

LE CHASTE ET L'OBSCÈNE :
deux catégories oubliées de la philosophie, deux topoï de la littérature
Deux figures inversées de l'intimité.

Mon approche des catégories du chaste et de l'obscène part d'une question simple: qu'en disent les philosophes, qu'en disent les romanciers? Les philosophes : à peu près rien ou si peu... Les romanciers, davantage. Deux questions vont donc structurer mon propos : tout d'abord comment expliquer le silence, la pudeur, la retenue de la philosophie ou plus précisément sa relative inaptitude à rendre compte de ces deux notions. Ensuite, qu'est-ce que la littérature restitue ou réfracte des problèmes philosophiques que posent ces catégories conceptuelles dont les théories philosophiques échouent à rendre compte.

Je procéderai à une enquête en deux grandes étapes. J'aborderai dans une première étape philosophique les problématiques liées à chacune de ces deux "notions", les difficultés spécifiques à leur appréhension philosophique et ce qui embarrasse et limite foncièrement le philosophe dans sa réflexion. Ensuite, j'essaierai de discerner à partir de deux œuvres significatives de Zola ce que le romancier parvient à dire quant à lui, et les questions philosophiques qu'il pose voire résout.

Le silence des philosophes

La première raison est le puritanisme des philosophes. Albert Thibaudet¹ évoque le problème de la question littéraire de la littérature sensuelle ou de la sensualité littéraire. Selon lui elle a été posée dans toute son ampleur par Michel de Montaigne dans le chapitre V du troisième livre des *Essais* et n'a pas eu de suite dans la littérature classique. Montaigne y évoque le commerce un peu privé des dames en un moment où d'ailleurs une débilité précoce l'en a privé. Il faut attendre le XVIII^e siècle pour que la question de la langue érotique soit posée à nouveau. « Le grelot a été attaché par Rousseau »². Selon lui, la langue française est la plus obscène de toutes les langues, parce que c'est elle qui a le plus de moyens d'éviter le mot cru, de gazer avec des périphrases, d'en faire entendre d'autant plus qu'elle peut en dire moins. A cette obscénité, Rousseau, se plaît à opposer la Bible, toujours pure, parce qu'elle dit les choses comme elles sont, sans ombre ni détour. Mais la question de la puissance érotique de l'écriture n'est qu'un des contours les plus larges de la question du chaste et de l'obscène.

La première concerne le statut philosophique de toute notion. Si on admet que le chaste et l'obscène sont des « notions communes » rien n'est difficile comme d'amener des notions communes à une conceptualisation scientifique (au sens de rigoureuse et donc pouvant prétendre à un statut philosophique). Socrate, le premier, a entrepris de résoudre ce problème qu'il formule sans ambiguïté dans le *Grand Hippias* à propos du beau : ce qui l'intéresse « ce n'est pas en effet ce qu'il y a de beau, mais ce qu'est le beau »³. Il s'efforce de découvrir des définitions universelles, des essences. Il procède tout particulièrement ainsi pour les vertus sociales : le courage (*Lachès*), l'amitié (*Lysis*), la piété (*Eutyphron*), la vertu (*Ménon*), le devoir (*Criton*) ; pour l'esthétique la question du beau (*le grand Hippias*), de la beauté (*Phèdre*) et pour la métaphysique celle de l'un (*Parménide*)⁴. La sagesse morale est le propos d'

¹ Albert Thibaudet, « Langage, littérature et sensualité » in *Réflexions sur la littérature, II*, Paris, Gallimard, 1940

² *Idem*, p. 209.

³ Platon, *Le grand Hippias*, OE., vol. I, La Pléiade, p. 30

⁴ En dehors des vertus sociales, Platon s'attaque aux questions qui relèvent de la méthode d'enquête philosophique : la *Rhétorique*, du faux (*le petit Hippias*) et le disputeur (*Euthydème*), à celles du langage, de la rhétorique ou le

Alcibiade, et c'est le *Philèbe* qui donne sa théorie du plaisir, que le Moyen Age articulera avec celle de la beauté. Nous y reviendrons. Platon donnera sa forme un peu hautaine et imagée – cette « histoire de cave » comme le dit sombremenent Vladimir Nabokov – à cette recherche des intelligibles tournant dans un ciel glacé. Appliquée aux notions qui nous intéressent la question socratique serait : comment découvrir une définition universelle du chaste et de l'obscène ?

Deuxième difficulté, si nous admettons que le chaste et l'obscène sont d'abord des *notions communes*, qui peuvent éventuellement prétendre au statut de notions universelles, ce sont surtout des notions extrêmes, des notions marginales.

Enfin, troisième difficulté, ces deux notions ne s'opposent pas, le chaste n'est pas l'inverse symétrique de l'obscène. Les chastes Hyppolite et Aricie ne fonctionnent pas comme signes symétriques et inverses d'une Phèdre obscène. Elle peut apparaître comme révoltante, impudique, ou comme le lui rappelle avec sagesse Oenone, comme une faible mortelle mais obscène, certainement non. Signe ou conséquence de cette asymétrie philosophique : l'aire philosophique de l'une ne recouvre pas strictement celle de l'autre. Si la chasteté est un état, initial dans la virginité, choisi dans le vœu de chasteté, l'obscène est un phénomène, sujet par ailleurs à tous les relativismes culturels. L'anthropologie nous a largement informés là-dessus... Identifiable en pratique dans la mesure où il se confond souvent avec ce dont il est le signe, la continence sexuelle, pèse sur la chasteté le soupçon – parfois fondé – du refoulement et de la perversité cachée. Elle se repère autant dans ses contrefaçons : la frigidité ou l'avarice – que dans ses figures traditionnelles (la vestale du monde antique, le prêtre, le moine, l'ascète...). Les figures de l'obscène en revanche, sont beaucoup plus variées et ne se limitent pas à la seule pornographie, qui peut se concevoir comme une spécification de l'obscène. D'une manière générale, dès que le corps humain est en jeu dans ses fonctions les moins hautes, l'obscénité n'est pas loin. Surtout, l'obscène est laid – même si tout ce qui est laid n'est pas obscène – Il n'enveloppe aucun mystère, hormis celui de la laideur elle-même, il blesse la pudeur et il est une atteinte à l'intimité.

Il en ressort deux points qui vont guider notre analyse. Parce que l'obscène est laid, il pose un problème de philosophie esthétique. Mais en tant qu'il réfère à la grande distribution classique du vice et de la vertu, il réfère à la sphère morale et par conséquent, au mutuel entremêlement de l'éthique et de l'esthétique. Le chaste pose au contraire *prioritairement* quoique non spécifiquement un problème d'anthropologie et de psychologie qui se traduit en particulier par la perplexité dans laquelle nous sommes plongés face au renoncement définitif à l'instinct sexuel.

J'ai dit que le problème philosophique de l'obscène, c'est celui de la laideur. La vie le pose avec une force d'autant plus extrême qu'elle ne se débarrasse pas facilement de ses enjeux éthiques, sans doute parce que « c'est la vie cachée de l'homme avec ses passions ses péchés et ses vices, pris à l'état latent dépourvu de tout masque et de tout travestissement, et montré par l'artiste dans sa vérité hideuse, sans souci de sublimation »⁵... Or, notre tradition occidentale s'est longtemps nourrie d'une théorie de la beauté qui a son origine en Platon et qui lui-même ne s'aventure à traiter qu'un problème à la fois, si on se souvient des métaphores successives de *l'Hippias majeur*, la belle vierge, la jument, et la marmite. Pour Socrate, il n'y a que deux grandes orientations possibles : le plaisir ou la sagesse, celle-ci vient faire obstacle à l'infini de celui-là. Le dialogue entre Socrate et Philèbe porte sur la question de savoir pour lequel des deux opter. En ayant la joie proclame Philèbe, j'aurais tout. « Voire » répond Socrate le daimon sur l'épaule et sa maïeutique à l'appui. Il n'est pas anodin de signaler que la divinité qui d'après Philèbe s'appelle Aphrodite a pour nom secret : plaisir⁶.

La notion de beauté n'est pas significative chez Aristote, elle n'apparaît que dans la distinction des arts de l'utile et des arts du beau. Dans le premier cas, l'art est ordonné aux exigences de la vie matérielle de

Gorgias, le *Cratyle* ou de la rectitude des mots, *Ion* ou de l'Iliade, *Phèdre*, le grand *Hippias*, aux théories du politique, *Les Lois* et la *République* ou de la justice, à l'anthropologie avec le *Phédon* ou de l'âme ; à l'inspiration, *Ion*, *Phèdre*, sans compter un inclassable : *Menéxène* l'oraison funèbre. Il revient à la chasse aux essences quand il s'interroge sur la nature de l'homme (*Alcibiade*). Avec le *Timée* il nous donne sa vision de la nature, le *Sophiste* traite des problèmes de l'être, et dans le *Parménide* ou des idées, il analyse le statut de l'un.

⁵ Lydie Krestovsky, *Le laid dans l'art à travers les ages*, Paris, Seuil, p. 40.

⁶ Platon, *Philèbe*, O.C., la Pléiade, vol. II, p. 550

l'homme, dans le second, il est ordonné à la beauté. Aristote autant que Platon prend en compte le plaisir que procurent les œuvres d'art, mais il n'en tire pas les mêmes conséquences politiques. Il distingue en particulier le plaisir esthétique du plaisir sensuel. Distinction que Cicéron analysera également. Et que saint Thomas reprendra. Cicéron décrit les limites de l'attrait sensuel⁷ à partir de l'analyse des frontières entre le dégoût et le goût. « Ce qu'analyse Cicéron, - c'est précisément la relation complexe entre la satisfaction immédiate et le plaisir esthétique. Il y a des impressions qui apportent une satisfaction immédiate aux sens, par exemple ce qui est doux, ce qui brille ou bien les formes les plus simples du rythme musical. Mais c'est aussi un fait psychologique que cette satisfaction immédiate et le plaisir esthétique peuvent conduire tout ensemble au dégoût. Zola illustre merveilleusement ce problème.

Pour Aristote, le bonheur se compose de trois choses : la sagesse, la vertu, le plaisir⁸. Entre ces trois éléments, il y a un ordre, une hiérarchie d'importance. La première place appartient à la sagesse, possession par l'esprit de la vérité contemplée, si précaire qu'elle soit pour l'homme. En second vient la vertu... Le plaisir n'occupe que la troisième place, il est là comme un résultat nécessaire. Le concept aristotélicien du bonheur n'est pas hédoniste, c'est une sécularisation souverainement humaniste, noble et raisonnable du Bien suprême selon Platon. La vie bonne, c'est le bonheur complet compris dans l'ordre vrai des parties qui le composent. Dans cette ligne morale, le chaste et le tempérant sont les figures parfaitement réglées d'une conduite vertueuse. Le chaste n'est que le parfait accomplissement du tempérant. Et pour Aristote, le chaste, c'est bien sur le philosophe voué à la vie contemplative, supérieure à la vie active – entendue comme vie politique, vie liée à la cité⁹. Raisonnable par excellence, la théorie morale d'Aristote ne laisse pas de place à des notions comme l'obscénité, et la chasteté n'apparaît que comme le sommet de la tempérance. Mais le beau transcendantal intéresse peu Aristote, c'est avec Platon qu'il fait irruption dans la philosophie occidentale.

Pour les Scolastiques, solidaire des options de la basse Antiquité, la beauté consiste en connaissance intuitive et en délectation, elle est source de joie. Première difficulté, la présence des sens... Nous connaissons par les sens nécessairement impliqués dans la perception de la beauté, qui est la beauté la plus naturellement proportionnée à l'esprit humain - car le sens est une sorte de logos-. Dans le domaine de la beauté esthétique, c'est-à-dire eu égard aux exigences du « sens intelligencé », les choses se divisent en laides et belles. Sans doute bien des choses sont laides ou répugnantes et nuisibles à l'homme. Mais toutes ne le sont pas... Si elles sont laides, répugnantes ou nauséuses, c'est qu'elles choquent la proportion interne ou l'harmonie du sens lui-même. Mais elles peuvent aussi blesser la morale. Les catégories du Laid, du Monstrueux, du Révoltant, du Répugnant, de l'Ignoble, de l'Immonde, de l'Abject, et bien sur, de l'Obscène sont des catégories de l'existence comme l'a souligné justement Jean-Paul Sartre... Pour rendre compte de la division instinctive des choses en catégorie du beau et du laid l'intelligence a deux choix : nier cette distinction et les choses ne peuvent plus s'analyser selon cette catégorisation « instinctive », - c'est le choix contemporain- chercher ou construire de nouvelles catégories qui rendent compte des choses en dehors de la perception du beau et du laid. Pris dans cette contradiction, l'art comme la philosophie entreprend de résoudre ce dilemme et de surmonter cette division invincible entre beauté et laideur, en résorbant la laideur dans une espèce de la beauté, et en nous transportant au-delà du beau (esthétique) et du laid. Effort particulier qu'il revient à Baudelaire d'avoir théorisé. En distinguant la beauté esthétique de la beauté transcendantale, et en faisant de la première une province de la beauté esthétique où les sens et la perception sensible jouent un rôle essentiel, et dans laquelle par suite toutes choses ne sont pas belles, les scolastiques trouvent une résolution à la question. La beauté esthétique est non pas toute la beauté mais une détermination de la beauté transcendantale. C'est la beauté transcendantale en tant qu'elle fait face non pas au seul intellect mais à l'intellect et au sens agissant ensemble dans un acte unique, ou faisant face au sens imbibé d'intelligence ou à l'intellection comme engagée dans la perception sensible.

D'une manière générale, les options fondamentales de la sagesse antique, ses inquiétudes métaphysiques spécifiques et son sens religieux ne permettent pas la promotion de l'obscène - phénomène plutôt moderne.

⁷ *De l'orateur*, livre III, xxix, Les belles-Lettres, pp. 96-99

⁸ La morale d'Aristote est principalement élaborée dans l'*Ethique à Nicomaque* et l'*Ethique à Eudème*

⁹ *Ethique à Nicomaque*, chapitre X.

En revanche, le chaste fleurit dans les figures de la virginité consacrée, en particulier dans l'art divinatoire¹⁰. L'épicurisme est une école de tempérance, le stoïcisme une école de courage héroïque. La sagesse antique tient les passions ou les affections pour mauvaises d'où l'extraordinaire énergie qu'elle déploie pour les maîtriser, les juguler. C'est le monde chrétien qui va faire apparaître l'importance et les mérites spéciaux de la chasteté du corps et de l'âme, face au monde de la chair, source, comme on sait, de toutes les passions, de tous les vices et de toutes les perversions. Or, nous dit saint Augustin, l'amour est à la racine des passions. Le principe qui gouverne la vie sensitive, la vie de l'appétit sensible, c'est l'amour. Saint Thomas distingue l'affectivité réglée selon la raison – l'amour qui porte vers une chose en vertu du fait qu'elle nous convient - et l'affectivité réglée selon la passion sensible – l'amour sensitif, nécessairement réglé par une affection -. C'est l'appétit sensitif qui explique qu'il y a dans l'homme une espèce d'amour qui est d'ordre purement animal, amour exclusivement charnel et intimement lié aux sens voire exclusivement gouverné par l'attrait des sens. Parce que, de par sa nature même, le beau est délectable, il meut le désir et produit l'amour. C'est pourquoi c'est à Vénus que revient la victoire, pour le malheur des Troyens. Si la beauté d'Hélène est l'origine terrestre de la Guerre de Troie, l'origine divine en est « l'étourderie trifonctionnelle » du prince berger sommé de choisir entre les trois déesses. En choisissant Vénus, Paris signifie par là combien la beauté est prise dans les sens, et les liens qui unissent le plaisir esthétique et la volupté. Il signifie qu'il est esclave de l'appétit dans le choix qu'il fait et qui coûtera bien cher aux siens. Comme le note Georges Dumézil : « Homère (...) a connu le jugement de Paris et les conduites qu'il attribue aux trois déesses dans la colère d'Achille prouvent qu'il en comprenait les conséquences démesurées »¹¹. La femme se présente ainsi comme le lieu naturel de la beauté, voire de la volupté. La théologie le formulera ainsi : dans un rapport obédientiel à la beauté. Balzac le perçoit et le met en œuvre lorsque dans les *Illusions perdues* Lucien rencontre Coralie. « Il y eut un moment où Lucien en voyant cette créature jouant pour lui seul, (...) il mit l'amour sensuel au-dessus de l'amour pur, la jouissance au-dessus du désir, et le démon de la luxure lui souffla d'atroces pensées.

« J'ignore tout de l'amour qui se roule dans la bonne chère, dans le vin, dans les joies de la matière se dit-il. (...) Voici mon premier souper fastueux, ma première orgie avec un monde étrange, pourquoi ne goûterais-je pas une fois ces délices si célèbres où se ruiaient les seigneurs du dernier siècle avec des impures ? Quand ce ne serait que pour les transporter dans les belles régions de l'amour vrai, ne faut-il pas apprendre les joies, les perfections, les transports, les ressources, les finesses de l'amour des courtisanes et des actrices ? »¹².

L'amour *proprement humain* commence là où l'attrait des sens se joint, au moins en ébauche, au don de la personne. Il comporterait lui-même des formes différentes mais nous pouvons analyser trois cas typiques qui constituent les formes les plus abouties et accomplies de l'amour humain¹³.

Il y a d'abord ce qu'on peut appeler l'amour passion, l'amour romantique dans sa forme la plus sublimée. Il joue un rôle central dans la vie humaine, mais il est un mirage où va se prendre une nostalgie inhérente à l'être humain. Mirage et simulacre de l'amour tout à fait vrai (l'amour fou), il vit d'un mensonge et d'une illusion, il se croit éternel et il est éphémère. C'est l'amour de convoitise où le désir charnel tient la place essentielle. L'aimant se donne à l'aimé certes, mais en imagination et le don total de soi-même que le plus sincèrement du monde on s'imagine avoir fait n'est qu'un déguisement par où l'esprit en nous couvre d'une parure royale le désir des sens, et dont l'espèce se sert pour ses propres fins en trompant l'individu, ou l'individu pour ses propres fins en trompant un autre être humain. Certes, il est bon à l'être humain de passer par cette exultation, qui évoque les chants nuptiaux et les danses nuptiales des oiseaux. Mais à condition de ne pas y demeurer car l'homme n'est pas un animal.

Il y a en second lieu l'amour authentique, où il est rare quoique non impossible que l'on débouche du

¹⁰ Voir à ce sujet Robin Lane Fox, *Païens et chrétiens, la religion et la vie religieuse dans l'empire romain de la mort de Commode au Concile de Nicée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997. En particulier le chapitre V, « Le langage des dieux ».

¹¹ Didier Eribon, *Entretiens avec Georges Dumézil*, Paris, Gallimard, p. 165.

¹² Honoré de Balzac, *les Illusions perdues*, O.C. La Pléiade, vol. IV, Gallimard, p. 725.

¹³ La théorie développée dans les lignes suivantes est élaborée par Jacques Maritain dans *Approches sans entraves*, vol. XIII, O.C., chapitre IX, « Amour et amitié », p. 705 et suiv.

premier coup. Quand il y arrive, l'homme n'y parvient ordinairement qu'après une certaine maturation dans l'expérience de la vie et dans la souffrance. C'est l'amour où l'un donne réellement à l'autre non seulement ce qu'il a mais ce qu'il est. Enfin, lorsqu'un tel don est fait jusqu'au bout, on a l'authentique amour sous sa forme extrême ou tout à fait absolue. L'aimant se donne à l'aimé comme à son tout, autrement dit, s'extasie en elle ou en lui, se fait – bien que restant ontologiquement une personne – une partie qui n'existe plus que par et dans ce Tout. Cet amour extrême est l'amour fou parce qu'il réalise dans la magie ou la surexistence de l'amour ce qui est de soi impossible et insensé dans l'ordre de la simple existence ou de l'être tout court. Car c'est là le paradoxe de l'amour ; il exige d'une part la dualité ontologiquement imbrisable des personnes, d'autre part, il demande, et à sa manière accompli, l'unité sans faille, l'unité effectivement consommée des personnes. Dans l'ordre naturel, il est une perfection ontologique de la nature, et surtout, il est disponible du point de vue moral au meilleur et au pire. De là sa splendeur et son ambiguïté.

Pourquoi ce long détour ? J'y viens... Il nous conduit à la notion de chaste. Il ne peut y avoir d'amour fou humain qui ne comporte normalement, au moins en désir, union charnelle. En renonçant à toute union charnelle, même en désir, le religieux qui fait vœu de chasteté sacrifie deux choses. Bien évidemment la chair, l'instinct proprement charnel. Mais ce n'est que l'aspect visible, toujours un peu spectaculaire de son état. Du même coup, il fait aussi, il fait surtout, -qu'il en, ait conscience ou pas, c'est mieux s'il en a conscience - un sacrifice qui atteint l'abîme des aspirations naturelles de l'homme. Il sacrifie toute possibilité pour lui d'atteindre et de désirer ce paradis terrestre de la nature dont le rêve hante l'inconscient de notre race: l'amour fou entre l'homme et la femme, cette gloire et ce ciel d'ici-bas où prend réalité un rêve du fond des âges consubstantiel à la nature humaine, et dont tous les chants d'hyménée chantés le long des siècles d'autrefois révélaient la nostalgie inhérente à la pauvre humanité. C'est d'un tel renoncement que le vœu de chasteté est avant tout le signe. Par ailleurs en mortifiant ainsi l'instinct charnel, l'homme s'affronte à un instinct qui est celui de son espèce, qui habite en sa personne comme un dominateur étranger et qui la tient et la tourmente avec une violence tyrannique. « C'est à une force furieuse immensément plus ancienne que l'individu par lequel elle passe que la chasteté fait échec »¹⁴. Il suffit de penser aux personnages de Balzac ou de Zola soumis au joug du désir sexuel, Le comte de Muffat, le baron Huot. C'est à une force furieuse immensément plus ancienne que l'individu par lequel elle passe que la chasteté fait échec. Dans l'ordre seulement naturel elle est à ce titre un affranchissement¹⁵.

C'est précisément cette force furieuse, cet appétit, cette voracité, cette puissance appétitive que Zola s'est employé à mettre en évidence dans ses romans considérés comme les plus scandaleux ce qui a pu faire écrire à Charles Lalo que « Au rebours de Platon, et avant Freud, il a fait descendre le cerveau dans le sexe »¹⁶. Cet instinct de l'espèce qui est semble t-il -à l'origine de toutes les conduites dépravées et comme la racine métaphysique de l'obscénité, il en dévoile comme nul autre les mécanismes, les rouages, les implications et l'implacable fatalité. C'est ce que nous allons voir de plus près.

La littérature face aux catégories de l'obscène : Zola, « les romans de la chair »

Il faut faire aujourd'hui quelque effort pour comprendre à quel point le nudisme moral de Zola a pu faire scandale en son temps. Le jugement d'Anatole France, ce « parnassien de la vérité sensible », écrasant de mépris, est révélateur : « [Zola] prête à tous ses personnages l'affolement de l'ordure. Jamais homme n'a fait un pareil effort pour avilir l'humanité »¹⁷. Charles Lalo a pu écrire de Zola qu'il s'attachait à la « culture de cet instinct sexuel qu'il découvrait comme un « sixième sens » encore inexploré en littérature »¹⁸. Ce qui est vrai. L'acharnement à dire, à voir, à montrer qui se trouve au cœur du projet

¹⁴ Jacques Maritain, *op. cit.*, p. 746.

¹⁵ L'amour courtois peut s'analyser comme l'intuition de cet amour décrit en même temps qu'une tentative pour juguler cette force impérieuse.

¹⁶ Charles Lalo, *L'art et la vie, L'économie des passions*, vol. 3, Paris, librairie J. Vrin, p. 170.

¹⁷ *Ibid.*, p. 170.

¹⁸ *Ibid.*

réaliste, appliqué au sexe et à la chair se traduit tout bonnement par l'obscénité. Rien qui ne doive nous émouvoir. Comme le dit Nabokov avec l'acidité qui le caractérise dans ses essais, « qu'un roman comporte diverses allusions aux appétits psychologiques d'un pervers, cela est vrai. Mais après tout nous ne sommes plus des enfants, ni des adolescents analphabètes et dévoyés, ni de ces pensionnaires des « public schools » anglaises qui après une nuit de frasques homosexuelles se voient contraint paradoxalement à étudier les Anciens dans une version expurgée »¹⁹. Pour en revenir à Zola, les historiens sont unanimes à souligner la frénésie de plaisirs qui a saisi la société française dans les dernières années du second Empire, frénésie que ce « chaste travailleur » entendait bien dénoncer. La banalisation de la débauche lui apparut d'autant plus scandaleuse qu'elle était bâtie sur la nudité des femmes de l'aristocratie, qui suivaient en cela l'impératrice : elle avait mis les épaules nues à la mode parce que les siennes étaient fort belles. *Nana, la Terre et la Bête humaine* passent traditionnellement pour les plus scandaleux des romans de mœurs de l'épopée humanitaire des Rougon-Macquart et sont considérés comme les plus érotiques ou les plus amoraux. *La Curée* ne fait pas partie de ce lot des romans de la dépravation, pourtant il y a entre le troisième et le neuvième roman une indiscutable parenté : ce sont ce que nous pouvons appeler *les romans de la chair*. Parenté thématique d'abord : deux femmes perverses en proie au déchaînement effréné de leurs désirs, jouir d'abord, jouir encore, jouir toujours ; parenté d'intrigue ensuite : leur destin. Parenté qui s'inverse parfois : contre la lente et inexorable déchéance de Renée, la carrière de Nana est une suite de succès suivis de périodes misérables, lancement, enrichissement grâce à un triomphe initial sur scène. Ils vérifient s'il est nécessaire que ces Rougon-Macquart que l'on avait tendance à lire comme des chapitres d'Histoire apparaissent « comme un extraordinaire réservoir de symboles, de figures mythiques et de fantasmes »²⁰. Pendant symétrique de *Nana*, mais dans sa face perverse, « roman de l'or et de la chair », *La Curée*, roman de la lubricité prend pour sujet : « Les faits orduriers, les aventures incroyables de honte et de folie, l'argent volé et les femmes vendues, dans le ruissellement des millions et le bruit grandissant des orgies »²¹. Aristide et la belle Mme Saccard sont décrites comme « ces deux fièvres chaudes de l'argent et du plaisir »²². Dans l'ébauche de *Nana* que, conformément à son habitude, Zola établit, il donne très tôt à son roman son assise symbolique :

*« Le sujet philosophique est celui-ci : Toute une société se ruant sur le cul. Une meute derrière une chienne, qui n'est pas en chaleur et se moque des chiens qui la suivent. Le poème des désirs du male, le grand levier qui remue le monde. Il n'y a que le cul et la religion »*²³. *Nana se présente et se développe comme une force de la nature « un ferment de destruction, mais cela sans le vouloir, par son sexe seul et par sa puissante odeur de femme, détruisant tout ce qu'elle approche... Le cul dans toute sa puissance le cul sur un autel et tous les sacrifiants devant. Il faut que le livre soit le poème du cul et la moralité sera le cul faisant tout tourner*²⁴ »...

Tout converge au dessein de Zola : « la projection fantastique d'un phénomène typique du monde réel »²⁵ : la dépravation et la débauche. C'est le roman du temps où les filles étaient reines, le roman de l'espèce, asservie au sexe. Cette force furieuse à laquelle le chaste fait échec, le débauché y donne libre cours, s'y aliène jusqu'à la folie, la déchéance, la corruption et la dégénérescence.

Zola fait naître la fille de Gervaise et de Coupeau en avril 1851, au chapitre IV de l'Assommoir. A six ans, l'or de ses cheveux n'annonce pas encore la couleur symbolique des cheveux de la Mouche d'Or, mais elle se révèle déjà une vaurienne, une vicieuse, une petite poule coquette, aguicheuse et acidulée qui disparaîtra du roman au chapitre IX pour continuer une carrière si dignement commencée. Nous la retrouvons dans le 9ème roman de la série en putain impériale, d'une suprême bêtise, d'un sentimentalisme écœurant, d'une

¹⁹ Vladimir Nabokov, « A propos de Lolita », postface à *Lolita*, *Lolita*, folio, Paris, p.501. Article écrit pour *Free Anchor Review*, Doudleday, New York, avant la parution de l'édition américaine de *Lolita* chez G.P. Putnam's Sons, New York, en 1958.

²⁰ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, p. 40.

²¹ Lettre à Ulbach, cité par Georges Bafaro, *Nana, Zola*, coll. Ellipses, textes fondateurs, Paris, p. 25.

²² Emile Zola, *La curée*, La Pléiade, vol. I, Gallimard, 1960, p. 399

²³ Henri Mitterant, *Nana, Etude, O.C.* la Pléiade, 1961, vol. II, p. 1669.

²⁴ *Ibid.*, p.1677.

²⁵ *Ibid.*, p. 1671.

décourageante vulgarité. Toutes les promesses sont tenues ! Le comte Muffat d'ailleurs, l'un de ses amants, lucide, mais esclave ne s'y trompera pas et la voit telle qu'elle est « sottre, ordurière et menteuse »²⁶. *Nana* jette d'emblée le lecteur dans un univers obscène que le lieu même signifie comme tel : le théâtre des Variétés, que le directeur, avec un louable souci de véracité et une belle obstination s'emploie à qualifier de « bordel », par trois fois. Là, Nana y est l'interprète éponyme d'une pièce en trois actes digne d'Aristophane et au nombre de scènes indéterminées : *La Vénus Blonde*... Résumons... Après un premier acte qui met en train public et lecteur dans un Olympe parodié où Iris et Ganymède disposent les sièges pour le conseil céleste, quelques tableaux se succèdent devant un public qui attend Nana en piaffant d'impatience. Une députation de mortels arrive pour présenter une plainte contre Vénus, qui enflamment leurs femmes de trop d'ardeurs. Vulcain, promu dieu des cocus dans cette parade impudente est imploré par ce risible chœur d'hommes. Pauvrets.. Tout cela reste encore très décent... Enfin Nana paraît, « très grande, très forte pour ses dix-huit ans, dans sa tunique blanche de déesse, ses longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaules », elle entame son grand air et se met à chanter d'une voix « vinaigrée » c'est-à-dire comme une casserole, avec l'aplomb d'une reine inconsciente, surtout avec ce suprême talent : un déhanchement aux effets très sensibles, puisqu' à lui seul il jette le public dans les transes. Au second acte, toujours pour la mise en train l'Olympe est traîné dans la boue : « toute une religion, toute une poésie bafouées » et qui semblent « un régal exquis ». La royauté devient une farce et l'armée une rigolade. Vénus-Nana arrive enfin, « en poissarde, un mouchoir sur la tête, la gorge débordante, couverte de gros bijoux d'or ».. Il y a vingt-cinq siècles Socrate formulait une évidence qui n'en mérite pas moins d'être soulignée : « nous savons bien tous je suppose, que partout où cela vient à s'ajouter, quelle que puisse être auparavant la visible laideur de la chose, on la verra belle, quand elle sera parée par l'or »²⁷. Renée l'illustre autrement : pour elle peu importe l'acte pourvu que ce ne soit pas dans une mansarde. La parure autorise tout...

Ce qu'il importe de voir, c'est que dans cette parodie de la déesse de la beauté, Nana se montre telle qu'elle est réellement, une poissarde. Et ce, jusqu'au troisième acte, épiphanique. De même que Renée dans le rôle d'Echo se représente elle-même, « la douleur du désir inassouvi »²⁸ et dévoile tout, dans une polyphonie sémantique étonnante : son narcissisme, son désir incestueux, et sa passion d'elle-même, car c'est d'elle-même qu'elle est éprise ou plutôt de l'image d'elle-même qu'autrui lui renvoie, de même que Renée, Nana se représente telle qu'elle est, elle se montre dans sa totale, impériale nudité, métaphore d'une autre nudité, celle de l'être. Là où l'une finit - dans l'obscénité - honteuse, anéantie, l'autre commence. « Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair »²⁹.

Si la chair est omniprésente, c'est selon des modalités assez typiques des fantasmes masculins. (Du moins, ce qu'on en connaît à travers la littérature). Dans les deux cas, la femme est carnivore, elle est mangeuse d'homme. « Tout d'un coup dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir ». Et Nana sourit tandis qu'elle semble s'offrir au public : elle « souriait toujours, mais d'un sourire aigu de mangeuse d'homme »³⁰. Tandis que l'indécence de Renée est un lent processus qui s'empare d'elle et la conduit lentement, d'étape en étape vers la déchéance, au contraire Nana est d'emblée une putain, impériale, magnifique, enflée de vanité, sans équivoque, assumée comme telle, sans honte aucune, étanche à tout ressort moral. Au théâtre, elle prend possession du public comme elle prendra possession des hommes qui la désirent, et « chaque homme la subissait. Le rut qui montait d'elle, ainsi que d'une bête en folie, s'était répandu toujours davantage, emplissant la salle »³¹. Mimant la scène au cours de laquelle Mars et Vénus sont surpris en flagrant délit d'adultère « jamais encore, écrit l'auteur, on n'avait osé une scène de séduction plus

²⁶ Emile Zola, *Nana*, O.C. la Pléiade, 1961, vol. II, *op. cit.*, p. 1272.

²⁷ Platon, *Hippias majeur*, O.C. la Pléiade, vol.I, p. 33.

²⁸ La Curée, *op. cit.*, p. 545

²⁹ *Nana*, *op. cit.*, p. 1128.

³⁰ *Nana*, *op. cit.*, p. 1118.

³¹ *Ibid.*, p. 1129.

chaude »³². Le public s'enthousiasme, c'est si j'ose dire une « ovation » : « La salle entière vacillait, glissait à un vertige, lasse et excitée, prise de ces désirs ensommeillés de minuit qui balbutient au fond des alcôves. Et Nana, en face de ce public pâmé, de ces quinze cent personnes entassées, noyées dans l'affaissement et le détraquement nerveux d'une fin de spectacle, restait victorieuse avec sa chair de marbre, son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'en être pas entamé³³ ». Elle y laissera cependant et la beauté et la vie. Seule la chevelure restera intacte.

Dans les deux romans, la chair de la femme est omniprésente. Grasse, lourde, pleine, abondante, elle triomphe chez Nana comme capacité de lubricité, comme puissance de possédante, investissante alors que celle de Renée est puissance investie par la passion luxurieuse en même temps par la folie parisienne, par la vie de plaisirs qui dévore la capitale et peu à peu gagne la jeune femme et la détraque. Zola évoque « cette tête où la folie montait, et où [Maxime] croyait entendre la nuit, sur l'oreiller tout le tapage d'une ville en rut de plaisirs »³⁴.

La folie de jouissance qui s'empare des deux femmes n'est cependant pas comparable. La jouissance sexuelle n'est que la métaphore du désir de jouissance, de son caractère insatiable et de la voracité du désir qui engloutit ceux là même qui s'y adonne avec le plus de violence. Car il y a un désir de désir que Renée connaît et dont elle meurt au fond, mais que Nana ignore... La sexualité, pour elle est ramenée à de mornes fornications à but lucratif qui la font périr d'ennui. Elle ne s'éveille au plaisir que sous la main de Satin, cette « fleur de trottoir », petite perverse au visage de madone. Renée s'éveille lentement elle aussi au désir, et dans la perversion. Elle traite son mari comme un banquier complaisant. Surtout, la jouissance de Nana, c'est d'être elle-même, sans obstacle, en particulier sans l'obstacle social, l'obstacle de l'autre, le regard de l'autre, plus contraignant sans doute qu'aucune autre force au monde lorsqu'il est intériorisé. Rien de tel chez Nana, inéducable à ce titre : « J'en ai assez d'être chic ! si j'en crève, c'est mon plaisir »³⁵ s'écrie-t-elle. Impuissante à devenir femme du monde, devenue consciente au fond de sa « bêtise originelle », de son manque de classe, de distinction, elle se venge et avec une puissante efficacité : « Alors Nana devint une femme chic, rentière de la bêtise et de l'ordure de males, marquise des hauts trottoirs. Ce fut un lancement brusque et définitif, une montée dans la célébrité de la galanterie, dans le plein jour des folies de l'argent et des audaces gâcheuses de la beauté. Elle régna tout de suite parmi les plus chères »³⁶. Mais dans cette cervelle d'oiseau, les idées de vengeance ne tiennent pas. Si sa seule fierté consiste à dépenser, à gâcher, à ruiner ses amants, puis à les avilir pour le comte Moffat, c'est en toute inconscience, en toute malfaisance ignorante d'elle-même et fermement décidé à le rester. Si Renée est la bête immolée sur l'autel de l'argent roi, par inconscience, par ignorance, par lâcheté aussi et paresse, Nana plus qu'une femme, Nana est une idole. Elle détruit hommes et objets « avec le rire bête et méchant d'une gamine perverse dont le cas relève de l'éducation spécialisée. La Mouche d'Or abrite dans un corps de femme exceptionnel l'esprit gâté de la fillette de la Goutte d'or »³⁷.

On connaît les enjeux de la description. Zola tire partie des lieux à des fins symboliques autant que descriptives. Les choses disent et révèlent. L'hôtel de Nana, qui est alors au sommet de sa gloire de cocotte la trahit et la reflète : « Hormis quelques touches de bêtise tendre et criarde, elle ne gâta pas trop l'hôtel », écrit le romancier mais c'est pour nous dire deux pages plus loin que dans le grand salon Louis XIV « Deux statuette de biscuit, une femme en chemise cherchant ses puces, et une autre absolument nue, marchant sur les mains, les jambes à l'air, suffisaient à salir le salon d'une tache de bêtise originelle »³⁸. Mieux, c'est tout l'hôtel qui s'ouvre sur le cabinet de toilette, « toujours ouvert » – comme elle, comme sa loge, comme son corps, dont elle éprouve une fierté animale, navrante, obscène. « Par une porte toujours ouverte, on apercevait le cabinet de toilette, tout en marbre et en glace, avec la vasque

³² *Ibid*, p. 1129.

³³ *Ibid*, p. 1120.

³⁴ *La Curée*, p.508.

³⁵ Nana, *op. cit.*, p. 1285.

³⁶ *Ibid*, p. 1346.

³⁷ Georges Bafaro, *op. cit.*, p. 23.

³⁸ *Nana*, *op. cit.*, p. 1348.

blanche de la baignoire, ses pots et ses cuvettes d'argent, ses garnitures de cristal et d'ivoire, »³⁹. Cette fenêtre ouverte sur l'intimité corporelle de la femme traduit simplement l'absence d'intimité de la putain. Le lieu trahit l'être : ici, en l'occurrence il révèle l'auto-idolâtrie du corps féminin, de la propreté, tout un narcissisme du corps outrancier, tapageur, vulgaire et peuple. Au sommet de cette gloire indécente et indigne, Nana, vautrée dans un ennui mortel, n'a d'autre activité que de tuer le temps et ne garde « que le souci de sa beauté, un soin continu de se visiter, de se laver, de se parfumer partout, avec l'orgueil de pouvoir se mettre nue, à chaque instant et devant n'importe qui sans avoir à rougir »⁴⁰. Quel sommet!

La Curée ou de la lubricité

La Curée s'ouvre sur un lieu social hautement symbolique : la promenade au Bois de Boulogne. Philippe Berthier fait remarquer que « C'est là, et ce sera là jusque Proust (...) que naissent, meurent, se rencontrent ou se heurtent mille désirs, que se nouent ou avortent mille intrigues, dans une parade où la richesse des équipages et l'exqu Coast des manières ne dissimulent que fort mal les voluptés du narcissisme, les giclées bilieuses de l'envie, et surtout les fébrilités de l'appétence sexuelle »⁴¹. Zola évoque la luxueuse parade sur fond de paysage digne de Turner: un soleil qui se couche sur un ciel d'octobre "gris clair", où déjà, apparaissent les couleurs, ces véritables souveraines du roman – ici le roux du paysage et des chevelures et le bleu des livrées – l'ensemble sur fond de vanité, d'ennui, de luxe sans frein, de rassasiement. On crève d'ennui dans les romans de la chair. Renée comme Nana ne savent pas quoi « foutre de leur peau », Cet "autre chose" auquel aspire Renée apparaît d'abord fugitivement sous la forme de "deux jeunes femmes couchées cote à cote, avec une langueur amoureuse, dans un huit ressort"⁴². Le désir rassasié et cependant inassouvi de Renée se porte d'abord mais comme en rêve sur l'homosexualité préfiguration du désir incestueux qu'elle va nourrir pour son beau-fils, en Phèdre moderne mais dénuée de la honte et des déchirements de la Phèdre racinienne. « dans ses satiétés, [elle] éprouva une singulière sensation de désirs inavouables »⁴³. "Et, à mesure que la calèche s'éloignait, il lui semblait que le crépuscule emportait derrière elle, dans ses voiles tremblants, la terre du rêve, l'alcôve honteuse et surhumaine où elle eut enfin assouvi son cœur malade, sa chair lassée"⁴⁴. La liaison qu'elle va en effet entretenir avec son beau-fils Maxime est perverse à double titre. Certes, cet adolescent efféminé, pervers précoce « dont les regards déshabillent tranquillement les femmes étalées dans les coupés et dans les landaus voisins »⁴⁵ est son beau-fils mais surtout, il est aussi un « tempérament neutre . Il est un être à l'identité sexuelle ambigu, échappé comme par mégarde à l'homosexualité : « le vice en lui – nous dit-on, parut avant l'éveil même des désirs »⁴⁶. Elevé au collège de Plassans, « un milieu de souillure », il y développa singulièrement « cette enfance qui apportait le mal, d'on ne savait quel inconnu héréditaire. L'âge allait heureusement le corriger. Mais la marque de ses abandons d'enfant, cette effémination de tout son être, cette heure où il s'était cru fille, devait rester en lui, le frapper à jamais dans sa virilité⁴⁷. Dans cette relation où Maxime est fille, « Renée [est] l'homme »⁴⁸. Dans *La Curée*, Zola croise parfois les registres métaphoriques de façon à amplifier leur fonction symbolique. L'apparente simplicité de construction⁴⁹ du roman dissimule un ensemble de motifs

³⁹ *Ibid.*, p. 1348-1349.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1538.

⁴¹ Philippe Berthier, *la vie quotidienne dans la Comédie Humaine de Balzac*, p. 152. Céline rompt avec la tradition dans le *Voyage au bout de la nuit*.

⁴² *La Curée*, *op. cit.*, p.322.

⁴³ *Idem.*, *op. cit.*, p. 326.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Idem.*, *op. cit.*, p. 321

⁴⁶ *Idem.*, p. 407.

⁴⁷ *Idem.*, p. 408.

⁴⁸ *Idem.*, p. 485

⁴⁹ Sept chapitres dont les trois premiers présentent successivement Renée, Saccart, Maxime. La quatrième consomme la perte morale de Renée, le cinquième sa ruine financière et le septième n'est qu'un bref épilogue.

symboliques qui s'organisent suivant quatre lignes : les fleurs, les lieux, les toilettes et les couleurs, et qui se combinent entre eux avec des effets variés. Les lieux réfèrent évidemment au narcissisme, au culte du moi qui constitue l'essentiel du roman et qui est soigneusement mis en scène dans la description de l'appartement de Renée : « une phrase rêveuse de gris et de rose » qui la signe tout entière au même titre que l'hôtel de Nana. C'est « un nid de soie et de dentelle, une merveille de luxe coquet »⁵⁰. C'est là, dans le petit salon jaune qu'elle devint « déesse avec sa tête de Diane blonde »⁵¹. Des fleurs partout : sur un fond gris de lin, des bouquets de roses, des lilas blancs, des boutons d'or. Le gris et le rose des murs et des roses de la chambre se répondent en écho, la cheminée de la salle à coucher reproduit les motifs de fleurs de la teinture. Gris et rose encore le lit et le tapis. Mieux, le lit (grand bien évidemment) est « un monument dont l'ampleur dévote rappellerait une chapelle ornée pour quelque fête ». Jacques Dubois note avec justesse que « Les débordements descriptifs chez Zola demeurent toujours très contrôlés. Son audace tranquille réside moins dans le foisonnement que dans la façon de croiser les registres métaphoriques sur un mode provocant (commerce, église, désir sexuel) »⁵². Ici, les lieux organisent la transformation de Renée et la « Diane blonde s'éveillant dans la lumière du matin »⁵³ devient une Vénus sortant de l'eau⁵⁴. Les deux couleurs s'épanouissent dans le cabinet de toilette jusqu'à devenir « une chair nue ». Une pièce ouvre sur une autre, d'abord par la symphonie des couleurs ensuite par l'ouverture intérieure, jusqu'à la baignoire, qui évoque Vénus sortant de l'eau et qui semble prendre les couleurs de la femme. La description réaliste s'hallucine alors : « C'était une grande nudité. Quant Renée sortait du bain, son corps blond n'ajoutait qu'un peu de rose à toute cette chair rose de la pièce »⁵⁵. La symphonie de couleurs et d'objets vient s'accomplir dans le rose de la chair avant de brûler dans la serre.

Car c'est dans la description des amours coupables entre Renée et Maxime que Zola exploite le mieux le fond de commerce symbolique des lieux. Pour que l'impudicité se révèle en effet, il faut un lieu, et ce lieu, c'est la serre, le jardin d'hiver – ce qui apparente par certains aspects ce roman à *La Terre*. C'est là que se révèle son vrai visage : Renée se fait pareille à une grande chatte aux yeux phosphorescents, avec la pose et le sourire du monstre qui est là, comme un veilleur silencieux et témoin de leurs amours doublement perverses : la perversion de la lubricité et celle de l'inceste. Ce monstre, c'est le sphinx. Surtout, la serre manifeste le caractère inversé de leur relation : « c'était surtout dans la serre que Renée était l'homme »⁵⁶. Le pansexualisme de Zola trouve dans la serre son symbolisme qui s'hallucine encore : « c'était le rut immense de la terre, de ce coin de forêt vierge où flambaient les verdure et les floraisons des tropiques »⁵⁷. Le corps de Renée disparaît finalement pour se ramener à une ultime métonymie : seule sa bouche est comparée à une fleur : l'Hibiscus de la Chine. Elle n'est plus alors qu'une fille brûlant de la serre. « Ses baisers fleurissaient et se fanaient, comme les fleurs rouges de la grande mauve, qui durent à peine quelques heures, et qui renaissent sans cesse, pareille aux lèvres meurtries et insatiables d'une Messaline géante »⁵⁸.

La leçon morale est la suivante. Un acte humain que n'affecte aucune valeur morale, que la distinction du bien et du mal n'effleure même pas et qu'aucune mesure humaine ou divine ne vient toucher, sinon le nombre du sens, cela est pur. Un crime, un vice, un mensonge, une souillure, la méchanceté, le blasphème,

⁵⁰ *Idem., op.cit.*, p.477.

⁵¹ *Idem.*, p. 484.

⁵² Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, Seuil, Essais, p. 126.

⁵³ *La Curée, op. cit.*, p. 351.

⁵⁴ Balzac, par la bouche de Louise de Chaulieu, la Traviata mise en scène dans *Mémoires de deux jeunes mariées*, donne une explication prosaïque au mythe de Vénus sortant de l'eau : « Pendant que nous dormons, la peau, moins excitée, fait mal ses fonctions ; elle devient chaude, elle a comme un brouillard visible à l'œil des cirons, une sorte d'atmosphère. Sous l'éponge qui ruisselle, une femme en sort jeune fille. Là peut-être est l'explication du mythe de Vénus sortant des eaux ». *Mémoires de deux jeunes mariées*, I, 381, cité par Philippe Berthier, *La vie quotidienne dans la Comédie Humaine*, de Balzac, p. 135-136

⁵⁵ *La Curée, op. cit.*, p. 478.

⁵⁶ *Idem., op. cit.*, p. 486

⁵⁷ *Ibid.*, p. 487.

⁵⁸ *La Curée, op. cit.*, p. 489.

cela est pur, si c'est intact, bien fait, si nul repli de la raison ne le juge et n'interrompt son mouvement. Ou tout simplement s'il est esthétique. Le comble de l'impureté dès lors, c'est la pudeur. Vêtir en soi l'animalité d'humanité les sens de raison et de sagesse, c'est duplicité, hypocrisie. C'est l'hypocrisie de Renée qui voudrait être plante. Les plantes dit Aristote, vivent dans un sommeil perpétuel ; parce qu'elles n'ont qu'une âme végétative, tout leur but est dans la fleur. Elles ont la bouche dans la terre, et c'est leur corolle hermaphrodite qu'elles exposent aux oiseaux du ciel, sans le moindre refoulement. Renée voudrait être plante. Comme la littérature d'aujourd'hui...

La symbolique végétale est omniprésente avant que la flore ne prenne le relais. Elle s'ouvre au chapitre I, lorsque Renée, mâchant une plante carnivore prend conscience de ce désir d'autre chose, de l'objet de son désir. Là, elle est comparée à une nymphéas, ce qui renvoie bien évidemment grâce au jeu des sonorités à la Nymphé Echo qu'elle incarnera au chapitre V, amoureuse éconduite de Narcisse incarné par Maxime, lui-même alors comparé à une fleur lorsqu'il interprète Narcisse. Zola évoque « son parfum d'amour monstrueux, sa douceur vicieuse de fleur blonde »⁵⁹.

Mais c'est en le couplant avec les toilettes de Renée que Zola tire encore de ce graphe des fleurs le maximum de puissance symbolique. Il organise alors la métaphore de la mise à nue, qui est mise à mort. Les toilettes opèrent d'abord comme signes apparemment inoffensifs de son extravagance, de son originalité ou tout simplement comme symboles prémonitoires. La première description de sa tenue la jette là comme « une apparition brusque et charmante » lors de l'arrivée de son beau-fils. Elle porte ce jour là une jupe de faille bleue, sur laquelle est jetée une sorte d'habit de garde française: l'ensemble est laid et adorable et l'adolescent la croit déguisée. La description ne vaut que parce qu'on aperçoit « la « poitrine dans l'entrebâillement d'une chemisette plissée ». La seconde description la met en scène chez le ministre, lors de la soirée au cours de laquelle – dans une surenchère, ou *surenchair* qui la perdra -. elle porte une toilette « prodigieuse de grâce et d'originalité », « une simple robe de gaze blanche, mais garnie d'une multitude de petits volants découpés et brodés d'un filet de velours noir. La tunique de velours noir était décolletée en carré, très bas sur la gorge, qu'encadrait une dentelle mince, haute d'à peine un doigt. Pas une fleur, pas un bout de ruban; à ses poignets, des bracelets, sans une ciselure, et sur sa tête, un étroit diadème d'or, un cercle uni qui lui mettait comme une auréole. Elle est cette fois comparée à un œillet. Le choix de cette fleur renvoie bien sur à la vision, et donc au narcissisme, car ce que Renée-Echo désire, c'est elle-même mais plus prosaïquement encore au fait de se rincer l'œil ce que traduisent les propos égrillards des deux hommes qui la regardent. Puis au bal du ministère, elle apparaît dans une grande robe de faille rose à longue traîne Louis XIV, encadrée de hautes dentelles blanches. Ce dont on se moquerait éperdument si on ne nous précisait qu'elle s'est décolletée avec « un tel mépris des regards, elle marchait si calme et si tendre dans sa nudité, que cela n'était presque plus indécent » et si, surtout, elle n'était comparée cette fois-ci à une « fleur de volupté, à la chair de soie, aux nudités de statut, vivante jouissance qui laissait derrière elle une odeur de plaisir tiède »⁶⁰. On n'est encore que dans un climat d'impudicité, mais l'obscénité affleure à la surface, comme elle affleure à travers la chair scintillante de la femme parée, habillée, voilée et dévoilée, montrant sans montrer.

C'est enfin à l'issue du spectacle en trois tableaux organisé par le préfet décadent au cours de laquelle elle se représente elle-même en nymphé Echo qu'elle apparaît dans un dernier costume, en Otaienne : « 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 des poignets des cercles d'or. Et rien autre. Elle était nue »⁶¹.

Nana ne fait l'objet d'aucune de ces comparaisons poétiques auxquelles Zola se plaignait dans *la Curée*. Une seule fois, elle est comparée à une fleur – et quelle fleur- : lors de la trente quatrième représentation de la Blonde Vénus aux Variétés, le comte Muffat pénètre avec d'autres habitués du théâtre – et de Nana dans sa loge et éprouve le même vertige qui l'avait saisi lors de sa première visite chez elle Boulevard

⁵⁹ *Idem.*, p. 555

⁶⁰ *Idem, op. cit.*, p. 475.

⁶¹ *Idem, op. cit.*, 555.

Hausmann. Les yeux vagues, il songe « à un bouquet de tubéreuses, qui s'était fané dans sa chambre autrefois, et dont il avait failli mourir. Quand les tubéreuses se décomposent, elles ont une odeur humaine »⁶².

Mais contrairement à Nana, Renée n'est pas étanche à la honte, Le remord l'atteint, et la honte, dans les choses mêmes, complices muettes de sa luxure et qui soudain deviennent loquace, d'une éloquence de procureur et avec la puissance des Erynnies : « Et de toutes ces choses montaient les voix de la honte : la robe de la nymphe Echo lui parlait de ce jeu qu'elle avait accepté, pour l'originalité de s'offrir à Maxime en public. (...). La pièce était nue comme elle ; la baignoire rose, la peau rose des tentures, les marbres roses des deux tables s'animaient, s'étiraient, se pelotonnaient, l'entouraient d'une telle débauche de voluptés vivantes qu'elle ferma les yeux, baissant le front, s'abîmant sous les dentelles du plafond et des murs qui l'écrasaient »⁶³.

Le lent déshabillage de Renée est la métaphore de sa mise à mort : dépouillée de sa fortune par son mari, elle est dépossédée de son absolu par Maxime lui-même qui fait alliance avec son père, la laissant flouée et dupée. Financièrement rassuré, rasséréné, Saccard s'éloigne avec lui comme si de rien n'était tandis qu'elle « elle reste seule dans son cabinet de toilette. La glace de l'armoire, après avoir révélé et photographié le scandale de son impudicité lui renvoie l'insupportable image de sa nudité et de son obscénité mais aussi les premiers signes visibles de son vieillissement. Un vrai reflet cette fois, et des plus meurtriers.

Conclusion

La question n'est pas de savoir si un romancier peut peindre ou non tel ou tel aspect du mal, mais à quel hauteur il se tient pour faire cette peinture et si son cœur et son art sont assez purs, assez forts pour le faire sans connivence. Zola entendait chercher l'animal en l'homme. Il y avait donc de grandes chances qu'il trouve l'obscénité, c'est-à-dire la vulgarité animale. Omniprésent dans les deux romans, le thème de la chair se distribue selon deux grandes modalités : chair nue, chair vêtue. Chair à regarder, chair à consommer. Que nous dit-il que la philosophie ne sait théoriser ?

Que la chair - la chair féminine- est le lieu métaphysique par excellence de l'impureté. Que le pervers n'est pas l'obscène, mais qu'ils se trouvent l'un et l'autre dans une dangereuse proximité. Si dans *La Curée*, on va du pervers à l'obscène, dans un lent mouvement dont la métaphore est la mise à nue de Renée et l'invasion de la folie, avec *Nana*, on va de l'obscène au décomposé, au pourri. Dans les deux cas, la mort est là. Mort sociale pour Renée avant la mort physique. Mort physique pour Nana qui n'est plus alors que chair pourrie, charogne. La leçon morale de *la Curée* comme de *Nana*, mais à des degrés divers, est la suivante. Un acte humain que n'affecte aucune valeur morale, que la distinction du bien et du mal n'effleure même pas et qu'aucune mesure humaine ou divine ne vient toucher, sinon le nombre du sens, cela est pur. Un crime, un vice, un mensonge, une souillure, la méchanceté, le blasphème, cela est pur, si c'est intact, bien fait, si nul repli de la raison ne le juge et n'interrompt son mouvement. Ou tout simplement s'il est esthétique. Le comble de l'impureté dès lors, c'est la pudeur. Vêtir en soi l'animalité d'humanité les sens de raison et de sagesse, c'est duplicité, hypocrisie. Les plantes dit Aristote, vivent dans un sommeil perpétuel ; parce qu'elles n'ont qu'une âme végétative, tout leur but est dans la fleur. Elles ont la bouche dans la terre, et c'est leur corolle hermaphrodite qu'elles exposent aux oiseaux du ciel, sans le moindre refoulement. Renée voudrait être plante. Comme la littérature d'aujourd'hui...

J'ai dit que le chaste n'est pas le symétrique inverse de l'obscène. Pour penser le chaste et l'obscène, il faut convoquer les catégories symétriques et inverses non du bien et du mal, mais comme l'a fait ce « vagabond de la philosophie » V. Jankélévitch : celles du pur et de l'impur. Il le dit tellement mieux que nous : « le pur intemporel est inénarrable; un ciel sans nuages n'a pas d'histoire, un éternel beau fixe ne fournit pas de matière au drame ni au roman: on ne raconte que les ciels brouillés et changeants, l'innocence perdue, anxieusement recherchée, douloureusement retrouvée et aussitôt reperdue, les rectitudes du temps variable

⁶² *Nana*, op. cit., p. 1208.

⁶³ *La Curée*, op. cit., p. 576.

et les zigzags du devenir”⁶⁴. A sa manière, Jankélévitch retrouve l’idée gidienne selon laquelle on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments. Si l’ânerie a au moins le mérite d’être clairement exprimée, la littérature proclame plutôt le contraire, au moins jusqu’au 19^e siècle, ce qui fait déjà beaucoup. Aucun grand créateur n’a jamais cru gaspiller son génie ou décevoir le lecteur en découvrant avec joie l’existence des bons sentiments, et en les mettant en œuvre. Si beaucoup ont consacré tant de pages aux entreprises du mal ou au travail de la fatalité et souvent le laissent triompher, c’est que le mal est plus voyant, pullulant, plus visible et obsédant que le bien, et qu’il faut d’abord mesurer l’ennemi. Aussi ne travaillent-ils que pour la vertu. Dès qu’ils entrevoient sa trace ou qu’il se trouve en sa présence, on les sent heureux, soulagés, nous le sommes avec eux et la littérature n’en est pas mauvaise pour autant. Si mystère il y a, c’est probablement que la vertu est mystérieuse.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE *Ethique à Nicomaque*, Paris, Livre de Poche, 1992
Ethique à Eudème, Paris, Rivages, 1994
- BAFARO Georges, *Nana Zola*, coll. Ellipses, Textes fondateurs, Paris 2000
- BERTHIER Philippe, *La vie quotidienne dans la Comédie Humaine de Balzac*, Hachette Littératures, 1998
- DUBOIS Jacques, *Les romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil essais, 2000.
- DUMEZIL Georges, *Entretiens avec Didier Eribon*, Folio, essais, Gallimard, 1987
- GILSON Etienne, *L’école des Muses*,
 JANKELEVITCH Vladimir *le pur et l’impur*, Paris, Champs, Flammarion, 1960.
- KRESTOVSY Lydie, *Le laid dans l’art à travers les ages*, Paris, éd. du Seuil, 1947.
- LALO Charles, *L’art et la vie, L’économie des passions*, Librairie philosophique Jacques Vrin, Paris 1947.
- LANE FOX Robin, *Païens et chrétiens, la religion et la vie religieuse dans l’empire romain de la mort de Commode au Concile de Nicée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997.
- MITERRAND Henri, *Nana, Etude*, in vol. II, La Pléiade, Paris Gallimard, 1961
- MARITAIN Jacques, *Approches sans entrave*, O.C., vol. VIII,
- NABOKOV Vladimir *Lolita*, Folio, Gallimard, 1977
- PLATON *Œuvres complètes*, La Pléiade, O.C., Paris, Gallimard, vol. I et II, 1950.
- THIBAUDET Albert, « Langage, littérature et sensualité » in *Réflexions sur la littérature, II*, Paris, Gallimard, 1940, PP. 205 à 213.
 « Le roman du plaisir », chapitre XVIII, in *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 161 à 168.
- ZOLA Emile, *La Curée*, La Pléiade, in O.C., vol. I, Gallimard, 1960.
Nana, La Pléiade, in O.C., vol. II, Gallimard, 1961.

⁶⁴ Wladimir Jankélévitch, *Le pur et l’impur*, Champs, Flammarion, p. 14. L’ouvrage fait partie de dix livres de morale de l’auteur : *La mauvaise conscience, Du mensonge, le mal, l’austérité et la vie morale, le Pur et l’Impur, l’aventure l’ennui le sérieux, le Pardon, l’Ironie, l’Alternative, le Traité des vertus*.