompe, admirée de tous. La confusion entre la femme et la jument, plutôt que d'amoindrir la position de Nana, ne fait que la renforcer : la pouliche, après tout, a été baptisée en son honneur. L'utilisation de l'adjectif possessif « *son* triomphe » indique clairement l'hybridation entre Nana et l'animal. L'animalité propre à Nana, que l'on retrouve dans les descriptions tout au long du texte (concernant notamment la couleur fauve de ses cheveux, les allusions à son « poil de lionne » ou à sa « croupe »), se trouve au cœur de tout ce qui constitue sa sensualité.

Cette dernière est d'ailleurs mise en exergue dans l'ensemble du roman par l'omniprésence du sens de l'odorat, et en particulier de celui de Muffat, qui est assailli par les odeurs de femme de Nana. David Galand, dans son article intitulé « De la marginalité de la cocotte : l'odeur de la demi-mondaine dans *Nana* de Zola, »⁶¹ fait le constat que le travail fait sur l'odeur de Nana est un moyen

⁵⁹ *Ibidem*, p. 335.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 350.

⁶¹ GALAND David, « De la marginalité de la cocotte : l'odeur de la demi-mondaine dans *Nana* de Zola, » *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, Presses universitaires de Rennes, 2005.

de souligner d'une part sa nature de « fille, » et d'autre part de communiquer « un discours de la féminité, une parole d'homme sur la féminité de la femme. »⁶² Ce qui m'intéresse ici, c'est de voir comment l'odeur de Nana agit sur l'espace, le transforme.

Il convient d'abord de mentionner que l'odeur est l'un des éléments les plus intimes d'une personne et révèle une proximité entre les personnages. Cette proximité semble être forcée sur le comte Muffat, qui est attaqué par l'odeur de Nana où qu'il aille. Prenons deux courts exemples : dans le chapitre V, au théâtre, et au moment du bal donné par le comtesse Sabine, où, bien qu'absente, Nana est omniprésente par son odeur :

« Un moment, craignant de défaillir dans cette odeur de femme qu'il retrouvait, chauffée, décuplée sous le plafond bas, il s'assit au bord du divan capitonné, entre les deux fenêtres. »⁶³

« 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. »⁶⁴

Le choix de l'adjectif « épandue » met en exergue une idée d'étalement et de langueur qui correspond au caractère de la jeune fille. La puissance de sa présence montre également son emprise sur les espaces du roman : même à distance, Nana domine la foule de ses admirateurs, se rappelle à leur esprit. Son odeur, élément des plus intimes de sa personne, est ce qui lui permet d'exercer un véritable contrôle social sur ses fréquentations.

Pour ce qui est des frontières entre les espaces, le parfum contribue à leur porosité. L'odeur est en effet une substance volatile, qui passe sous les porte et se répand dans l'atmosphère. Dans un passage du chapitre V précédant de quelques pages les lignes situées plus haut, on nous décrit

⁶² *Ibidem*, p. 129.

⁶³ *Ibidem*, p. 251.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 362.

le comte Muffat en train de se rendre à la loge de Nana, et il est assailli de tous côtés par des parfums variés ; mais parmi ces parfums se distingue déjà « des senteurs de femmes, » qui préfigurent l'odeur de la jeune actrice.

Tout dans *Nana* contribue à faire du personnage éponyme un personnage qui déborde, qui dépasse les frontières, qui les ignore, en fait. On se trouve face à un espace entièrement décompartimenté, mobile, comme le montrent les déplacements horizontaux (de maison en maison) que verticaux (dans les différentes classes sociales). Mais c'est aussi un espace subjectif : « Les sensations olfactives déterminent les lieux et jouent de la distance qui les sépare. Elles dessinent un espace subjectif, c'est-à-dire variable. »⁶⁵ La mobilité, la variabilité de ces espaces reflètent la nature de Nana, que je suis tentée d'assimiler à une parole de Philippe Hamon – qui s'en sert sur le plan de la politique, mais qui je crois s'adapte également au caractère de la protagoniste – : « cela donnera l'opposition entre "propriétaires" (personnages centrés sur un lieu) et "collectivistes-utopistes" (personnages du non-lieu, de la société sans classe et sans propriétés) eux-mêmes marginaux, nomades ou étrangers. »⁶⁶ Nana me semble appartenir aux deux catégories : malgré sa mobilité, elle est toujours rattachée à un lieu qui agit comme une ruche autour de laquelle s'empressent ses ouvrières ; mais sa condition de demi-mondaine et sa mobilité sociale en font bien une sans classe.

⁶⁵ *Op. Cit.*, p. 124.

⁶⁶ *Op. Cit.*, p. 226.

Conclusion

Le but de ce travail était de montrer de quelle manière les personnages zoliens féminins dans les œuvres *Au bonheur des dames*, *l'Assomoir*, *la Curée*, *le Ventre de Paris* et *Nana* contribuent à la caractérisation et l'organisation des espaces publics et privés, mais surtout agissent comme les garants des seuils de ces espaces. J'ai cherché à prouver que le contrôle sur ces frontières était en relation directe avec le pouvoir que possèdent ces femmes dans chacun des espaces qu'elles occupent. Il en résulte que le contrôle de l'espace contribue à faire de ces personnages des femmes modernes, qui s'ancrent dans le nouveau Paris en tant qu'acteurs au même niveau que les hommes. La perte du contrôle de ces espaces passe par l'incapacité de les compartimenter et de les distinguer, ce qui résulte à la décadence (Gervaise) ou à la folie (Renée). Les personnages féminins qui parviennent à maintenir leur emprise sur les seuils (Lisa, Denise) s'avèrent être les plus aptes à conquérir l'espace public traditionnellement réservé aux hommes. Mais, pour aller plus loin qu'un simple contrôle des frontières, qui donne l'impression d'une

herméticité, elles contrôlent plus particulièrement le degré de porosité entre les espaces ; c'est-à-dire qu'elles ont conscience de la part de communication qui doit avoir lieu entre les deux types d'espace. Nana présente un cas particulier, en ce qu'elle est à la fois un exemple de totale ouverture entre les espaces et un exemple de contrôle sur cette communication à bâtons rompus. C'est ce qui, selon moi, fait d'elle le personnage le plus marginal et le plus moderne de tous les personnages étudiés. Chez Zola donc, le traitement de l'espace est au cœur des problématiques sociales, et je voudrais conclure en reprenant les mots de Philippe Hamon, qui dit que le trait distinctif du sexe est subordonné à celui de la territorialisation. Je crois en fait que les deux sont très liés, et que c'est le lien entre le sexe et l'établissement d'un territoire qui fait la particularité et la modernité des textes de Zola : il se sert en effet de la territorialisation pour faire évoluer le statut de la femme et l'inscrire avec ses nouvelles fonctions dans le Paris de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Bibliographie

Cinq romans d'Emile Zola :

- ◆ *La Curée*, in *Les Rougon-Macquart*, Tome I, Editions du Seuil, 1969.
- ◆ *Le Ventre de Paris*, in *Les Rougon-Macquart*, Tome I, Editions du Seuil, 1969.
- ◆ *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, Tome II, Editions du Seuil, 1969.
- ◆ *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, Tome III, Editions du Seuil, 1969.
- ◆ *Au bonheur des dames*, in *Les Rougon-Macquart*, Editions du Seuil, 1969.

Lectures critiques :

- ◆ BENJAMIN Walter, *Illuminations*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York, 1955.
- ◆ BERTHIER Philippe, « Hôtel Saccard : état des lieux », in « *La Curée* » de Zola, ou, « *La vie à outrance* » : actes du colloque du 10 janvier 1987, Sedes, 1987.
- ◆ BORDEAU Catherine, « The Power of the Feminine Milieu in Zola's *Nana*, » *Nineteenth-Century French Studies* 27, Nos. 1 & 2, Fall-Winter 1998-99, pp. 96-105.
- ◆ DE CHALONGE Florence, « Espace, regard et perspectives. La promenade au bois de Boulogne dans *La Curée* d'Emile Zola, » *Littérature*, n° 65, 1987. *Espaces et chemins*, pp. 58-69.

- ◆ DUBOIS Jacques, « Les refuges de Gervaise. Pour un décor symbolique de *L'Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 30, 1965.
- ◆ GALAND David, « De la marginalité de la cocotte : l'odeur de la demi-mondaine dans *Nana* de Zola, » *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 119-129.
- ◆ GURAL-MIGDAL Anna, « Nana, figure de l'entre et de l'autre », *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern, Peter Lang, 2003, p. 313-29.
- ◆ HAMON Philippe, *Le Personnel du roman, le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Librairie Droz S.A., 1983.
- ◆ KRAKOWSKI Anna, *La Condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola*, Editions A.-G. Nizet, 1974.
- ◆ LEDUC-ADINE Jean-Pierre, « Espaces, seuils et marges. A propos de *L'Assommoir*, » *Zola, explorateur des marges*, Volume 39, numéro 2, 2003.
- ◆ LUMBROSO Olivier, *Zola, la plume et le compas : la construction de l'espace dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, 2004.
- ◆ RACHWALSKA VON REJCHWALD Jolanta, « Femme, pouvoir, espace dans *Au bonheur des dames* et *Une page d'amour* d'Emile Zola, » *Tangence*, n° 94, p. 87-111.
- ◆ WALLACE Jeremy, « Les Sœurs Macquart : *Femmes expérimentales* », *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Berne, Peter Lang, 2003, p. 371-79.

