

« Marquise des hauts trottoirs », ou l'ambivalence de la Prostituée :
une étude de la construction et du balancement ironique du mythe Nana

by

Melanie H. Sourisseau

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of

The University of Manitoba

in partial fulfilment of the requirements of the degree of

MASTER OF ARTS

Department of French, Spanish and Italian

University of Manitoba

Winnipeg

Copyright © 2008 by Melanie H. Sourisseau

THE UNIVERSITY OF MANITOBA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

COPYRIGHT PERMISSION

**« Marquise des hauts trottoirs », ou l'ambivalence de la Prostituée:
une étude de la construction et du balancement ironique du mythe Nana**

BY

Melanie H. Sourisseau

**A Thesis/Practicum submitted to the Faculty of Graduate Studies of The University of
Manitoba in partial fulfillment of the requirement of the degree**

Of

Master of Arts

Melanie H. Sourisseau © 2008

**Permission has been granted to the University of Manitoba Libraries to lend a copy of this
thesis/practicum, to Library and Archives Canada (LAC) to lend a copy of this thesis/practicum,
and to LAC's agent (UMI/ProQuest) to microfilm, sell copies and to publish an abstract of this
thesis/practicum.**

**This reproduction or copy of this thesis has been made available by authority of the copyright
owner solely for the purpose of private study and research, and may only be reproduced and copied
as permitted by copyright laws or with express written authorization from the copyright owner.**

Abrégé

L'objectif de cette étude est de retracer la construction progressive du mythe ambivalent du personnage de Nana. Marqué par la répétition, le mythe se définit comme un système descriptif composé de « portraits-balises » (Philippe Hamon). Ces portraits de nature ambivalente produisent, à leur tour, deux effets textuels : l'« effet-personnage » (Ph. Hamon) qui donne une signification première à Nana et un effet-personnage ironique qui crée un « balancement de sens » (Christèle Couleau). Conjointement, ces deux effets textuels forment l'effet de mythe Nana. Après une analyse de la mise en place du système descriptif dans les dossiers préparatoires généraux des *Rougon-Macquart*, on examine la construction dans les dossiers préparatoires de *Nana*, dans lesquels les portraits-balises subissent une métaphorisation importante. La résultante du roman *Nana* est une systématisation des portraits-balises produisant l'effet de mythe ambivalent du personnage de la Prostituée, dont le dispositif de la répétition rend lisible.

Remerciements

Nana est une fille qui pousse bien, mais lentement.

- Émile Zola, in a letter to Alphonse Daudet,

December 26, 1878

It goes without saying that the accomplishment of one's goals in life, no matter how big or small, is rarely achieved without the help of others. I therefore share the achievement of this Master's thesis with many. In particular, I wish to express my most grateful thanks to: my advisor, Dr Dominique Laporte, whose knowledge, guidance, patience and determination helped to see this paper through to fruition; my examining committee, Drs Louise Renée and Nathalie Piquemal, firstly for their participation, as well as for their insightful comments and thought-provoking questions; and Drs Alan MacDonell and Constance Cartmill, in appreciation of their continued support. I also wish to extend my gratitude to the Elizabeth Dafoe Library for making available difficult-to-access materials, either electronically or through acquisition or loan.

Finally, I am most profoundly indebted to: my husband, Yanik, for always believing in me and my abilities and for continuing to be one of the best teachers I have ever had; my family, especially my parents, for forever encouraging me to do what I want in this life and providing me with unwavering support in all of my endeavours; and Lukie, for steadfastly remaining at my side, through every book that was read and every word written.

In loving memory of

Ferna

Table des matières

Liste des tableaux	v
Introduction	1
La prostituée : objet de discours	1
La prostituée et le contexte littéraire : vers une ambivalence	4
Pour une définition de <i>mythe</i>	5
Le mythe dans <i>Nana</i>	10
Le personnage de la prostituée : une dualité d'effets	12
Chapitre I : « La fabrication du livre [...] commence dès une phrase »	15
L'anatomie des dossiers préparatoires : le parcours avant-textuel	16
L'avant-texte, lieu de genèse et de construction	19
De la belle courtisane à la putain du monde à part : les Dossiers préparatoires généraux	20
La construction du personnage commence dès une phrase	25
Chapitre II : Les « avatars aux stades avant-textuels » du dossier préparatoire de <i>Nana</i>	28
Les « informateurs » Edmond Laporte et Ludovic Halévy	28
L'ébauche : le « soliloque de l'argumentation » et le portrait-balise structurant	32
Personnages : l'expansion métaphorique et symbolique de <i>Nana</i>	38
Le dossier préparatoire et le système descriptif	40
Chapitre III : La structuration du mythe <i>Nana</i> en forme romanesque	42
Les deux plans détaillés, ou le dernier espace évolutif de la construction	43
Le roman <i>Nana</i> comme résultante de la construction	49
Les mises en abyme stratégiques : reflets du mythe ambivalent de la Prostituée	58
Conclusion	63
Bibliographie	67

Liste des tableaux

Tableau 1 : Le sens conceptuel du mythe	13
Tableau 2 : La construction du système descriptif	40
Tableau 3 : Les dernières étapes préparatoires de la construction	48
Tableau 4 : Une structuration symétrique des portraits-balises du roman	57

Introduction

Nana tourne au mythe, sans cesser d'être réelle.

Gustave Flaubert

Ces propos de Flaubert sont en apparence simples : dans une lettre élogieuse à son ami Émile Zola, il lui fait part de ses impressions sur son dernier roman, *Nana*, qu'il vient de finir.¹ Par contre, au fond de cette remarque se révèle une certaine ambivalence : soit le rapprochement entre une œuvre de fiction, sinon d'un personnage fictif, et le réel. Pourtant, rapprocher le mythe du réel dans le cas d'un roman zolien, n'est-ce peut-être pas comprendre l'ambivalence qui est au centre du roman naturaliste ? Roger Ripoll cerne bien les rapports dialectiques entre le mythe et le récit naturaliste lorsqu'il observe que le « mythe est un des moyens employés par le romancier pour construire cet objet romanesque qu'il nomme réalité ».² Le mythe comme moyen de construire un roman, c'est peut-être aussi un moyen de construire un *personnage* romanesque. Cette étude vise donc à explorer le mythe de la prostituée qui se construit dans *Nana*, tout en tenant compte de l'ambivalence de ce personnage.

La prostituée : objet de discours

Personnage universel dans la littérature naturaliste du XIX^e siècle, la prostituée se prêtait bien aux buts romanesques de ce courant littéraire : « Si les naturalistes ont longuement parlé de la prostitution [...], c'est parce qu'il s'agissait [d'un] suje[t] neu[f], qui n'avai[t] jamais été trait[é] de cette façon auparavant, et surtout [d'un] suje[t]

¹ Lettre de Flaubert à Zola datée du 15 février 1880 ; citée dans Colette Becker et al., eds, *Les Rougon-Macquart*, d'Émile Zola, t. III (Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 2003) 1401.

² Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1977, t. II (Paris : Librairie Honoré Champion, 1981) 926.

brûlan[t] », explique Alain Pagès.³ Du reste, selon René-Pierre Colin, « “le roman de filles” est presque inévitable dans la carrière d’un romancier naturaliste ».⁴ Émile Zola en fournit l’un des exemples les plus célèbres en publiant en 1880 *Nana*,⁵ neuvième titre dans son cycle *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le Second Empire*. De fait, en ébauchant *Les Rougon-Macquart*, il donne une place particulière à ce type de personnage en le classant dans ce qu’il intitule « un monde à part » : « Il y a quatre mondes : Peuple : ouvrier, militaire ; Commerçants : spéculateur sur les démolitions et haut commerce (*industrie*) ; Bourgeoisie : fils de parvenus ; Grand monde : fonctionnaires officiel [*sic*] avec personnage du grand monde, *politique* ; Et un monde à part : putain, meurtrier, prêtre (*religion*), artiste (*art*) ».⁶ Tous ensemble, ces mondes, et à la base d’eux la famille romanesque des Rougon-Macquart, lui servent de cadre pour mettre en œuvre son roman à double objectif : d’abord, le roman naturaliste, qui se veut « transparent » et « objectif », et vise à montrer le monde réel, d’où l’intérêt de la division en « mondes » de cette population fictive du cycle, calquée sur les étiquettes du monde réel. Le second est le roman scientifique : lieu d’expérimentation, le roman illustre la théorie zolienne sur l’hérédité, qui est la transmission d’une « fêlure » d’un membre de cette famille à sa progéniture. Afin de concevoir cette théorie, Zola, qui songeait à aborder aussi les préoccupations à l’ordre du jour,⁷ a recours lors de son travail préparatoire à ce que l’on peut définir, selon la terminologie de Marc Angenot, comme « discours social »,

³ Alain Pagès, *Le naturalisme* (Paris : Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2001) 82.

⁴ René-Pierre Colin, *Zola. Renégats et alliés : la République naturaliste* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1988) 194.

⁵ *Nana* a paru en feuilletons dans *Le Voltaire* (dir. Jules Laffitte) du 16 octobre 1879 au 5 février 1880. Le personnage apparaît aussi dans *L’Assommoir* (1877), l’histoire de sa mère, Gervaise Macquart.

⁶ F° 22. Colette Becker et al., eds, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, t. I (Paris : Honoré Champion, 2003) 50-51. C’est Zola qui souligne.

⁷ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon* (Paris : Éditions du Seuil, 2000) 231 ; C. Becker et al., eds, *Les Rougon-Macquart* t. I, xxvi.

c'est-à-dire « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement [...] ».⁸ Plus précisément, Zola consulte, entre autres sources, les publications en médecine, comprenant les travaux socio-médicaux, très en vogue à l'époque, sur la condition de la femme.⁹ Dans ces études en particulier, on explore des notions telles que le concept de l'hérédité et les effets des organes reproducteurs sur la femme en général. La prostituée n'est pas exclue de cette tendance et fait aussi l'objet de traités médicaux spécifiques au XIX^e siècle, dont l'étude du D^r Alexandre Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, publiée en 1836.¹⁰ Outre sur les questions de l'hérédité et des organes reproducteurs, la communauté médicale de l'époque enquête, par exemple, sur l'hygiène, les maladies et les mœurs de la prostituée. Mais cette discursivité de la prostituée ne se borne pas à ce genre de documents sociaux, bien entendu, et, comme on l'a déjà indiqué, il y a maints exemples de prostituée dans le discours littéraire. Bien que le discours social joue un rôle dans la perception de la prostituée à l'époque, ainsi que dans la conception du personnage zolien, on ne tiendra compte que du discours littéraire de la prostituée dans *Nana*.

⁸ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social* (Longueuil, Québec : Éditions du Préambule, 1989) 13.

⁹ Quelques-uns des travaux centrés sur la femme sont : *Traité de la menstruation* du D^r Raciborski ; *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* du D^r Morel ; et *La femme pendant la période menstruelle. Étude de psychologie morbide et de médecine légale* du D^r Icard. Pour la discussion de ces sujets chez Zola, voir l'étude de Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Émile Zola ou Le cauchemar de l'hystérie et les rêveries de l'utérus », *Les Cahiers naturalistes* 69 (1995) : 13-32 ; et celle de Sylvie L. F. Richards, « Le sang, la menstruation et le corps féminin », *Les Cahiers naturalistes* 75 (2001) : 99-107.

¹⁰ Voir aussi l'édition abrégée procurée par Alain Corbin, *La prostitution à Paris au XIX^e siècle* (Paris : Éditions du Seuil, 1981). Une bibliographie détaillée se trouve aux pages 48 à 55. Voir également Hilde Olrik, « Le sang impur. Notes sur le concept de prostituée-née chez Lombroso », *Romantisme* 31 (1981) : 167-78 ; et Mélanie Vincelette, « Libido sciendi. La femme vénale dans le discours médical du XIX^e siècle : regard sur le débat hygiéniste », *Les Cahiers naturalistes* 78 (2004) : 193-204.

La prostituée et le contexte littéraire : vers une ambivalence

Il convient de souligner que, contrairement à ce que peut suggérer A. Pagès dans l'extrait déjà cité, Zola et, par extension, les auteurs naturalistes ne sont ni les premiers ni les derniers à avoir traité du personnage de la prostituée : une liste exhaustive de tous les auteurs et de leurs ouvrages serait considérable.¹¹ Effectivement, « [l]e thème de *Nana* n'est pas neuf, remarque Henri Mitterand. On ne compte plus les "lorettes" du roman français [...]. Zola a pour devanciers l'abbé Prévost, Alexandre Dumas, Victor Hugo. Mais le Second Empire a donné un lustre nouveau à cette figure, à la fois dans la réalité et dans la fiction. C'est une époque et une société où le commerce de la galanterie est prospère, et connaît toutes sortes de degrés [...]. Zola n'a pas le mérite de l'originalité ». ¹² À cet effet, la réapparition du personnage de la prostituée dans des contextes littéraires divers fait de lui un topos littéraire, c'est-à-dire un lieu commun. Selon l'expression de Maxime Prévost, qui illustre astucieusement cette notion, il s'agit dans le cas du personnage de la prostituée de « prêt à créer ». ¹³ D'un point de vue discursif, la prostituée se caractérise donc par une ambivalence : objet de discours social, c'est-à-dire discours réel, elle est reprise comme objet de discours littéraire, c'est-à-dire discours fictif. La prostituée garde en somme une ambivalence discursive dans *Nana*.

De fait, ce roman de Zola s'oriente vers ce que l'on peut considérer comme des objectifs ambivalents. D'une part, le romancier cherche à écrire le roman naturaliste, qui

¹¹ Quelques exemples d'ouvrages du corpus naturaliste sur la prostituée : les romans *Marthe, histoire d'une fille* (1876) de Joris-Karl Huysmans et *La fille Élixa* (1877) d'Edmond de Goncourt ; et la nouvelle « La fin de Lucie Pellegrin » (1880) de Paul Alexis.

¹² Henri Mitterand, éd., *Nana*, d'Émile Zola (Paris : Éditions Gallimard, 2002) 10-11. Ajoutons également que *Nana* n'est pas l'unique occasion où Zola traite de la prostituée dans son œuvre. Voir la préface que donne C. Becker au roman dans son édition, *Les Rougon-Macquart* t. III, 4-21.

¹³ Maxime Prévost, *Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo* (Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002) 31. Voir le chapitre 5 pour une analyse du topos de la prostituée chez Victor Hugo.

est à la fois le roman sur le réel, « transparent » et « objectif » dans sa représentation du réel observable, et le roman expérimental. D'autre part, en écrivant *Nana*, Zola s'engage aussi dans la production du roman sur la prostituée. En raison de son sujet, *Nana* s'insère forcément dans une lignée de bien d'autres romans sur la prostituée, dont la tradition est déjà longue, comme la citation précédente de H. Mitterand le confirme. Toutefois, cette ambivalence ne se limite pas à définir les buts romanesques généraux de *Nana* ; elle définit aussi le portrait du personnage de la prostituée *dans* le roman. Ce portrait ambivalent produit un effet de mythe relié à la construction du personnage.

Si on reprend, à titre d'exemple, la citation de Flaubert, qui souligne avec pertinence que « Nana tourne au mythe, sans cesser d'être réelle », on ne peut que percevoir l'ambivalence de cette association à la fois simple et complexe. On observe même que cette description du roman donne succinctement la signification du roman. Cela explique peut-être pourquoi cette fameuse citation réapparaît dans diverses études sur l'œuvre et ne cesse d'inspirer à la critique zolienne des interprétations variées de *Nana*, ainsi que ce qui constitue le mythique dans le roman. À vrai dire, la notion de mythe, c'est l'un des aspects du roman, sinon de l'ensemble des *Rougon-Macquart*, auquel la critique tend à revenir. Mais que veut-dire « mythe » au juste ?

Pour une définition de mythe

C'est un terme assez commun, mais c'est aussi un terme vaste aux définitions multiples. Son usage dépasse sa signification la plus conventionnelle et, pour compliquer les choses, le terme se voit assimilé à plusieurs domaines critiques, dont chacun contribue à l'étendue de son champ sémantique. Cette recherche d'une définition adéquate mènera du général au spécifique. Vu la tendance de la critique zolienne à voir dans *Les Rougon-*

Macquart le mythique qui s'y inscrit, une revue de la façon de définir le terme semble un point de départ logique.

Dans une veine similaire à celle de l'anthropologue René Girard, pour qui tout mythe raconte l'accusation et la persécution d'un bouc émissaire que cible une collectivité comme la source de ses ennuis,¹⁴ Naomi Schor étudie le mythe fondateur et le rôle de la foule dans *Les Rougon-Macquart*. D'après sa lecture, le mythe est centré sur le meurtre rituel ou le bannissement d'un bouc émissaire, deux rites qui se répètent sous des formes diverses de génération en génération.¹⁵ Dans *Nana* en particulier, N. Schor voit que le mythe soulève les tensions sociales entre les hommes et les femmes par le biais des différences sexuelles qui séparent les sexes. *Nana*, malgré sa domination du sexe masculin, incarnera en fin de compte le bouc émissaire.¹⁶ De même, Jean Borie considère le mythe sous l'angle des origines de la famille Rougon-Macquart et de l'effet héréditaire sur les descendants. Il dégage de l'œuvre zolienne une « anthropologie mythique [qui] repose sur une Chute, un péché originel, informulable et vague ».¹⁷ Il y a « deux formules qui se confondent pour former le cœur de l'anthropologie mythique de Zola » : un crime et « la trahison originaire de la femme ».¹⁸ Le crime, c'est le meurtre d'un enfant, cette « violence originaire » qui se répète et se propage dans la progéniture de chaque génération ; la trahison de la femme, c'est le sexe féminin, dont les traces du premier amant se retrouvent chez les enfants futurs d'après « la théorie de

¹⁴ La victime est bannie ou mise à mort. Pour R. Girard, le mythe comporte toujours deux éléments : la violence collective et le bouc émissaire. René Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair* (Paris: Bernard Grasset, 1999). Voir aussi *The Scapegoat*, trad. Yvonne Freccero (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989).

¹⁵ Naomi Schor, *Zola's Crowds* (Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1978).

¹⁶ Schor 103.

¹⁷ Jean Borie, *Zola et le mythes, ou de la nausée au salut* (Paris : Éditions du Seuil, 1971) 43.

¹⁸ Borie 48.

l'imprégnation ».¹⁹ Certes, ces deux éléments apparaissent chez Nana, d'autant plus qu'elle mène une campagne de destruction et qu'elle ressemble visiblement au premier amant de sa mère, mais ils ne correspondent pas à la manière dont on conçoit le mythe. D'ailleurs, R. Ripoll considère le mythe dans *Les Rougon-Macquart* sous une optique plutôt sociologique : il s'agit d'une forme narrative sous laquelle l'auteur peut concilier la réalité et la fiction et lui permet de « produire concrètement dans le texte de son roman ce que ni lui ni ses lecteurs bourgeois n'étaient en mesure de penser »,²⁰ constat étonnant, étant donné les enquêtes effectuées à l'époque. Dans le cas de *Nana*, il avance que la fonction du mythique est double : d'une part, le mythe symbolise le désir masculin et la puissance corruptrice qu'exerce Nana ; d'autre part, le mythe illustre métaphoriquement un cas sociohistorique soulevant les tensions sociales et la déchéance d'une société tombée dans l'excès.²¹ Il est clair, d'après ces quelques exemples, que les acceptions données au mythe par la critique zolienne penchent vers un sens quasi socio-anthropologique. Elles ne s'appliquent qu'à la thématique des *Rougon-Macquart*, sans prendre en compte l'aspect proprement discursif du mythe. Elles ne sont donc pas utiles à notre étude.

La thématique du mythe est encore au cœur d'un autre domaine critique un peu plus spécifique : la mythocritique. D'après cette méthode de Gilbert Durand, la mythocritique étudie les liens entre les mythes de l'Antiquité et la littérature moderne, en particulier celle des XIX^e et XX^e siècles. En repérant dans les œuvres les renvois à la mythologie gréco-latine, cette approche « permet de montrer comment tel trait de caractère personnel de l'auteur contribue à la transformation de la mythologie en place,

¹⁹ Borie 58-63.

²⁰ Ripoll t. II, 926.

²¹ Ripoll t. I, 636-49.

ou [...] accentue tel ou tel mythe directeur en place ».²² Pour poursuivre l'examen, G. Durand propose une « mythanalyse » grâce à laquelle l'étude « des grands mythes directeurs » dans un groupe d'œuvres élucide la pensée collective d'une période donnée. Bref, bien que la mythocritique soit plus générale dans son contexte conceptuel, elle est pourtant très spécifique comme méthode : elle ne vise que l'analyse de mythes classiques dans les ouvrages modernes afin d'éclairer des questions d'ordre psychologique et sociologique. L'approche que l'on envisage dans cette étude n'aura pas recours à la mythologie classique, mais au discours qui tire d'un effet de réel un effet de mythe.

Si on le considère enfin dans son sens le plus conventionnel, le mythe recouvre les récits légendaires et fabuleux particuliers à une culture ; ce sont les histoires des dieux et des héros qui, très souvent, expliquent l'univers. Toutefois, l'envergure du champ sémantique qu'accordent l'anthropologie et l'ethnologie au terme contribue également à sa nature variable. D'après l'ethnologue Mircea Eliade, par exemple, le mythe explique « le pourquoi » du monde ; c'est une histoire dite « sacrée » des Dieux et des Êtres surnaturels qui raconte les « origines du monde » et sert au peuple primitif de « modèle exemplaire » des activités et des rites humains.²³ Acception intéressante et valable, mais qui ne répond pas à la façon dont notre étude considère le mythe dans *Nana*.

Par contre, alors que M. Eliade envisage le mythe d'un point de vue centré sur la tradition et la transmission orales du mythe des sociétés archaïques, Claude Lévi-Strauss le définit de façon plus générale. Sous une optique structuraliste, il affirme que le mythe est formé « d'unités constitutives ». Celles-ci consistent en éléments itératifs communs à toutes les versions d'un même mythe qui se répand dans toutes les langues et cultures du

²² Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre de la mythocritique à la mythanalyse* (Paris : DUNOD, 1992) 347-50.

²³ Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris : Gallimard, 1988) 11-26.

monde ; le mythe est donc « l'ensemble de ses variantes »²⁴ et « fait partie intégrante de la langue ; c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours ».²⁵ Le mythe tel que le conçoit Cl. Lévi-Strauss est discursif, tandis que l'interprétation qu'en propose M. Eliade ne tient compte que de son aspect oral. Il est clair d'après ces définitions que le concept de mythe manque de vraie fixité. Qui plus est, le terme s'avère adaptable à ces approches. Il est tout de même possible de déceler un lien entre ces deux interprétations : le mythe réside dans le domaine de l'énonciation.

En somme, le terme « mythe » est très piégé et variable au niveau théorique. Pour cette raison, la tâche de trouver une définition convenable s'est avérée problématique à plusieurs égards. De toutes les approches esquissées ci-dessus, on constate que la critique zolienne, la mythocritique et l'anthropologie attribuent à la définition de mythe une certaine souplesse en l'adaptant à leurs besoins analytiques. Il est évident que les interprétations « littéraires » du mythe sont marquées par une influence anthropologique ou sociologique, et non discursive dans leur approche respective. En outre, ces acceptions ne partagent pas une seule et unique perspective définitionnelle, d'où la difficulté d'en cerner une qui soit généralement acceptée. Toutefois, cette nature protéiforme du mythe n'inclut pas nécessairement son aspect discursif. Néanmoins, de ce bilan terminologique, c'est l'acception de Cl. Lévi-Strauss qui nous aide le mieux à cerner ce qui constituera l'objet de notre étude : le mythe « relève du discours » et se compose d'un « ensemble » d'éléments qui se répètent. Comme d'autres chercheurs s'étant intéressés au mythe chez Zola, nous nous permettrons ici la liberté d'adapter cette définition à notre analyse du mythe de la prostituée dans *Nana*. C'est dire que nous ne suivrons pas à la lettre

²⁴ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris : Librairie Plon, 1958) 240.

²⁵ Lévi-Strauss 230.

l'approche structuraliste de Cl. Lévi-Strauss et que nous retiendrons seulement l'aspect discursif du mythe de sa définition pour suivre notre propre approche littéraire du texte littéraire.

Le mythe dans Nana

Qu'est-ce qui est « mythe » dans *Nana* ? En plus des difficultés terminologiques que pose le mythe, c'est aussi le personnage de la prostituée dans le texte zolien qui contribue à la complexité de la question. Comme on l'a déjà vu, « la prostituée » est dotée d'un aspect piégé et multiple, étant donné la texture discursive qui la « pré-construit » : documents socio-médicaux, œuvres littéraires. Qui plus est, le personnage de la prostituée est objet de discours non seulement dans le roman, mais aussi dans l'avant-texte, pour utiliser la terminologie génétique. Philippe Hamon, par exemple, affirme que « chaque *Dossier préparatoire* de chaque roman zolien contient un dossier "Personnages" où les portraits sont déjà fixés, consignés et pré-rédigés avant la mise en rédaction "suivie" du roman lui-même ». ²⁶ Figures formées avant le roman définitif, personnages « fixés » et « pré-rédigés » : ces observations corroborent l'hypothèse que le mythe du personnage de la prostituée dans *Nana* s'établit déjà dans l'avant-texte, fournissant alors un autre discours sur le personnage de la prostituée. Compte tenu de l'importance des dossiers préparatoires zoliens, ainsi que de leur rôle dans la genèse, c'est-à-dire les étapes de la création où se conçoit et s'élabore le mythe, une analyse de l'avant-texte est donc, pour les besoins de cette étude, essentielle. Il convient de signaler que l'avant-texte se compose de deux sections distinctes : les dossiers préparatoires généraux qui « préfacent » le projet des *Rougon-Macquart* en entier, et celui du roman *Nana* même.

²⁶ Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola* (Genève : Librairie Droz, 1998) 151.

Afin d'effectuer notre étude, il importe de faire une lecture systématique de l'avant-texte pour faire ressortir la construction, ou la mise en place, du mythe de la prostituée, qui commence, manifestement, avant l'incipit du roman.

Reste donc à élucider la question posée antérieurement : qu'est-ce qui est « mythe » dans *Nana* ? Le discours sur le personnage de la prostituée Nana produit ce que Ph. Hamon appelle un « effet-personnage ». L'effet-personnage est « une construction [progressive] du texte » qui continue jusqu'à « l'ultime ligne du texte », où le personnage devient aussi « une résultante ».²⁷ L'un des éléments constitutifs les plus importants de l'effet-personnage est, selon Ph. Hamon, le portrait.²⁸ D'après lui, le portrait zolien prend forme dans des descriptions qui parsèment le texte de façon itérative. Toutefois, le portrait d'un personnage est « souvent mis en corrélation » avec un portrait autre. Ph. Hamon désigne ce phénomène par le concept de « portrait-balise ».²⁹ Caractérisé par la répétition de descriptions qui « scandent » un texte, le portrait-balise est « composé de traits juxtaposés » et il est « intégré au sein d'une série de variantes ».³⁰ En cela, il rejoint le mythe défini par Cl. Lévi-Strauss, qui consiste lui aussi en éléments itératifs et se compose de « l'ensemble de ses variantes ». En ce qui nous concerne, le portrait-balise se crée dans les variantes d'un système d'appellations qui décrit le personnage de la prostituée. D'ailleurs, en raison de la complémentarité des portraits-balises, ce système est teinté d'une certaine ambivalence. C'est à partir de ces portraits qui se répètent au

²⁷ Hamon, *Le personnel du roman* 315. « Le personnage de roman [...] se construit progressivement [...] le long du texte, et ne déploie sa figure complète qu'à la dernière page, grâce à la mémorisation opérée par le lecteur », A.-J. Greimas cité dans Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, eds Gérard Genette et al. (Paris : Éditions du Seuil, 1977) n° 27, 171. Cf. la page 126 du même article : « "l'étiquette sémantique" du personnage n'est pas une "donnée" a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de reconnaître, mais une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture [...] ».

²⁸ Hamon, *Le personnel du roman* 151 et 185.

²⁹ Hamon, *Le personnel du roman* 165.

³⁰ Hamon, *Le personnel du roman* 169-70.

cours de la construction du personnage que se construit aussi un effet de mythe. Pourtant, cette dynamique du portrait se définit par un autre phénomène textuel.

Le personnage de la prostituée : une dualité d'effets

À l'effet-personnage de la prostituée produit par les portraits-balises s'oppose un autre effet textuel : l'ironie. On développera davantage la signification de l'ironie dans l'analyse, mais il suffit pour l'instant de la définir, sans vouloir trop simplifier les choses, comme un effet qui crée une ambivalence de sens. Selon Alexandre Péraud, « un effet de sens "ironie" » se fait remarquer dans le texte par « l'accumulation » et la répétition de certains énoncés.³¹ Dans sa description de l'ironie balzacienne, Christèle Couleau explique que l'ironie est « un principe de réversibilité à répétition [et] ne propose pas un renversement définitif mais un balancement constant entre les sens possibles ». ³² Ce balancement ne pourrait-il pas être posé comme l'élément d'ambivalence propre au portrait-balise ? Si on considère toutes les caractéristiques du portrait-balise, c'est-à-dire opposition, répétition, scansion, accumulation et globalité, on remarque qu'on peut aligner à ce concept l'effet-personnage ironique produit par le portrait. Ce balancement des significations possibles rejoint la notion d'ambivalence et cible aussi l'importance de l'ironie. L'effet-personnage ironique, qui sert de contrepoint à un effet-personnage premier dans un portrait-balise, ne serait-ce pas ce qui donne à lire l'ambivalence du personnage de la prostituée ?

Tout comme le personnage, le mythe est une construction progressive qui s'amorce dans les dossiers préparatoires et se poursuit dans le roman. Le mythe est aussi

³¹ Alexandre Péraud, « L'art de composer avec le réel », *Ironies balzaciennes*, éd. Éric Bordas (Paris : Christian Pirot, 2003) 245 et 246.

³² Christèle Couleau, « L'ironie, principe de réversibilité », *Envers balzaciens*, eds Andrea Del Lungo et Alexandre Péraud (Poitiers : Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001) 164.

une résultante, à savoir le produit final au terme de la construction du personnage (Nana) et du roman (*Nana*). L'objectif de notre étude est de retracer le parcours du mythe du personnage selon un système descriptif. Pour ce faire, il s'agira d'étudier l'ensemble des variantes du portrait de la prostituée, c'est-à-dire les portraits-balises. Ces portraits de nature ambivalente produisent, à leur tour, deux effets textuels : l'effet-personnage qui donne une signification première à Nana et un effet-personnage ironique qui crée un balancement de sens. Conjointement, ces deux effets textuels forment le mythe ambivalent du personnage.

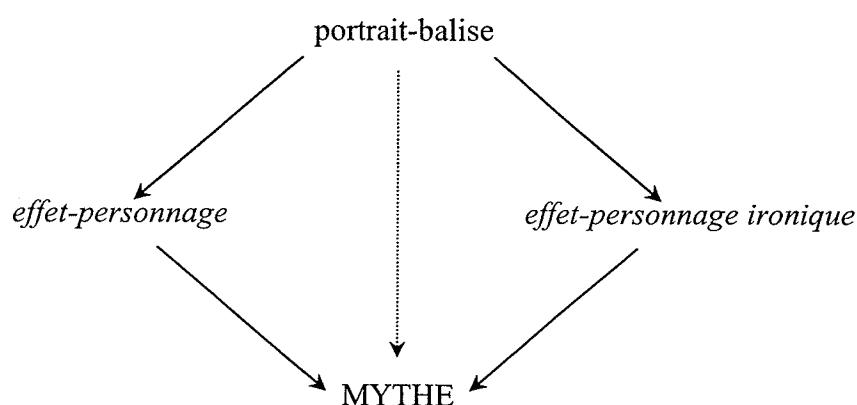


Tableau 1 : Le sens conceptuel du mythe

Considérant les trois sources textuelles, les dossiers généraux des *Rougon-Macquart*, le dossier préparatoire de *Nana* et le roman *Nana*, on répartira l'étude en trois chapitres. Attendu que notre analyse cherche à retracer, à la lumière des éléments constitutifs identifiés, la construction du mythe Nana, les chapitres suivront l'ordre successif des trois sources. Dans le premier chapitre, on analysera les premières descriptions du personnage de la prostituée dans les dossiers préparatoires généraux des

Rougon-Macquart qui posent les bases du système descriptif. Ensuite, le deuxième chapitre se concentrera sur trois sections du dossier préparatoire de *Nana*, dont les notes des informateurs, l'ébauche et la fiche biographique du personnage. Dans ces sections, on verra l'évolution qui a lieu dans la construction et la concrétisation des portraits du personnage. Le dernier chapitre traitera des plans du dossier préparatoire de *Nana*, ainsi que du roman définitif. En plus des dernières étapes dans la construction du personnage, il sera aussi question de l'effet de mythe final qui en résulte.

Chapitre I : « La fabrication du livre [...] commence dès une phrase »³³

L'avant-texte zolien occupe une place importante dans l'œuvre qu'a laissée Zola. Sa façon soignée de noter scrupuleusement ses idées, ses projets possibles et ses notes sur diverses sources ajoute à la richesse et à l'importance de ce document. On a plusieurs fois commenté la méticulosité de ces versions en voie d'élaboration : l'avant-texte de Zola, en effet, fascine depuis longtemps les critiques qui peuvent, par l'intermédiaire des folios conservés, assister à la construction (même si ce n'est qu'*a posteriori*) du projet gigantesque qu'il a entamé en rédigeant *Les Rougon-Macquart*, ouvrage qui, on le rappelle, se compose de vingt romans, dont chacun forme un tome volumineux. En fait, une transcription, partielle pour la plupart, du manuscrit des dossiers préparatoires a été reproduite dans certaines des éditions critiques des *Rougon-Macquart*.³⁴ Pour leur part, Colette Becker et sa collaboratrice, Véronique Lavielle, ont réussi tout dernièrement à reproduire pour la première fois un fac-similé du manuscrit dans son intégralité, pourvu d'une transcription dactylographiée de chacun des folios : entreprise énorme, dont la communauté zolienne leur sera reconnaissante.³⁵

Comme dans le cas de toute autre œuvre littéraire, l'avant-texte apporte toujours de nouveaux éclairages sur ce qu'on peut lire comme lecteur dans la version définitive du roman, peu importe l'ampleur des documents originaux, s'il en reste. Cela va sans dire

³³ Stéphane Mallarmé cité par Henri Mitterand, *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste* (Paris : Presses Universitaires de France, 1987) 38.

³⁴ Dont les éditions d'Armand Lanoux et Henri Mitterand, *Les Rougon-Macquart*, 5 volumes (Paris : Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967) et de Colette Becker et al., *Les Rougon-Macquart*, 5 volumes (Paris : Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 2002).

³⁵ *La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires*, eds Colette Becker et Véronique Lavielle, 3 volumes (Paris : Honoré Champion, 2003-2006). Ce titre sera désormais abrégé en *FdesR-M*. Il faut mentionner aussi la publication en trois volumes d'un fac-similé du dossier préparatoire général de 1868-1869, avec transcription et commentaires par Henri Mitterand, et commentaires des dessins de Zola (lieux et arbres généalogiques) par Olivier Lumbroso. *Les manuscrits et les dessins de Zola* (Paris : Les Éditions Textuel, 2002).

que les avant-textes de Zola ne font pas exception. C. Becker fait remarquer que les dossiers préparatoires

nous font assister au double travail d'une logique et d'une imagination, ils nous permettent de suivre les efforts d'une intelligence tâtonnant pour résoudre les difficultés d'une construction, les projets successifs de scénarios et de personnages, les rejets, les suppressions, [...] mais aussi ce qui, exprimé clairement dans le travail préparatoire, se masque dans le texte définitif. Certaines intentions ne sont lisibles que grâce à la connaissance de l'avant-texte qui permet d'en suivre les traces d'où, en définitive, de mieux lire l'œuvre, en ses points de tiraillement.³⁶

Difficultés de construction, projets de personnages, clarté du travail initial, voilà ce qui donne de l'importance à une analyse de l'avant-texte. Cependant, il ne s'agira pas dans le premier chapitre de l'étude d'interroger les intentions de Zola en ce qui concerne le personnage de la prostituée dans *Nana*, mais plutôt de lire dans les dossiers préparatoires généraux les débuts de la construction du personnage.

L'anatomie des dossiers préparatoires : le parcours avant-textuel

Avant d'aborder l'analyse, on pense qu'il est nécessaire de faire la distinction entre les deux composantes de l'avant-texte, auxquelles on a fait allusion très brièvement dans l'introduction. C'est un fait bien connu que Zola avait une propension à écrire à profusion des notes très détaillées lorsqu'il préparait un roman, ce qui est particulièrement le cas des *Rougon-Macquart*. Pourtant, il divisait ce travail selon une méthode assez précise. Les critiques appellent ce travail les « Dossiers préparatoires ». Dans un premier temps, Zola rédige entre 1868 et 1869 les dossiers préparatoires

³⁶ *FdesR-M* t. I, 17-18.

généraux du cycle, dans lesquels il compose ses notes initiales, dont celles intitulées « Notes générales sur la nature de l'œuvre » et « Notes générales sur la marche de l'œuvre ». Il approfondit ses réflexions dans la section « Détermination générale », où il travaille, retravaille et développe les divers personnages sur lesquels il consacrera les pages de ses romans, ainsi que le célèbre arbre généalogique de la famille Rougon-Macquart. C'est aussi dans cette section qu'il élabore sa théorie de l'hérédité, ainsi que la manière dont elle s'applique à chacun de ses personnages. Toujours en effectuant un travail de peaufinage des sujets dont il souhaite traiter, il consulte également de nombreux documents écrits, surtout en ce qui concerne le domaine médical, dont, entre autres, le *Traité philosophique et physiologique de l'Hérédité naturelle* du D^r Lucas, *La physiologie des passions* du D^r Letourneau, et, pour la préparation de *Nana*, *Physiologie morbide* du D^r Moreau de Tours. Ces études sous-tendent le développement de sa théorisation scientifique, pour laquelle il s'inspire de leurs théories de l'hérédité et de l'innéité, c'est-à-dire ce qui peut ou ne peut se transmettre dans une famille au niveau physionomique, physiologique et même moral.³⁷

Dans un deuxième temps, Zola compile un dossier préparatoire spécifique pour chacun des romans au moment où il envisage sa rédaction. Il procède toujours d'une manière plus ou moins systématique et, dans la plupart des cas, chaque dossier se compose de diverses sections, dont : l'« Ébauche », où Zola met par écrit ses idées liminaires sur un roman ; un inventaire des « Personnages » du roman, du protagoniste aux personnages les plus secondaires ; deux « Plans », souvent assez minutieux, où il esquisse et divise en chapitres les premiers jets de l'intrigue ; et les « Notes » détaillées

³⁷ Voir en particulier Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. 2 volumes. Paris : Klincksieck, 1991 ; et Anca Vlasopolos, « Seductive Certainties : *Nana* and Nascent Eugenic Sciences », *Excavatio* 13 (2000) : 229-35.

sur des sujets variés, comprenant celles « prises au cours de visites sur le terrain, sur des ouvrages spécialisés, ou à la suite de conversations, [des] articles de journaux, [des] plans des différents lieux des romans de la main de l'auteur, [des] lettres de correspondants, etc. ».³⁸ Interviewant ceux qui connaissaient le sujet ou faisant lui-même des enquêtes sur le terrain, il accomplissait ce travail afin d'observer le monde qu'il inclurait dans son roman. Constat curieux : quant aux visites de lieux spécifiques pour la recherche sur *Nana*, Zola n'en fait lui-même que certaines seulement ; pour les détails sur le demi-monde, il préfère se renseigner auprès de ses contemporains Edmond Laporte, Ludovic Halévy et Henry Céard, qui le lui décrivent soit par écrit, soit à l'oral, comme l'attestent les notes de ceux-ci incluses dans le dossier préparatoire du roman, et auxquelles on reviendra.

En ce qui concerne l'ordre chronologique de la rédaction de ces matériaux, C. Becker indique que ce n'est pas tout à fait précis : les dossiers préparatoires ont été classés et rénumérotés par la Bibliothèque Nationale de France.³⁹ On note que la reproduction des dossiers préparatoires par C. Becker et V. Lavielle suit cet ordre. D'un point de vue analytique, ce regroupement pose certains problèmes et empêche une lecture linéaire des dossiers. Par ailleurs, H. Mitterand propose une organisation chronologique approximative des diverses parties des dossiers préparatoires.⁴⁰ Vu l'objectif de cette analyse qui est de retracer le parcours de la construction du mythe du personnage de la prostituée selon ses effets constitutifs, il est important de pouvoir reconstituer autant que

³⁸ *FdesR-M* t. I, 10-11. Voir aussi le chapitre « La genèse du roman zolien », Mitterand, *Le regard et le signe* 37-54.

³⁹ Comme l'indique C. Becker, par exemple, « les "seconds plans" ont systématiquement été numérotés et reliés par la Bibliothèque Nationale avant les "premiers". Il convient donc, pour toute lecture, à plus forte raison pour une étude génétique, de tenir compte de ce fait ». *FdesR-M* t. I, 11.

⁴⁰ Lanoux, éd., *Les Rougon-Macquart* t. II, 1650-52 et t. V, 1669-73. Il commentera plus tard « l'ordre hypothétique » de ce travail de « reconstitution chronologique » dans Mitterand, *Le regard et le signe* 38.

possible l'ordre des parties des dossiers. Ceci dit, après une première lecture de l'avant-texte en entier, il semble raisonnable de se fier à l'ordre tel qu'il est prescrit par H. Mitterand comme point de repère.

L'avant-texte, lieu de genèse et de construction

Dans son ensemble, l'avant-texte joue, évidemment, un rôle capital dans la genèse zolienne. C'est dans ce document que se situe le fondement de tout élément qui contribue à la construction du roman. De même, l'avant-texte est un lieu de transformation et d'invention, où toutes les notes font l'objet d'une (ré)écriture en prévision du roman. En cela, l'avant-texte permet aussi une lecture de la construction du roman, qui est, en effet, le produit final de l'ensemble du travail préparatoire qu'elle représente. H. Mitterand, par exemple, commente ce travail préparatoire en retraçant le parcours génétique de la métaphore de la mine, « figure récurrente » dans l'avant-texte du roman *Germinal*.⁴¹ Son explication de sa méthodologie est très pertinente : il s'agit de « repérer [l]es avatars aux stades avant-textuels de l'œuvre » de cette métaphore qui apparaît dans le roman définitif.⁴² Comme il l'explique, la métaphore apparaît pour la première fois dans l'« Ébauche » et reviendra dans les autres étapes de la genèse. Dans les « Notes sur Anzin », par exemple, où Zola transcrit ses observations lors de sa visite dans une mine à Anzin, la métaphore change de dimension. Ce processus de transformation se poursuit dans les « Plans », où la métaphore subit d'autres ajustements au profit du récit, avant de se métamorphoser en figure finale : celle du roman définitif. Par le biais de toutes ces « variantes » dans l'ensemble des dossiers préparatoires, « le dispositif récurrentiel de

⁴¹ Voir en particulier le chapitre intitulé « La bête goulue ». Mitterand, *Le regard et le signe* 231-50.

⁴² Mitterand, *Le regard et le signe* 232.

l'image [...] devient significatif ». ⁴³ Pour H. Mitterand, il est question du « maintien » et de l'« expansion éventuelle dans l'évolution de l'avant-texte » d'une image récurrente qui n'arrive pas fortuitement dans le roman, mais qui se forme antérieurement, à savoir dans l'avant-texte. ⁴⁴

Mutatis mutandis, il est tout à fait possible de considérer la construction du mythe du personnage de la prostituée à l'instar de cette méthode de H. Mitterand. Pour nous, il s'agit de retracer le parcours de cette construction à partir d'effets textuels (l'effet-personnage et l'effet-personnage ironique) produits par un système descriptif ambivalent (les portraits-balises). À la base de ce système est la répétition, remarquable dans les variantes de portraits. Le mythe est une construction qui commence sensiblement à partir des deux dossiers préparatoires avant de devenir le résultat qu'est le roman final.

De la belle courtisane à la putain du monde à part : les Dossiers préparatoires généraux ⁴⁵

La première mention de la prostituée comme personnage possible dans *Les Rougon-Macquart* arrive tôt dans les dossiers généraux. De sa lecture du *Traité philosophique et physiologique de l'Hérédité naturelle* du D^r Lucas, l'un des textes qu'il consulte comme source, Zola retient la citation suivante : « À Rome les plus belles courtisanes sortent du peuple ». ⁴⁶ Zola reviendra sur cette observation lorsqu'il rédige un « Résumé des notes » prises au cours de cette lecture : « ~~À Rome~~ Dans le roman ouvrier, ou autre, faire naître une belle courtisane. À Rome, les plus belles courtisanes naissent du

⁴³ Mitterand, *Le regard et le signe* 243.

⁴⁴ Mitterand, *Le regard et le signe* 249.

⁴⁵ Pour toute citation des dossiers préparatoires où il y a suppression dans la version manuscrite, faite par Zola lui-même ou autre contributeur, nous la reproduirons dans notre étude.

⁴⁶ F° 66/9. *FdesR-M* t. I, 94-95. H. Mitterand date ces notes vers la fin de 1868. Lanoux, éd., *Les Rougon-Macquart* t. V, 1672.

peuple. (Ne pas oublier l'élément lorette) ».⁴⁷ Ce qu'on remarque aussitôt, ce sont les contours assez précis de ce qui donnera le futur roman, sinon deux romans. La belle Nana naît en effet dans *L'Assommoir*, roman ouvrier. Déjà dans cette première référence au personnage, on remarque les deux façons de la décrire : elle est à la fois courtisane et lorette. En outre, le commentaire ajouté entre parenthèses fait une distinction : une courtisane n'est pas forcément une lorette.

À première vue, les deux termes ne seraient-ils pas plus ou moins interchangeables ? Dans ce cas-ci, il paraît que non, et de cette différenciation terminologique ressort une sorte de dissemblance : dans l'échelle prostitutionnelle (telle que Zola la conçoit, certes), la courtisane est supérieure à la lorette. Au fait, dans l'échelle littéraire, le « personnage littéraire de la lorette [est un] avatar dégradé de la courtisane romantique »,⁴⁸ comme le confirme Lucette Czyba. Quant au terme « lorette », ce néologisme du XIX^e siècle est attribué à l'écrivain Nestor Roqueplan qui, en 1841, « baptisa de ce nom les jolies pécheresses qui, vers 1840, se logeaient presque toutes derrière [...] l'église de Notre-Dame-de-Lorette ».⁴⁹ De plus, dans son introduction à la réédition récente de *La Lorette* (1853) d'Edmond et de Jules de Goncourt, Alain Barbier Sainte Marie souligne que la lorette « n'aurait pas été popularisée sans le talent de Gavarni qui, dans ses séries sur le phénomène, grâce à des lithographies [...] a fixé ses

⁴⁷ F° 108/1. *FdesR-M* t. I, 136-37.

⁴⁸ Lucette Czyba, « Paris et la lorette », *Paris au XIX^e siècle : aspects d'un mythe littéraire*, éd. Roger Bellet (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1984) 117.

⁴⁹ Pierre Larousse, dans son dictionnaire de 1873, cité par Alain Barbier Sainte Marie, éd., *La Lorette* d'Edmond et de Jules de Goncourt (Tusson, Charente : Du Lérot, 2000) 15. Il explique ainsi la hiérarchisation des prostituées : « La lorette a succédé aux impures et aux filles d'Opéra ; on l'appela ensuite camellia [*sic*], femme du demi-monde, biche, cocotte [...] c'est toujours la femme entretenue. La prostitution a trois degrés : la fille publique, la grisette et la femme entretenue. [...] La grisette passe "lorette", grâce à quelque heureux hasard, la "lorette", sur son déclin, tombe fille publique : en somme, c'est toujours le même métier de vendeuse d'amour qu'elle exerce, il n'y a que le tarif qui change ».

caractéristiques, son milieu, ses partenaires ».⁵⁰ Il ajoute que la parution en 1841 de la *Physiologie de la lorette* de Maurice Alhoy a aussi éveillé l'intérêt chez les écrivains pour la lorette.⁵¹ Bref, les origines du personnage sont relativement complexes, mais c'est Charles Baudelaire qui l'explique le plus simplement : la « Lorette est une personne libre. Elle va et elle vient. Elle tient maison ouverte. Elle n'a pas de maître ; elle fréquente les artistes et les journalistes. Elle fait ce qu'elle peut pour avoir de l'esprit ».⁵² Pourtant, entre les mains de Zola, le personnage aura clairement d'autres caractéristiques.

De fait, ailleurs dans cette même section « Résumé », Zola détaille ce qu'il envisage pour son personnage : « Ma lorette peut être voleuse. Il pourrait y avoir une branche de la famille qui resterait stationnaire à l'état de brute ou qui s'en détacherait par brusquerie nerveuse vers le mal : ouvrier, militaire, lorette, meurtrier. On ferait remonter cette branche à assez loin, pour que la consanguinité soit ~~diffuse~~ éloignée ».⁵³ Les origines prévues du personnage sont peu illustres ; cette courtisane/lorette aura ses racines dans une famille donnée aux vices, et se trouve rangée parmi d'autres personnages de basse extraction. Il est intéressant de noter l'emploi par Zola de l'adjectif possessif, comme pour insister sur sa version de ce type de personnage et pas celles des autres ; et il a raison : d'après ce premier tracé, son personnage ne ressemble guère à la

⁵⁰ Barbier Sainte Marie 21. Au fait, Charles Baudelaire était du même avis, déclarant que « Gavarni a créé la Lorette ». Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, éd. Yves Florenne, t. I (Paris : Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 1971) 351. *Lorettes* de Paul Gavarni parut en 1841. Voir *Œuvres choisies de Gavarni* (Paris : Horizons de France, 1944). Voir aussi la référence louangeuse à ses *Lorettes* dans Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre* (Paris : Flammarion et Fasquelle, [187?]) 160-63.

⁵¹ Barbier Sainte Marie 22. Genre populaire circa les années 1840 imitant des études médicales du même nom, les *Physiologies* avaient comme dessein de décrire des « types » sociaux, dont la lorette. Voir à ce sujet Richard Sieburth, « Une idéologie du lisible : le phénomène des "Physiologies" », *Romantisme* 47 (1985) : 39-60 ; et Ruth Amossy, « Types ou stéréotypes ? Les "Physiologies" et la littérature industrielle », *Romantisme* 64 (1989) : 113-23.

⁵² Baudelaire 351. D'ailleurs, on n'oublie pas non plus la contribution qu'Alexandre Dumas ajoute au débat dans ses *Filles, lorettes et courtisanes* (1843), hiérarchisant les catégories diverses de prostituées, comme le reflète le titre de l'ouvrage, reproduit pour la première fois depuis sa parution originelle dans Alexandre Dumas, *Filles, lorettes et courtisanes*, éd. Emmanuel Pierrat (Paris : Flammarion, 2000).

⁵³ F° 110/3. *FdesR-M* t. I, 138-39.

lorette décrite par Baudelaire. Dans l'agencement du personnage de la prostituée, Zola, tout en dévoilant sa volonté de faire autrement, se sert d'un « prêt à créer » ; il réactive un type de personnage existant déjà sous plusieurs formes écrites. Certes, la notion de la prostituée issue du peuple était très répandue au XIX^e siècle et n'est pas unique à la littérature. Au fait, cette perception provient d'abord du discours médical, qui avait influencé la représentation littéraire de la prostituée : Alain Corbin et Ruth Amossy l'ont bien prouvé.⁵⁴

En ce qui concerne le contexte des dossiers généraux, on observe déjà que le remaniement du personnage de la lorette ainsi présenté produit un double effet de balancement de sens. D'un côté, il est clair que la lorette zolienne renverse la notion préalable de belle courtisane. La lorette-voleuse crée en effet un effet-personnage ironique par rapport à la signification des « belles courtisanes ». De l'autre, l'effet-personnage ironique produit ici est symptomatique de ce que Ph. Hamon intitule un « écho intertextuel ».⁵⁵ Cela veut dire qu'en se servant du personnage littéraire de la lorette, Zola fait « écho » ou renvoie à celui des textes qui le mettent aussi en vedette. L'écho intertextuel se fait, donc, entre le personnage typique des autres textes de l'époque et celui du dossier préparatoire zolien. Si, à titre d'exemple, on se réfère de nouveau à la définition baudelairienne du personnage, il est évident que la lorette-voleuse chez Zola se distingue de la représentation typique de la lorette. Pourtant, la réactivation d'un prêt à créer (la lorette typique) fournit à Zola une sorte de « repoussoir » (terme hamonien),

⁵⁴ Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution* (Paris : Flammarion, 1978) 20 ; et Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype* (Paris : Éditions Nathan, 1991) 54.

⁵⁵ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* (Paris : Hachette Livre, 1996) 24-29 et 98.

mais on s'aperçoit vite qu'il le marque de son empreinte.⁵⁶ De plus, dans cette section, le balancement de sens (courtisane/lorette, lorette typique/lorette-voleuse zolienne) produit ce qui se révèle être les débuts d'une représentation ambivalente du personnage.

Cela est aussi évident dans la section intitulée : « Détermination générale », où Zola élabore, selon C. Becker, les « combinaisons possibles de l'hérédité ».⁵⁷ L'ambivalence persiste surtout lorsqu'il catégorise son personnage de la prostituée en « putain » d'un « monde à part ».⁵⁸ À l'idée initiale de la belle courtisane née modestement se mêle une autre perception vulgaire du personnage de la prostituée. En outre, cette appellation contraste également avec la lorette typique et la lorette-voleuse zolienne. Dans quelques variantes répétées, Zola renforce déjà l'ambivalence descriptive de son personnage, et développe ses idées premières assez tôt dans la genèse du roman.

Au moment où il élabore ses « Plans »,⁵⁹ qui consiste en résumés plus définitifs des romans des *Rougon-Macquart* qu'il envisage écrire, Zola développe avec plus de profondeur le portrait de son personnage de prostituée :

Un roman qui a pour cadre le monde galant et pour héroïne Louise Duval, la fille du ménage d'ouvriers. De même que le produit des Goiraud, ~~êtres~~ gens enfoncés dans la jouissance, est un avorton social, de même le produit des Bergasse, gens gangrenés par les vices de la misère, est une créature pourrie et nuisible à la société. Outre les effets héréditaires, il y a dans les deux cas une influence fatale du milieu contemporain. Louise est ce qu'on appelle « une biche de haute volée. » Peinture du monde où

⁵⁶ Dans cette perspective, on n'est pas tout à fait d'accord avec L. Czyba qui observe que *Nana* est l'une des reproductions littéraires de la lorette stéréotypée de Gavarni. Czyba 108.

⁵⁷ Fin de 1868. Lanoux, éd., *Les Rougon-Macquart* t. V, 1672.

⁵⁸ F° 22. *FdesR-M* t. I, 50-51.

⁵⁹ Début de 1869. Lanoux, éd., *Les Rougon-Macquart* t. V, 1673.

vivent ces filles. Drame poignant d'une existence de femme perdue par l'appétit du luxe et des jouissances faciles.⁶⁰

La nature ambivalente des descriptions du personnage de cette section est dans la même veine que celle des autres. Toutefois, à la différence des autres extraits qui sont relativement succincts, celui-ci développe davantage la description. En plus d'une contextualisation plutôt romanesque du personnage, de nouvelles variantes y sont introduites. La belle courtisane, par exemple, est ici présentée comme une biche de haute volée. Zola approfondit également la lorette-voleuse/putain en la transformant non seulement en avorton social, mais en créature pourrie et nuisible à la société. Cette dernière description sera la clé de la construction du personnage, et annonce aussi une métaphore importante que l'on verra dans le prochain chapitre. Dans ces plans, les variantes répétées s'articulent autour des mêmes catégories descriptives vues dans les sections antérieures des dossiers, et elles participent à la construction du personnage.

La construction du personnage commence dès une phrase

Après s'être inspiré d'une phrase de l'ouvrage du D^r Lucas, Zola commence à ciseler dans ces dossiers préparatoires généraux ce qui formera son personnage romanesque. L'un des aspects les plus remarquables dans les divers aménagements des dossiers est la façon dont la prostituée est illustrée, surtout d'après la variation de nomenclature : la belle courtisane se transforme vite en lorette[-voleuse], catégorisée en putain et créature pourrie et nuisible, avant d'être rétablie en biche de haute volée. À l'aide de ce système d'appellations, Zola définit le personnage qu'il envisage dans quelques descriptions par ailleurs peu détaillées. Ce qu'on voit dans ces dossiers, ce sont

⁶⁰ F^o 61. *FdesR-M* t. I, 314-15. Avant de devenir l'Anna Coupeau, dite Nana, du roman, le personnage portera d'autres noms lors de sa genèse, dont Louise Duval, Anna Lantier et Anna Ledoux.

les bases d'un système de portraits-balises précoce. D'abord, il établit dès le départ la première description pour son personnage de la prostituée : la belle courtisane. Cependant, il développe presque simultanément un balancement de sens à l'aide des autres appellations. De fait, en exploitant le personnage de la lorette, Zola trouve le contrepoint ironique à la belle courtisane. L'effet intertextuel ironique qui en résulte renforce le balancement de sens produit par les autres descriptions. Qui plus est, on remarque bien que l'ambivalence descriptive n'est pas définitive : les deux types de descriptions se répètent au fur et à mesure que les dossiers progressent. Ce qui émerge des descriptions est « un balancement [...] entre [deux] sens possibles », pour citer de nouveau Chr. Couleau. C'est dans ce balancement de sens constitutif des portraits-balises que réside l'ambivalence du personnage.

H. Mitterand, pour sa part, souligne l'importance de ces notes préparatoires et les appelle « le bang initial, le coup d'envoi d'une œuvre dont la rédaction et la publication vont s'étaler sur un quart de siècle, sans dérailler du programme prévu, et sans interrompre leur rythme ».⁶¹ On se rappelle qu'il s'agit dans ces dossiers généraux d'une esquisse de *tous* les romans envisagés. Malgré cet aspect massif et global, le personnage de la prostituée qui s'y présente demeure remarquablement constant d'un point de vue descriptif. Certains de ses portraits sont déjà fixés ; les mêmes détails réapparaissent continuellement sous forme de variantes. En même temps, Zola donne au personnage de l'ampleur en le développant dans les diverses sections citées. Comme on vient de le voir, les descriptions se répètent et se cristallisent pour servir de fondements à ce qui suivra dans le développement ultérieur de l'avant-texte. Même à ce stade embryonnaire, un système descriptif est mis en œuvre. Ce qui ressort de ce système est une ambivalence

⁶¹ Mitterand, *Les Manuscrits et dessins de Zola* t. 1, 13.

constante de la prostituée, de la première note au dernier plan. Et la distinction entre les deux catégories de variantes descriptives est claire et nette dans le système des portraits-balises (répétition, variantes, balancement de sens) et au point de vue des effets-textuels (effet-personnage et effet-personnage ironique). La construction du personnage est en voie d'exécution dans ces dossiers généraux. Dans le cas des dossiers préparatoires généraux, la *construction* du *personnage* commence évidemment dès la première phrase.

Chapitre II : Les « avatars aux stades avant-textuels » du dossier préparatoire de *Nana*

Il y a un décalage d'une décennie entre la composition des dossiers préparatoires généraux et la rédaction de celui de *Nana* ; Zola s'y consacre entre 1878 et 1879, après la publication de huit autres volumes des *Rougon-Macquart*.⁶² Ce dossier comprend les maintes sections qui caractérisent la préparation de la plupart des romans : notes variées, ébauche, personnages, plans. Dans ce chapitre, on s'en tiendra aux notes, à l'ébauche et à la fiche-personnage de *Nana*. Au cours de ces sections, la construction du personnage de *Nana* subit une transformation notable. Les descriptions sont davantage renforcées, surtout en raison de l'ampleur des variantes. On verra aussi que le travail de construction produit dans les portraits un effet de poétisation.

Il convient de souligner que, par rapport aux dossiers généraux, celui-ci change d'aspect : en plus de ses propres notes, Zola collectionne celles qui contiennent les renseignements que lui donnent ses contemporains sur le « monde galant ».

Les « informateurs » Edmond Laporte et Ludovic Halévy

Certains critiques appellent Edmond Laporte, Ludovic Halévy et Henry Céard les « informateurs ». Comme on l'a déjà indiqué, au lieu de faire lui-même des recherches sur le terrain pour la préparation de *Nana*, Zola consulte ses trois contemporains qui connaissaient eux-mêmes le monde des « filles ». Les notes de ces informateurs arrivent à intervalles différents et sont incorporées au reste du dossier. Il faut bien préciser qu'il n'y a qu'un cas où Zola ne transcrit pas lui-même les commentaires des informateurs, ce qui produit un effet de lisibilité intéressant, mais aussi problématique à certains égards : on ne

⁶² Voir Émile Zola, *Correspondance*, éds B.H. Bakker et al., t. III juin 1877 – mai 1880 (Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal ; Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982).

peut savoir exactement où se trouve la frontière entre les notes des informateurs et les pensées de Zola. On ne peut en effet déterminer le responsable de certains choix de descriptions ou de variantes. Par exemple, Zola reformulait-il les propos de ces hommes ? La voix de l'informateur, ainsi transcrite par Zola, n'est peut-être pas reproduite textuellement. D'après l'organisation proposée des parties de l'avant-texte,⁶³ les notes d'Edmond Laporte et de Ludovic Halévy se situent après les « Notes sur le Théâtre des Variétés » et précèdent celles de Henry Céard, que Zola recevra lors de la rédaction de deux autres sections du dossier de *Nana*, et sur lesquelles on reviendra plus tard.⁶⁴

Prises par Zola « après ou pendant une conversation avec » cet informateur,⁶⁵ les notes d'E. Laporte racontent longuement et de façon générale des détails sur les prostituées. Les notes expliquent, dans un registre parfois coloré et grossier, la manière dont elles se considèrent ou veulent être perçues, tout en citant les noms de quelques-unes comme exemples (des « grandes cocottes » surtout). L'un des commentaires, par exemple, porte sur l'importance du statut social pour la prostituée : « Les différentes extraction [*sic*], femme mariée séparée de son mari. – La femme de basse extraction tout de suite marquise. La femme qui avoue l'origine et celle qui raconte ~~des~~ qu'elle est bien née [...]. Avec un baron, à la pose – Avec un industriel, à la bourgeoise – assimilation – Amour au cœur, toujours ». ⁶⁶ Force est de constater que ces généralités ne sont pas tout à fait neutres ; elles font l'objet d'une évaluation, ce qu'atteste l'emploi de l'adverbe « toujours » pour décrire l'amour chez les prostituées. En ce qui concerne le code de conduite de la prostituée, la « grande préoccupation est de n'être pas prise pour la putain.

⁶³ On s'en tient toujours à l'ordre approximatif que suggère H. Mitterand. Cf. note 40 *supra*.

⁶⁴ Lanoux, éd., *Les Rougon-Macquart* t. II, 1651.

⁶⁵ N° 1. *FdesR-M* t. III, 478.

⁶⁶ F° 252/1. *FdesR-M* t. III, 478-79

Leur mépris pour les filles – [...] pas de cochonneries. L'honneur ».⁶⁷ De même, en « affichant de la tenue jusqu'à quarante », ces « filles » demeurent « célèbres jusqu'à 70, une cour autour d'elle [*sic*] ».⁶⁸ Outre les généralités évaluatives, ce qui retient l'attention dans les exemples cités est le fil commun entre eux : la comparaison entre la prostituée et la femme honnête ou anoblie, grâce à la répétition de variantes clairement apparentées.

Par contre, vers la fin de ces notes, il y a rupture de ton entre la « voix » de la section précédente citée ci-dessus et celle qui annonce : « Elles sont l'instrument, ni le cul ni le cœur. Mais les hommes y vont carrément des deux. Hommes malheureux et désespérés. La poussée des mâles sur les femelles, la femme ne répondant pas [...]. Une société se pendant aux jupes de ces femmes, la poussée des mâles ».⁶⁹ Quoique la provenance de ces commentaires demeure incertaine, il est clair qu'à ce moment les notes s'écartent de la perspective présentée ci-dessus et tendent vers ce qui est visiblement un autre type d'évaluation, exprimant une prise de position plus forte par rapport aux prostituées. D'ailleurs, ce genre de commentaire persiste : « *Concessions lâches* pour le cul [...]. L'abaissement de l'homme, l'abandon de tout pour le cul. Tous menés par la queue, et la femme recevant ça, indifférente – Une meute derrière une chienne, ~~la sans~~ qui n'est pas en chaleur ».⁷⁰ La prostituée-marquise ou bourgeoise est ainsi changée en « cul » ou en « chienne », et celle qui affiche « de la tenue » ou de « l'honneur » en « instrument » sexuel.

Quant aux notes transcrites d'après l'entretien avec Ludovic Halévy, elles relatent également des anecdotes sur quelques actrices et courtisanes spécifiques de l'époque.

⁶⁷ F° 258/7. *FdesR-M* t. III, 490-91.

⁶⁸ F° 13. *FdesR-M* t. III, 498-99.

⁶⁹ F°s 24-265/25. *FdesR-M* t. III, 500-03.

⁷⁰ F°s 268/28-269/29. *FdesR-M* t. III, 506-07. C'est Zola qui souligne.

L'une de ces anecdotes dépeint l'actrice Anna Judic, dite la Judic⁷¹ : « Bonne femme, conservant de la tendresse pour son mari [...]. Bon ménage bourgeois. [...] Judic a deux maris : Judic et Millaud, ~~qu'elle~~ et en outre un prince russe, sans compter ~~les~~ ceux de passage. [...] *Une journée* de Judic : Le matin distribution de prix des enfants qu'elle adore (très bourgeoise.) ». ⁷² On remarque que ces commentaires mobilisent une terminologie de la prostituée embourgeoisée pareille à celle vue dans les notes d'E. Laporte, tout en introduisant un autre comparant : celui de la bonne femme. La description se termine par la suivante : « Bien insister. Bonne fille, ménage bourgeois. Etablir ça sur un ~~grand~~ pied de naturel et de bonne ~~heur~~ humeur ». Comme on a l'vu dans les notes d'E. Laporte, il y a visiblement un manque de neutralité.

Entre les informations qu'E. Laporte et L. Halévy fournissent respectivement à Zola, il y a contiguïté et similitude : dans les deux cas, des portraits analogues de prostituées se caractérisent par l'emploi répétitif de quelques variantes les présentant d'une façon particulière (bourgeoise, noble, bonne). Ce parallélisme comprend aussi un jugement de valeur sur les prostituées, exprimé ouvertement ou de façon oblique dans quelques-unes des observations. Cette partialité vient-elle des informateurs seulement ou résulte-elle d'une fusion entre le système de valeurs des deux informateurs (ces deux hommes bourgeois qui fréquentaient le monde de ces prostituées) et celui de Zola (qui documente et filtre, sensiblement, leurs témoignages) ? On ne peut le savoir avec certitude. Toujours est-il que les deux modes de description dans les notes sont l'observation et l'évaluation. Zola, en présentant sa méthodologie de recherche, explique : « je rassemble le plus de documents possible, je voyage, il me faut

⁷¹ N° 1. *FdesR-M* t. III, 410.

⁷² F°s 280-281. *FdesR-M* t. III, 518-19. C'est Zola qui souligne.

l'atmosphère de mon sujet ; je consulte des témoins oculaires des faits que je veux décrire ; je n'invente pas, le roman se fait, se dégage tout seul des matériaux ». ⁷³ Peut-être le roman se dégage-t-il des matériaux, mais l'invention arrive dans la façon dont Zola les traduit.

L'ébauche : le « soliloque de l'argumentation » et le portrait-balise structurant

D'un point de vue critique, l'ébauche de chacun des tomes des *Rougon-Macquart* est considérée comme une étape unique et cruciale dans le développement avant-textuel. Cette section est aussi pour *Nana* le premier point de contact entre la recherche et la création, entre les notes colligées (celles des dossiers généraux et des informateurs) et la rédaction du roman. Selon H. Mitterand, l'ébauche est comme « un soliloque fortement pragmatique, tout entier tourné vers la recherche d'une action dans sa logique et dans ses actants, et où l'imaginaire narratif du romancier, livré à lui-même, tourne à plein régime ». ⁷⁴ Jacques Neefs, pour sa part, remarque que dans son « rôle [de] prévision, [d']invention, et [de] structuration progressive, l'ébauche a une place privilégiée [...] ». L'ébauche est ainsi, à la fois, l'espace d'une argumentation et le récit de cette argumentation ». ⁷⁵ C'est effectivement à ce moment-ci dans la genèse que le soliloque de cette « argumentation » mène à ce que l'on peut désigner comme la structuration progressive du personnage romanesque. Pourtant, ce qui fait surtout l'objet de cette argumentation est le sens ambivalent du personnage. Zola réussit à le faire par un processus de poétisation, lisible dans les métaphores filées dont on traitera. Comme on le

⁷³ Becker, éd., *Les Rougon-Macquart* t. I, 1111.

⁷⁴ Mitterand, *Le regard et le signe* 234.

⁷⁵ Jacques Neefs, « Forme et fiction : la pensée du récit dans l'ébauche », *Zola, genèse de l'œuvre*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine (Paris : CNRS Éditions, 2002) 77 et 86.

verra dans l'espace de l'ébauche, qu'on divisera en deux sections, ces métaphores participent surtout à la construction des portraits ambivalents du personnage.

La première partie de l'ébauche s'ouvre sur une description de Nana : « Nana rêvant tout ce qu'il y a de beau, le gaspillage, les folies ruineuses, *toilettes, meubles, bijoux, dentelles, voiture et chevaux, cuisines [sic]* – Coulage effroyable – Régnant sur la bêtise de tous et prenant plaisir à avilir. *La vraie fille* sans passion – Aimant ça pourtant. Bonne fille ». ⁷⁶ Ce qu'on observe d'emblée dans la description est que Nana est à la fois la bonne fille et celle qui aime avilir. De plus, elle est en même temps « *la vraie fille* ». Cette désignation, ainsi mise en évidence, suggère une sorte d'argumentation évaluative de la part de Zola. Sensiblement, d'après son imaginaire narratif de romancier, il construit, par le biais de son personnage, une représentation originale de la prostituée. Pourtant, ce constat n'est pas forcément dénué d'une signification ironique, surtout lu à la lumière du reste de la description. Dans ce qu'il intitule le « sujet philosophique » du roman, Zola approfondit davantage la description de Nana, surtout par l'usage des figures de style :

Toute une ~~nat~~ société ruant sur le cul. Une meute derrière une chienne, qui n'est pas en chaleur et qui se moque des chiens qui la suivent. *Le poème des désirs du mâle*, le grand levier qui remue le monde. Il n'y a que le cul et la religion. Il me faut donc montrer Nana, centrale, comme l'idole ~~que~~ aux pieds de laquelle se ~~ra~~ vautrent tous les hommes [...]. ⁷⁷

Évidemment, Zola retient des éléments descriptifs des informateurs, dont la métaphore filée du chien. Force est de constater la pertinence du chien en tant que symbole « de la

⁷⁶ F° 207. *FdesR-M* t. III, 430-31. C'est Zola qui souligne.

⁷⁷ F°s 207-208. *FdesR-M* t. III, 430-33. C'est Zola qui souligne.

gloutonnerie sexuelle de l'homme ».⁷⁸ Selon Olivier Lumbroso, cette métaphore en particulier « sert de point de départ au développement de structures narratives et topologiques ».⁷⁹ Il est aussi possible de la considérer comme le point de départ du développement poétique dans l'ébauche : la citation tirée des informateurs servira de base à une structuration métaphorique du personnage. C'est Zola lui-même, d'ailleurs, qui explicite le rôle de la métaphorisation dans le roman en l'intitulant « *le poème des désirs du mâle* ». On doit mentionner que *Nana* n'est pas le seul roman désigné de cette façon. Claude Seassau, par exemple, montre cette tendance ailleurs chez Zola.⁸⁰ Pourtant, en décrivant le roman comme un poème, Zola souligne l'importance de la métaphore pour le roman *et* pour le personnage. Cela contribue à définir la construction des deux. On remarque aussi dans cet extrait des références à la religion, notables dans la comparaison entre Nana et une idole. Par contre, les hommes ne se prosternent pas devant elle, mais s'abandonnent plutôt, ce qui révèle l'imbrication métaphorique de la sexualité et de la religion. La description du personnage est toujours ambivalente : cette bonne fille est aussi une idole provocatrice.

D'ailleurs, la construction du personnage, surtout au niveau figuratif, prend encore de l'ampleur dans cette première partie de l'ébauche :

Il faudrait, [*sic*] bien montrer tous les personnages abattus aux pieds de Nana à la fin. Elle ne laisse que des ruines et des g cadavres autour d'elle.
[...] Elle 1 nettoie, elle liquéfie tout. – Et elle reste grosse et grasse avec

⁷⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, et al. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (Paris : Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1999) 241-42.

⁷⁹ Olivier Lumbroso, Zola. *La plume et le compas. La construction de l'espace dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. (Paris : Éditions Champion ; Genève : Slatkine, 2004) 208.

⁸⁰ Dont *Le Ventre de Paris*, *Au Bonheur des dames* et *La Bête humaine*. Claude Seassau, *Émile Zola, le réalisme symbolique* (Paris : Librairie José Corti, 1989) 16.

ça, bonne fille malgré tous les malheurs qu'elle cause, riant au-dessus, mais emportée par un besoin de jouissance, de gas dépense, de gaspillage effrené – Elle dissout tout ce qu'elle touche, elle est le ferment, la nudité, le cul, qui amène la décomposition de notre société – Bien la poser, comme nudité, dans la première représentation, toute une salle s'enflammant pour le cul ; un grand rut – Elle est la *chair* centrale.⁸¹

Il est clair que certaines descriptions se répètent, dont celles rattachées à la sexualité. De même, Nana demeure la bonne fille, mais cette fois-ci, Zola la met en contraste avec la mort, qui se présente aussi sous forme de métaphore filée. L'introduction de cette métaphore signale toutefois une transformation importante dans l'ébauche. C'est par cette figure de style que Zola se distancie des renseignements rapportés des informateurs et commence effectivement à construire *son* propre personnage romanesque. Force est de constater que la métaphore règne comme l'une des figures de style les plus importantes dans l'écriture génétique zolienne. On se rappelle, par exemple, que dans l'étude « La bête goulue » de H. Mitterand, il s'agit d'une analyse de la métaphore de la mine dans *Germinal*, du dossier préparatoire au roman définitif.⁸² Dans le contexte de l'ébauche de *Nana*, la métaphore est ce qui contribue au balancement de sens dans les portraits-balises, et donc à l'ambivalence de la description du personnage. En outre, les parties de phrases soulignées par Zola et mises en italique dans nos citations font ressortir cette ambivalence, d'autant plus que le terme « *chair* », qui désigne par synecdoque le personnage de la prostituée, révèle comment elle cause des malheurs : par la sexualité. En

⁸¹ F^{os} 211-212. *FdesR-M* t. III, 434-37. C'est Zola qui souligne.

⁸² Mitterand, *Le regard et le signe* 231-50.

mettant ces termes en évidence, Zola résume, si l'on peut dire, l'ambivalence descriptive de la bonne fille associée à la fois aux malheurs (mort) et à la chair (sexualité).

Pour Cl. Seassau, l'ébauche « est une sorte de matrice symbolique ».⁸³ Cela est surtout vrai pour cette première partie où Zola s'engage dans un travail de transformation et d'invention de son personnage romanesque. Ce qu'on remarque avant tout est que ce travail, marqué par la répétition, se concentre sur la poétisation des descriptions ambivalentes. Autrement dit, les figures de style contribuent à créer les deux définitions du personnage.

Pourtant, le point nodal de l'ébauche arrive dans la deuxième partie, lorsque Zola s'arrête sur ce qu'il vient d'établir comme intrigue pour le roman. Il médite surtout sur les rapports directs et indirects qu'il peut y avoir entre Nana, Muffat, son amant principal, et son épouse, la comtesse, ainsi que sur la morale inextricable de la situation. De fait, c'est quand il discute des détails du rôle de la comtesse par rapport à celui de Nana que s'opère une évolution capitale dans l'ébauche : « Nana resterait le personnage sympathique, se donnant, mais en bonne enfant, inconsciemment. La femme de Muffat deviendrait l'autre face du vice, ~~bien plus~~ le vice protégé par une situation légale, bien plus destructif ; et j'aurais ainsi deux figures la cocotte et la cocodette. [...] Je crois que cela est bon et que je dois garder cela ».⁸⁴ Il a bien raison. À cause de son insatisfaction dans le mariage, la comtesse jouera « cocodette ».⁸⁵ Ce rôle sert d'emblée à contrebalancer le portrait de Nana. Par rapport à la comtesse, femme du monde représentant le vice plus destructif, la

⁸³ Seassau 16.

⁸⁴ F^os 227-228. *FdesR-M* t. III, 450-53.

⁸⁵ Première occurrence du terme. D'après J. Solal, « [L]e mot, semble-t-il, vient du masculin *cocodès*, jeune Parisien du Second Empire, grandin éperdu d'élégance, étourdi de paraître. La féminisation du mot fait la part belle à l'onomatopée et laisse entendre le cri de la poule. Femme aux mœurs légères aimant, plus que tout, parader dans les bals de la belle société, la cocodette est ainsi tout à la fois une *cocotte* et une *coquette* ». Ernest Feydeau, *Souvenirs d'une cocodette, écrits par elle-même*, (1878) éd. Jérôme Solal (Paris : Éditions Mille et une nuits, 2006) 183.

« cocotte » demeure bonne et sympathique. Cette modification signifiante constitue une étape importante dans l'argumentation de l'ébauche : la comtesse constitue le pendant de Nana. Grâce au personnage de la comtesse ainsi posé, Zola concrétise la construction de Nana. Ce qu'on observe dans cette dialectique cocotte-cocodette est en effet la première structuration du portrait-balise. Le portrait-balise, on se rappelle, se distingue par la répétition et se trouve souvent « mis en corrélation [...] avec des traits juxtaposés ». ⁸⁶ Par son rôle à la fois répétitif et opposé, le personnage de la cocodette contribue alors à cristalliser le système de portraits-balises. Il en va de même pour les deux effets textuels. D'une part, la comtesse-cocodette renforce la signification première, c'est-à-dire l'effet-personnage de la bonne fille-cocotte, pour reprendre les termes de cette section. Le personnage de Nana *est* la « bonne fille ». D'autre part, la subversion de rôles entre ces deux personnages renforce le balancement de sens en produisant un effet-personnage ironique. Pour citer de nouveau Ph. Hamon, « une ironie [peut] jouer sur les contradictions entre des dessus et des dessous, ou [peut] jouer sur la structure du “monde renversé”, bouleverser des hiérarchies (le dessous qui est “inférieur” à tous les sens du mot passe dessus et réciproquement [...]) ». ⁸⁷ Cet effet ironique se manifeste, donc, dans une description ambivalente.

Il est clair qu'on arrive à un tournant important dans ce stade du dossier préparatoire. Par l'intermédiaire de la structuration du portrait-balise dans le couple cocotte-cocodette, les effets textuels prennent forme. Pris ensemble, ces deux effets produisent le premier effet de mythe ambivalent. Le mythe, on se rappelle, se trouve dans

⁸⁶ Hamon, *Le personnel du roman* 169-70.

⁸⁷ Voici l'exemple qu'il donne : « la prostituée patriote face aux bourgeois couards et collaborateurs de la diligence de *Boule-de-Suif* ». Philippe Hamon, « Ouverture : De l'Ironie en régime naturaliste », *Ironies et inventions naturalistes*, eds Colette Becker, Anne Simone Dufief et Jean-Louis Cabanès (Paris : RITM, Centre des Sciences de la Littérature Française de l'Université de Paris X, 2002) 21.

« l'ensemble des variantes » répétées, où une description ambivalente de la prostituée s'organise. La construction poétique de la première partie, ainsi que les portraits ambivalents, le sous-tendent. Zola organise les « deux sens possibles » pour son personnage. À la différence des notes des informateurs, par exemple, un véritable balancement de sens se produit. Dans son espace d'argumentation et de poétisation, l'ébauche cristallise ainsi le système descriptif de *Nana*.

Personnages : l'expansion métaphorique et symbolique de Nana⁸⁸

Dans la fiche-personnage de *Nana*, genre de résumé « biographique », le développement du système descriptif se poursuit. Par exemple, en ce qui concerne son « caractère moral », Zola l'explique de cette façon : « Bonne fille, c'est ce qui domine tout. Obéissant à sa nature, mais ne faisant jamais le mal pour le mal, et s'apitoyant. [...] Dans les premiers temps, très lâchée, grossière ; puis, faisant la dame et s'observant beaucoup ».⁸⁹ L'effet-personnage fixé dans l'ébauche se répète. Toutefois, Zola y incorpore une nouvelle variante par l'addition de la dame. Par ailleurs, Zola profite de l'espace restreint de la fiche pour approfondir à la fois le portrait ambivalent du personnage et le travail de poétisation :

– Avec cela, [...] *devenant 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, faisant tourner la société comme les femmes qui ont leurs règles font tourner le lait. Le *cul* dans toute sa puissance ; le *cul* sur un autel et tous se sacrifiant

⁸⁸ Cette section impressionnante contient les fiches biographiques succinctes de quarante personnages du roman, certains d'entre eux ne jouant qu'un rôle secondaire. Outre le nom et parfois l'âge, Zola cite également des détails physiques ou des traits de caractère du personnage.

⁸⁹ F° 192. *FdesR-M* t. III, 416-17. C'est Zola qui souligne.

[...] devant cette apparition souveraine du cul. – En outre, Nana ~~et~~ est la mangeuse d'or [...] elle mange tout ce qu'on gagne [...]. Et elle ne laisse que de la cendre. En un mot, la *vraie fille*.⁹⁰

Il est clair que la fiche s'articule autour des deux métaphores filées traitées dans l'ébauche : la mort et la religion. D'abord, la métaphore de la mort prend plus d'ampleur, surtout par l'introduction d'une autre : celle de la mangeuse d'or. Connu pour son symbolisme royal et divin, l'or signifie aussi les excréments.⁹¹ La comestibilité de l'or ajoute alors une tout autre dimension au portrait du personnage de cette prostituée : en mangeant de l'or, elle dévore symboliquement les hommes.⁹² Notable également est le symbolisme de la cendre, qui représente la mort, l'or et la religion.⁹³ Quant à la métaphore filée de la religion, en abondance dans la fiche, on note la description du personnage comme une apparition souveraine adorée. Par contre, au lieu de faire de Nana une manifestation divine, Zola la catégorise toujours par rapport à la sexualité, ce qui crée dans la description un balancement de sens. De plus, ce qui s'entrelace de nouveau à ces métaphores est la représentation par synecdoque métaphorique de Nana en tant qu'objet sexuel, exprimé clairement par la répétition hyperbolique du terme « cul ». Dans le cadre de la fiche, les métaphores de la mangeuse d'or et de l'apparition souveraine contrastent avec la bonne fille qui fait la dame. Les deux portraits se font effectivement pendants. Il est clair que la fiche de Nana donne à Zola l'occasion de reprendre le travail préalable : « elle n'est que la chair, mais la chair avec toute sa grâce. Et bonne fille, je le répète ».⁹⁴

⁹⁰ F^{os} 192-193. *FdesR-M* t. III, 416-17. C'est Zola qui souligne.

⁹¹ Chevalier 706.

⁹² La symbolique de l'ingestion/la digestion de l'or, liée à l'excrément, est très répandue dans divers contextes. Voir à ce sujet Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris : Bordas, 1969) 299-306.

⁹³ Chevalier 187-88.

⁹⁴ F^o 193. *FdesR-M* t. III, 416-17.

<i>SYSTÈMES DESCRIPTIFS</i> <i>SOURCE AVANT-TEXTUELLE</i>	DESCRIPTIONS DE LA PROSTITUÉE	DESCRIPTIONS AVEC BALANCEMENT DE SENS	
EDMOND LAPORTE	marquise bourgeoise	cul chienne	
LUDOVIC HALÉVY	bonne femme/fille bourgeoise		
ÉBAUCHE	bonne fille idole ↓ cocotte sympathique et bonne enfant	la vraie fille métaphore filée de la mort ↓ cocodette, l'autre face du vice plus destructif	1° PORTRAIT- BALISE STRUCTURANT
FICHE-PERSONNAGE	bonne fille faire la dame apparition souveraine	la vraie fille le ferment de destruction la mangeuse d'or	

Tableau 2 : La construction du système descriptif

Le dossier préparatoire et le système descriptif

D'après ce qu'on vient de voir dans les sections traitées, le dossier préparatoire de *Nana* constitue une étape importante dans la construction et la transformation d'un système descriptif pour le personnage. Au centre de la transformation est la poétisation des descriptions. Ces figures de style permettent à Zola de se distinguer de ses

informateurs et de définir son personnage, surtout au niveau de son portrait ambivalent. La conséquence de ce travail est la mise en place du système de portraits-balises basé sur la répétition et le développement de variantes qui, par le biais de leurs composantes, construisent en même temps un effet de mythe du personnage.

Chapitre III : La structuration du mythe Nana en forme romanesque

À la fin de l'ébauche, Zola note qu'il faudra tout arranger pour écrire « des épisodes saisissant[s] ». ⁹⁵ Il entreprend ce travail lorsqu'il rédige les plans du roman, dont deux détaillés et un général. Au fait, lorsque Zola compose les plans détaillés du dossier préparatoire de *Nana*, il s'agit de véritables brouillons du roman. Bien qu'ils constituent le dossier préparatoire proprement dit, ces plans se distinguent du reste d'abord en raison de leur organisation : Zola les divise en chapitres. Les plans s'établissent alors comme un pont entre les autres parties du dossier préparatoire et le roman, tout en développant le travail préparatoire et en élaborant d'une manière définitive ce qui apparaît dans le roman. Outre la structure romanesque des plans, ce qui les distingue des autres parties est la systématisation des portraits-balises.

Dans un premier temps, il sera question des dernières étapes de la construction du mythe ambivalent de Nana dans les deux plans détaillés seulement. À notre avis, le plan général, qui ne comprend que deux folios succincts, figure comme une sorte d'intermède entre les deux autres, et, en ce qui nous concerne, n'ajoute pas à la construction du mythe. ⁹⁶ Ceci dit, on ne retiendra des deux plans que quelques dernières transformations et évolutions notables dans les portraits-balises du personnage. On observe toutefois un effet de « neutralisation » qui commence à se manifester dès les plans. ⁹⁷ Comme on le verra, le roman est particulièrement marqué par ce phénomène, surtout au niveau des effets-personnages ironiques. En dernier lieu, on traitera de deux mises en abyme du roman qui jouent aussi un rôle stratégique dans l'effet de mythe de la Prostituée.

⁹⁵ F° 238. *FdesR-M* t. III, 462-63.

⁹⁶ F°s 1-2. *FdesR-M* t. III, 166-67.

⁹⁷ Marie-Ange Voisin-Fougère, « De l'avant-texte au texte : la neutralisation du trait », *Zola, genèse de l'œuvre*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine (Paris : CNRS Éditions, 2002) 155-71.

Les deux plans détaillés, ou le dernier espace évolutif de la construction

Lorsqu'il écrit le premier plan détaillé, Zola déclare dans une lettre à H. Céard : « Je me suis mis au plan de mon roman qui va très bien. Je crois que je vais faire un livre amusant et terrible ». ⁹⁸ L'ambivalence, ainsi illustrée dans cette description de la part de Zola, résume effectivement la construction du personnage de Nana dans l'ensemble du travail génétique préalable et anticipe sur la construction qui aura lieu dans les plans. Toutefois, à la différence des autres sections du dossier préparatoire, il s'agit dans le premier plan du « retour à la programmation narrative. C'est le moment, dans le modèle génétique de tous les *Rougon-Macquart*, où l'action, pour la première fois, se découpe en chapitres, où s'édifie un système de personnages, [...] bref où surgit une forme romanesque ». ⁹⁹ Par contre, on remarque que cette programmation romanesque est centrée généralement sur l'aménagement du travail préparatoire et, à certains endroits, ressemble textuellement aux sections antérieures. En dépit de cela, il y a tout de même des développements au niveau du système descriptif ambivalent du personnage.

Au fait, le développement le plus remarquable dans le premier plan concerne l'effet-personnage ironique, surtout en matière métaphorique, et ce, grâce à l'expansion des variantes reliées à la métaphore de la mort. Dans une scène particulière, par exemple, où Nana apprend à Muffat l'infidélité de son épouse, la comtesse Sabine, la description réactive le portrait-balise de la *bonne fille* qui, dans le contexte de leur conversation, « console » Muffat. ¹⁰⁰ Pourtant, un balancement de sens se produit lorsque ce portrait est par la suite mis en corrélation avec un autre : « elle détruit par force inconsciente, par son sexe, par son odeur de femme. Il n'y a que sur le fumier que poussent ces créatures. La

⁹⁸ Lettre de Zola à H. Céard datée du début août 1878. Zola, *Correspondance* t. III, 195.

⁹⁹ Mitterand, *Le regard et le signe* 239-40.

¹⁰⁰ F^{os} 71-72. *FdesR-M* t. III, 256-59.

première fois où il est posé que le ferment, laissé en bas, pourrit les hautes classes ensuite. La mouche d'or ».¹⁰¹ Ce qu'on observe d'emblée est une évolution de la métaphore de *la mangeuse d'or* en mouche d'or, représentative aussi de la mort et de la pourriture. Dans cet extrait, toutes les associations établies demeurent constantes (mort/sexualité), et le contraste entre les deux portraits-balises fournit le lieu d'un « effet de sens ironie », pour citer à nouveau A. Péraud. Il n'y a que le comparant qui change. De même, la description ajoute que Nana est aussi « la mouche d'or grandie sur une charogne et qui empoisonne tous ceux qu'elle pique ».¹⁰² Évocateur des « mouches bourdonn[ant] sur ce ventre putride » du poème de Baudelaire « Une Charogne », ce portrait poétise davantage la dimension destructrice du personnage.¹⁰³ Ainsi Zola établit-il dans ce premier plan une nouvelle variante de l'effet-personnage ironique, qui est, on le verra, un développement important pour le roman. Entre les rapprochements de la sempiternelle bonne fille (si répétée au cours du premier plan que cela se transforme presque en refrain) et de la métaphore de la mort, le portrait du personnage demeure dans cet état de balancement constant, où se répètent et s'accumulent en alternance des portraits-balises produisant deux effets textuels.

Quant au deuxième plan détaillé, que Zola rédige peu après le premier, il est, comme l'observe H. Mitterand, « infiniment plus méticuleux, et composé au fur et à mesure de la rédaction des chapitres ».¹⁰⁴ Pour ce qui est des portraits-balises, ce plan met en place une nouvelle organisation selon laquelle ils peuvent être échelonnés sur des

¹⁰¹ F° 73. *FdesR-M* t. III, 258-59.

¹⁰² F° 147. *FdesR-M* t. III, 364-65.

¹⁰³ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. Philippe Semichon (Paris : Larousse, 1993) 73. Voir Jeremy Wallace qui explore à fond le parallèle entre le poème et le roman *Nana* dans son article « Baudelaire, Zola, et la femme-charogne », *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste. Writing the Feminine in Zola and Naturalist Fiction*, éd. Anna Gural-Migdal (Bern : Peter Lang, 2003) 357-69.

¹⁰⁴ Lanoux, éd., *Les Rougon-Macquart* t. II, 1678.

chapitres successifs. Prenons, à titre d'exemple, le chapitre des courses du Grand Prix, dans lequel Zola précise que « [t]out le morceau est pour poser Nana comme la reine. *Elle triomphe* ». ¹⁰⁵ Le chapitre entier, en effet, travaille cette nouvelle variante de son effet-personnage. Qui plus est, « Nana » est la reine de la course également, car un cheval qui court le Grand Prix porte son nom. De fait, au moment où le cheval gagne, Zola envisage une indissociabilité entre les deux Nana, et, en conséquence, un effet de doublure qui fonctionne comme moyen d'accentuation : « En admiration devant cette sacré [*sic*] Nana qui a un tel triomphe. [...] Nana plus entourée encore et triomphant, répétition [*sic*] de l'effet, mais agrandi. [...] Il faut que ça monte [*sic*] encore que *Nana soit reine* ». ¹⁰⁶ Soulignant lui-même l'importance de la technique de la répétition, Zola élargit donc le système descriptif du personnage, dont l'effet est renforcé par les termes mis en évidence. Certes, cette description n'échappe pas à un balancement de sens qui se produit entre la « sacrée » reine et la pouliche à laquelle elle est comparée. Pourtant, un effet de sens ironie plus prononcé s'opère lorsque Zola résume dans le chapitre suivant qu'il faut « [i]nventer des faits abominables. Et la garder bonne fille ». ¹⁰⁷ Par opposition au chapitre précédent, celui-ci joue sur l'ambivalence grâce à une autre variante métaphorique, celle du « C. transformé en soleil, rayonnant » :

Puis revenir sur le soleil de son c. rayonnant sur ces victimes. Et la montrer inconsciente, bonne fille. Est-ce que c'est sa faute, elle n'a pas voulu tout ça ; ça lui fait beaucoup de peine, mais ce sont eux qui sont après elle. Elle ne peut pourtant se boucher le c. Finir par ce craquement du sexe, ~~par~~ exerçant une force supérieure. elle [*sic*] nettoie [*sic*] elle

¹⁰⁵ F^o 119. *FdesR-M* t. III, 322-23.

¹⁰⁶ F^{os} 121-123. *FdesR-M* t. III, 324-29. C'est Zola qui souligne.

¹⁰⁷ F^{os} 142-143. *FdesR-M* t. III, 356-59.

liquéfié tout. Le *ferment* revient. Et grosse et grasse, embellie, belle santé, belle gaieté les *Coupeau vengés* revenir à la Mouche d'or, empoisonnée. [...] Est-ce qu'elle est méchante ? [...] Inconscience. Ça ne lui a pas fait même plaisir.¹⁰⁸

Ce qui provoque un balancement de sens entre ces deux chapitres successifs est l'insistance sur les portraits-balises associés à l'effet-personnage ironique, ainsi que la production d'une nouvelle variante. Symboliquement, la métaphore du soleil, par exemple, est sur le même plan que les autres métaphores vues, signifiant la mort et l'or, ainsi que, curieusement, la royauté.¹⁰⁹ Pourtant, dans le cadre de ce chapitre-ci, Nana règne sur les autres en les détruisant. D'autre part, les personnifications, qui représentent le personnage par synecdoque (« le C. ») et par métaphore (« la Mouche d'or »), contribuent aussi à son effet-personnage ironique, d'autant plus qu'elles sont mises en corrélation avec la bonne fille inconsciente.¹¹⁰ Il est intéressant de noter dans cet extrait les abréviations, indication possible d'une neutralisation qui commence déjà à se mettre en place. Bref, dans ce chapitre, on remarque que le système descriptif s'amplifie davantage ; Zola ajoute aux portraits du chapitre précédent et évoque des portraits-balises antérieurs. En conséquence, l'effet de balancement se produit à la fois à l'intérieur et entre les chapitres. Par le biais de cette accumulation, on observe à la fois à l'intérieur et entre les chapitres une stratification de portraits : la reine adorée aux courses est aussi celle qui détruit ceux qui l'ont adorée. Ce qui résulte de ce positionnement des portraits-

¹⁰⁸ F° 144. *FdesR-M* t. III, 360-61. C'est Zola qui souligne.

¹⁰⁹ Chevalier 891-96.

¹¹⁰ La mouche signifie aussi la revendication : « la mouche représente le pseudo-homme [...] revendicateur : c'est la mouche du coche, dans la fable, qui réclame son salaire, après n'avoir fait qu'imiter les travailleurs ». Chevalier 652. En imitant les hautes classes, est-ce que Nana ne revendique pas la dure existence ouvrière pour ses parents ?

balises est un effet de balancement plus cadencé, plus systématique, et en même temps, la construction du mythe devient plus structurée.

Au dernier chapitre, qui décrit la mort de Nana, Zola note : « Description ~~sur~~ du M masque. Vénus ». ¹¹¹ En ces quelques mots, Zola cerne le mythe ambivalent du personnage : Vénus est un renvoi au premier chapitre, dans lequel Nana joue sur scène le rôle de la déesse de l'amour ; et le masque auquel il fait référence est celui d'une victime de la petite vérole, ce à quoi ressemble cette Vénus sur son lit de mort. Nana est donc à la fois la belle Vénus de la scène et celle qui est ainsi défigurée. Dans le contexte général du plan, l'une sert de repoussoir à l'autre. Par ailleurs, cette fin atroce que Zola envisage pour son personnage n'est pas dénuée d'un effet de sens ironie : la mort à laquelle elle est si souvent associée devient son sort. La mouche empoisonnée s'est empoisonnée elle-même. Le double portrait-balise de Vénus, ainsi mis en parallèle dans ce chapitre, renforce l'ensemble du système descriptif établi et résume aussi le mythe ambivalent du personnage. Cette métaphore de Vénus est attribuable à l'écrivain Henry Céard, l'autre informateur de Zola sur le demi-monde. ¹¹² Entre autres notes, il enverra à Zola cinq petites histoires sur des prostituées, dont une dépeignant l'onanisme d'une courtisane dans son intimité. ¹¹³ Pendant qu'elle se coiffe à demi-nue, elle se perd dans la réflexion de sa chair et s'envoie « d'amoureuses salves de baisers » : « Peu à peu, peu à peu, la

¹¹¹ F° 158. *FdesR-M* t. III, 380-81. C'est Zola qui souligne. Zola demande à H. Céard de lui trouver divers renseignements, dont ceux sur ce masque. Voir surtout les lettres des 14, 16 et 29 décembre 1879 dans Henry Céard, *Lettres inédites à Émile Zola*, éd. C.-A. Burns (Paris : Librairie Nizet, 1958) 118-21, 124 et 128-29.

¹¹² Naturaliste et ami fidèle de Zola, H. Céard est l'auteur de pièces de théâtre et de romans, dont *Une belle journée* (1881). Colette Becker et al., eds, *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre et son époque* (Paris : Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1993) 71.

¹¹³ Zola s'enthousiasmait tant des premiers renseignements fournis par H. Céard qu'il demande à son ami de lui faire « un nouvel envoi » s'il trouve d'autres informations. H. Céard lui envoie alors ces histoires. Voir la lettre de Zola à Henry Céard datée du 26 juillet 1878. Zola, *Correspondance* t. III, 191-92. Voir aussi la note 1, p. 192.

main descendait, et pendant que le visage prenait une sensuelle expression de douleur, c'était dans le miroir à double biseau, le rondissement de ~~main~~ doigts, et la grâce lesbienne d'une Vénus de Médicis obscène ».¹¹⁴ Cette comparaison entre la célèbre statue de la déesse de l'amour de la mythologie gréco-latine et l'autoérotisme de cette prostituée, qui rappelle « Lesbos », un autre poème de Baudelaire, est aussi symptomatique d'un balancement de sens ambivalent.¹¹⁵ Si elle est l'image de Vénus, c'est son incarnation indécente. Curieusement, la manière dont Zola adapte la métaphore au plan est aussi symptomatique d'un possible effet de neutralisation, sa version étant plus atténuée par rapport à celle de son informateur. Il est intéressant de noter comment le balancement de sens de l'histoire de cet informateur corrobore celui que crée Zola depuis longtemps dans son propre travail. Dans le roman, toutefois, cette variante fournira à Zola un portrait-balise stratégique pour la construction de l'effet de mythe du personnage.

HENRY CÉARD	Vénus de Médicis	grâce lesbienne obscène
PLANS	bonne fille reine la blonde Vénus	la Mouche d'or le C. soleil rayonnant la Vénus variolée

Tableau 3 : Les dernières étapes préparatoires de la construction

¹¹⁴ F° 247/7. *FdesR-M* t. III, 470-71. On note l'incertitude des critiques à propos de la genèse de ces histoires. Certains suggèrent que H. Céard les compose pour Zola, tandis que d'autres indiquent qu'il les avait rédigées pour lui-même.

¹¹⁵ Baudelaire, *Les Fleurs du mal* 200-03.

En achevant le premier plan détaillé, Zola écrit à Gustave Flaubert : « Je suis très content de ce plan. Seulement, je crois que cela sera bien raide. Je veux tout dire, et il y a des choses bien grosses. Vous serez content, je crois, de la façon paternelle et bourgeoise dont je vais prendre les bonnes “filles de joie” ». ¹¹⁶ Même sa correspondance est imprégnée de l’ambivalence qui marque le personnage. En ce qui concerne la construction du mythe ambivalent de Nana dans les deux plans détaillés, il arrive un moment important qui peut se répartir en deux niveaux. D’une part, il y a une consolidation de détails descriptifs. Toujours selon la technique de la répétition, dont Zola lui-même souligne l’utilité, le système descriptif ambivalent des plans reprend les portraits-balises du travail préparatoire et les fixe davantage. D’autre part, les plans se présentent aussi comme un espace de construction des portraits-balises : de nouvelles variantes constituant l’effet-personnage s’y développent, tandis que les effets-personnages ironiques se solidifient par l’expansion des métaphores. De plus, on a vu que les portraits-balises se superposent en « strates » à la fois entre et à l’intérieur des chapitres. En général, les portraits-balises des plans deviennent plus systématiques, en se rattachant à la structure plus large du roman en gestation. Autrement dit, les plans préparent le terrain pour le roman.

Le roman Nana comme résultante de la construction

Au fait, la systématisation des portraits-balises mise en place dans les plans joue un rôle capital dans la construction finale du mythe du personnage de Nana. C. Becker fait remarquer que, dans le roman, Zola « vise [...] à frapper l’attention du lecteur et à la

¹¹⁶ Lettre à Flaubert datée du 9 août 1878. Zola, *Correspondance* t. III, 202. Plus tard, en rédigeant le roman, il avouera au même : « Je crois que c’est très raide et très bonhomme à la fois. Mon ambition est de montrer la popote des putains, tranquillement, paternellement ». Lettre de Zola à Flaubert datée du 30 novembre 1878. Zola, *Correspondance* t. III, 242

retenir. [...] [I]l recherche les systèmes d'oppositions, de parallélismes, les rappels, les leitmotive, qui rendent le récit facilement lisible et aisément mémorisable ».¹¹⁷ Cette méthodologie, que Zola vise clairement à perfectionner au cours des dossiers préparatoires, se manifeste dans *Nana* par une structuration symétrique des portraits-balises. De plus, on observe que l'effet de stratification des portraits-balises des plans est plus prononcé dans le roman. L'effet-personnage et l'effet-personnage ironique s'imbriquent de plus en plus, renforçant ainsi l'ambivalence du personnage.

Comme on l'a déjà mentionné, M.-A. Voisin-Fougère observe entre le dossier préparatoire et le roman une « neutralisation ». D'après elle, ce phénomène résulte grosso modo de certaines contraintes stylistiques ou esthétiques qu'impose le roman, et en vertu desquelles le personnage est chargé de la parole ironique.¹¹⁸ En effet, parmi les exemples que nous verrons, certains illustrent ce genre de neutralisation, mais il n'y a pas lieu dans le cadre de notre étude de discuter de cela à fond. Il nous suffira de dire que, pour ce qui est du système descriptif, cette neutralisation concerne les portraits-balises produisant des effets-personnages ironiques. Par exemple, sont absentes du roman quelques appellations vulgaires dans les dossiers préparatoires, dont les occurrences, comme on vient de le voir, commencent à diminuer à partir du second plan détaillé. Toutefois, cette atténuation d'ordre terminologique ne veut pas pour autant dire que l'effet de sens ironie soit amoindri. L'effet de balancement demeure constant grâce aux portraits-balises qui scandent le roman de façon répétitive, et un effet de mythe du personnage émerge au fur et à mesure que le récit avance. Sous-jacente à la description du personnage, l'ambivalence s'articule autour de quelques portraits-balises importants qui résultent du

¹¹⁷ *FdesR-M* t. I, 17.

¹¹⁸ Voisin-Fougère, « De l'avant-texte au texte » 156-57, 162-64.

travail préparatoire. Notre but sera donc de les étudier afin de lire l'effet de mythe produit dans le contexte romanesque.¹¹⁹

Le chapitre initial du roman introduit les premiers portraits-balises de Nana, qui fait son début au théâtre, tenant le rôle principal dans la pièce *La Blonde Vénus*. Dans une des scènes, Nana apparaît

nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait ; [...] tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. [...] Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. Nana souriait toujours, mais d'un sourire aigu de mangeuse d'hommes.¹²⁰

Dans l'ensemble du roman, cet extrait expose le système descriptif du personnage qui sera déployé au cours du récit. Nana est d'abord présentée comme la déesse de l'amour et de la beauté, et sa description même rejoint la naissance de Vénus telle que la décrit Hésiode.¹²¹ Pourtant, l'insistance sur « la sourde menace » qu'elle représente donne une autre signification au personnage : elle est aussi la mangeuse d'hommes. Cet effet de sens ironie est renforcé davantage par les références sexuelles qui l'entourent, tout en expliquant l'audace de Nana au début de la citation. En conséquence, la Vénus toute-

¹¹⁹ Le repérage du système descriptif dans le roman (édition Lanoux et Mitterand) a été facilité par la base de données FRANTEXT du projet ARTFL (Project for American and French Research on the Treasury of the French Language) : <<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/databases/TLF/>>.

¹²⁰ Lanoux, éd., *Les Rougon-Macquart* t. II, 1118. Toute référence au roman est tirée de l'édition de Lanoux et sera désormais abrégée en *Nana*.

¹²¹ Elle est née du sperme euphémique du sexe mutilé de son père, jeté dans la mer : « De cette écume une fille se forma, [...] la belle et vénérée déesse [...] Aphrodite ». Hésiode, *Théogonie* 188-96, dans *Théogonie, Les travaux et les jours, Le bouclier*, trad. Paul Mazon (Paris : Société d'éditions « Les Belles Lettres », 1947) 39.

puissante est à interpréter à double sens. D'ailleurs, l'unique référence à Nana en tant que bonne enfant ajoute à la caractérisation ambivalente du personnage : elle oscille entre la Vénus-bonne enfant et la Vénus-mangeuse d'hommes. On remarque dans l'extrait que les références répétées à l'or, introduites dans la description par le biais du titre de la pièce et de la couleur des cheveux de Nana, sont aussi associées à Vénus.¹²² Comme une sorte de préambule, le premier chapitre introduit dans le système descriptif du roman des éléments importants qui s'organiseront en portraits-balises et annoncent le balancement de sens dans des descriptions ultérieures.

Au fait, un balancement de sens provient aussi de la mise en corrélation de la blonde Vénus avec l'article du personnage de Fauchery intitulé *La Mouche d'or*, dans lequel il raconte l'histoire de Nana, la belle jeune femme née du peuple, qui, devenant un ferment de destruction, « remontait et pourrissait l'aristocratie [...] [en] corrompant et [en] déorganisant Paris entre ses cuisses de neige ».¹²³ Comme l'indique bien le titre, l'article se concentre sur la grande métaphore des plans :

Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres.¹²⁴

¹²² Il s'agit de la « grâce d'Aphrodite d'or » ou d'« Aphrodite scintillante d'or ». Hésiode, *Théogonie* 822 et 980.

¹²³ *Nana* 1269.

¹²⁴ *Nana* 1270.

Symbole de la mort, la métaphore de la mouche d'or, ainsi mise dans un article, sert à créer stratégiquement l'effet de mythe du personnage puisqu'elle résume, dans une mise en abyme, l'histoire de Nana.¹²⁵ Au fait, lue en regard du portrait-balise précédent de Vénus, cette métaphorisation du personnage jouera le rôle d'une sorte de « mode d'emploi » du roman. Une stratification de portraits s'opère alors par l'intermédiaire de la métaphore, qui rappelle et élabore les portraits-balises liminaires du personnage dans le roman, tout en participant à leur structuration.

L'alternance du système descriptif suit les aventures et l'ascension de Nana dans Paris. Elle arrive, par exemple, à son apothéose après le grand échec dans la pièce *Petite Duchesse*, où elle joue maladroitement le rôle d'une femme honnête. L'effet ironique est double dans le chapitre. D'une part, ce sont les autres personnages qui, en se moquant de l'idée de Nana dans le rôle de la duchesse, soulignent le balancement de sens de la situation : la prostituée, qui était censée jouer la « cocotte », jouant à la femme honnête. Ainsi Fauchery déclare-t-il : « Nana en cocotte, tant qu'on voudra, mais en femme du monde, non, par exemple ! ».¹²⁶ D'autre part, l'actrice ne sait pas jouer au théâtre le rôle qu'elle perfectionne dans son autre profession. Comme le souligne M.-A. Voisin-Fougère, « les femmes de la bonne société imitent une actrice incapable d'imiter à la scène les femmes honnêtes, mais y parvenant naturellement dans la vie ».¹²⁷ En effet, Nana jure, à la suite de son insuccès, qu'elle donnera « de la grande dame » à Paris.¹²⁸ Le système descriptif du chapitre dix réactive des portraits-balises qui la montrent

¹²⁵ Voir Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque* (Paris : Librairie des Méridiens, Klincksieck, 1983) 109 ; et Frank Wagner, « Nana en son miroir », *Les Cahiers Naturalistes* 75 (2001) : 78.

¹²⁶ *Nana* 1341.

¹²⁷ Marie-Ange Voisin-Fougère, *L'ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux* (Paris : Éditions Champion ; Genève : Éditions Slatkine, 2001) 230.

¹²⁸ *Nana* 1346.

ainsi. Nana devient donc célèbre, « une femme chic, rentière de la bêtise et de l'ordure des mâles, marquise des hauts trottoirs. [...] Quand elle passait en voiture sur les boulevards, la foule se retournait et la nommait, avec l'émotion d'un peuple saluant sa souveraine [...]. [C'était] une aristocratie du vice, superbe, révoltée, mettant le pied sur Paris, en maîtresse toute-puissante. Elle donnait le ton, de grandes dames l'imitaient ».¹²⁹ Il s'agit de ce *renversement* du « monde renversé » hamonien.¹³⁰ Néanmoins, la description illustre bien le côté subversif de cet anoblissement de Nana et signale aussi « la sourde menace » de cette prostituée aux allures aristocratiques. Le balancement entre la possibilité des deux sens du personnage, c'est-à-dire son effet-personnage et son effet-personnage ironique, est *constant*.

En effet, c'est au chapitre onze que s'établit une symétrie dans la structuration du système descriptif. Parallèlement à la marquise du chapitre précédent, Nana devient la reine de Paris à la course du Grand Prix de Longchamp. En revanche, son triomphe est assuré, on se le rappelle, par la pouliche « d'une blondeur de fille rousse » qui remporte le premier prix. Néanmoins, le chapitre entier se concentre sur le portrait-balise de Nana en tant que reine. Par exemple, la description indique que, entourée de « sa cour », elle « écoutait toujours son nom, dont la plaine entière lui renvoyait l'écho. C'était son peuple qui l'applaudissait, tandis que, droite dans le soleil, elle dominait avec ses cheveux d'astre ». La signification du chapitre est de montrer l'« apothéose [de] la reine Vénus dans le coup de folie de ses sujets ». Pourtant, la domination de Nana et la frénésie de son peuple sont symptomatiques d'un balancement de sens : les deux sont soulignées par la lubricité de ses activités (avec son peuple) en tant que prostituée, qui sont d'ailleurs peu

¹²⁹ *Nana* 1346-47.

¹³⁰ Cf. note 87 *supra*.

convenables à une reine, mais grâce auxquelles elle est ainsi titrée. En outre, le rapprochement de la Nana-reine et de la pouliche provoque un effet de sens ironie, comme l'explique le texte : « [On] reprenait si fort : Nana ! Nana ! Nana ! que la foule étonnée cherchait la pouliche ; et l'on ne savait plus si c'était la bête ou la femme qui emplissait les cœurs ».¹³¹ Ce qui ressort du chapitre est la toute-puissance de Nana, qui domine en tant que reine devant le monde de Paris. On note également que se trouve, sous-jacente à la description du chapitre, la métaphore filée de l'or, dont les maintes références rejoignent et rappellent les descriptions antérieures, créant un balancement de sens global dans le roman.

Si Nana est reine de Paris, le récit rappelle pourtant qu'elle atteint son triomphe en « pos[ant] les pieds sur des crânes » du « peuple d'hommes abattus à ses pieds ». Selon la structuration symétrique des portraits-balises, la description reprend la métaphore de l'article de journal, répétant que, surtout à son apothéose, il s'agit toujours de la mouche d'or « envolée de l'ordure des faubourgs » qui empoisonne des hommes. À ce stade-ci dans le récit, Nana a accompli sa mission : « Et tandis que, dans une gloire, son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours ».¹³² Un parallélisme s'établit alors entre cette description et l'article de Fauchery : si l'article vise à résumer l'histoire de Nana, cette description-ci sert à en faire le bilan, détaillant aussi les conséquences à la suite de l'envahissement de Paris réussi par la mouche d'or. En même temps, la description insiste bien, terminologie de bataille à l'appui, que, malgré le carnage des hommes ruinés à cause d'elle, Nana

¹³¹ *Nana* 1405.

¹³² *Nana* 1470.

demeure néanmoins la bonne fille inconsciente. En renvoyant à d'autres portraits (on pense ici à la bonne enfant-mangeuse d'hommes), les portraits-balises se répètent avec constance, et le balancement de sens marque encore d'autres chapitres.

Comme on l'a vu dans le second plan détaillé, le dernier chapitre du roman joue le rôle de synthèse. Les deux Vénus se font pendants :

C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, [...] cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. [...] Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.¹³³

La Vénus au visage suppurant est ainsi le pendant de la blonde Vénus.¹³⁴ Dans ce dernier chapitre, le dispositif de la répétition aide à rappeler les portraits-balises évoqués au cours du roman (y compris les métaphores filées), et marque aussi l'ambivalence qui domine chez le personnage de Nana.¹³⁵ Tout comme le rire abominable de la Vénus morte

¹³³ *Nana* 1485.

¹³⁴ Les critiques zoliens sont en désaccord à propos de la pathologie de la maladie de Nana. Pour les deux points de vue, voir Jean-Louis Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *Romantisme* 26.94 (1996) 89-109 <<http://www.persee.fr>> ; et Patrick Wald Lasowski, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIX^e siècle* (Paris : Éditions Gallimard, 1982) 51-52, 81-82. Voir aussi l'explication médicale de Robert S. April, « La mort de Nana. La petite vérole et la maladie infectieuse au temps de Zola », *Excavatio* 20.1-2 (2005) : 163-75.

¹³⁵ Voir aussi le chapitre « Decomposing Venus: The Corpse of Naturalism » de Charles Bernheimer dans son livre *Figures of Ill-Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France* (Cambridge,

explique le sourire de mangeuse d'hommes du début du roman, la structuration symétrique des portraits-balises se complète en reliant le dernier chapitre au premier chapitre.

Ce qui résulte au terme du roman est un effet de mythe ambivalent du personnage de Nana. Le système descriptif, suivant lequel s'est construit le personnage au cours des dossiers préparatoires, se présente dès le premier chapitre et se poursuit dans un balancement continu jusqu'à la fin du roman. Les portraits-balises de ce système descriptif travaillent ensemble et produisent à la fois deux représentations du personnage, c'est-à-dire son effet-personnage et son effet-personnage ironique. Au cours du roman, une stratification des portraits résulte de la répétition de toutes les variantes qui produisent les deux effets textuels. L'effet de mythe est ce qui résulte de cette combinaison : Nana est *à la fois* son effet-personnage et son effet-personnage ironique. Par ailleurs, il s'agit aussi d'une structuration des portraits-balises qui contribue à la construction du personnage dans le roman et s'établit selon une symétrie des portraits-balises. D'après les portraits-balises considérés, cette symétrie ressemble à une structuration en miroir :

Vénus → La mouche d'or → Marquise // Reine de Paris → La mouche d'or → Vénus

Tableau 4 : Une structuration symétrique des portraits-balises du roman

De cette façon, on remarque que les portraits-balises, ainsi organisés, jouent aussi un rôle structurant dans le roman.

La répétition des portraits-balises est donc la clé de l'effet de mythe du personnage produit dans le roman. Dans ce chapitre, nous avons choisi de restreindre le choix de portraits-balises afin de ne pas dépasser le cadre de notre étude. Néanmoins, il importe de mentionner que les portraits-balises décrivant un geste, un ton de voix, la manière dont s'habille Nana, sont en abondance dans le roman. Au fait, les portraits-balises ne se bornent pas à décrire Nana ; certains d'entre eux sont réactivés pour décrire d'autres personnages de prostituées. Ces portraits-balises sont d'ailleurs symptomatiques de la symétrie (oppositions et doubles) telle que la conçoit Auguste Dezalay.¹³⁶ D'après lui, Nana est le centre autour duquel gravitent les personnages du roman qui réfractent eux-mêmes la protagoniste. Il y a pourtant, pour nous, deux personnages qui réfractent aussi le mythe ambivalent du personnage de la prostituée.

Les mises en abyme stratégiques : reflets du mythe ambivalent de la Prostituée

Il s'agit de deux anciennes prostituées qui figurent dans le roman comme des mises en abyme : Irma d'Anglars et celle qu'on appelle la reine Pomaré. Passons tout de suite aux exemples. À deux endroits différents dans le récit, Nana apprend leurs histoires. Dans un premier temps, il s'agit d'Irma d'Anglars. Propriétaire d'un château, elle est « une ancienne du temps de Napoléon » qui est maintenant « dans les curés ».¹³⁷ On raconte aussi que, dans sa jeunesse, elle était « dégoûtante chez elle », mais « chic » quand elle était dans sa voiture. « Ça ne m'étonne pas si elle a un château, continue-t-on. Elle vous nettoyait un homme, rien qu'à souffler dessus ... ».¹³⁸ Ce synopsis préface la description d'Irma qui sort des vêpres :

¹³⁶ Dezalay 99-122.

¹³⁷ *Nana* 1253.

¹³⁸ *Nana* 1254.

Madame, un instant, resta sous le porche. Elle était en soie feuille-morte, très simple et très grande, avec la face vénérable d'une vieille marquise, échappée aux horreurs de la Révolution. Dans sa main droite, un gros paroissien luisait au soleil. Et, lentement, elle traversa la place, suivie d'un laquais en livrée, qui marchait à quinze pas. L'église se vidait, tous les gens de Chamont la saluaient profondément ; un vieillard lui baisa la main, une femme voulu se mettre à genoux. C'était une reine puissante, comblée d'ans et d'honneurs. Elle monta le perron, elle disparut.¹³⁹

Devant un peuple révérencieux, on voit que la description a recours au système des portraits-balises qui définissent aussi Nana. Cette ancienne prostituée est titrée reine et marquise, et la description générale travaille clairement à renforcer cet effet-personnage. Curieusement, la description de la reine Pomaré réactive le même système descriptif, pourtant d'une manière différente :

C'était une vieille chiffonnière qui fouillait les ruisseaux [...] [dite] la reine Pomaré. Oh ! une fille superbe autrefois, qui occupait tout Paris de sa beauté ; et un chien, et un toupet, les hommes conduits comme des bêtes, de grands personnages pleurant dans son escalier ! À présent, elle se soûlait, les femmes du quartier, pour rire un peu, lui faisaient boire de l'absinthe ; puis, sur les trottoirs, les galopins la poursuivaient à coups de pierre. Enfin, une vraie dégringolade, une reine tombée dans la crotte !¹⁴⁰

Il s'agit de nouveau d'une ancienne prostituée, chic et adorée dans sa jeunesse, ainsi que du portrait-balise de la reine – son nom, d'ailleurs, l'indique bien. Par contre, cette reine

¹³⁹ *Nana* 1256.

¹⁴⁰ *Nana* 1374.

Pomaré connaît un sort moins illustre que l'autre et, à la différence de la reine comblée d'ans et d'honneurs, celle-ci se trouve tombée dans la crotte. Ce qui est notable dans ces deux exemples est la dialectique que se crée entre ces deux personnages à la fois similaires et contrastés. Si on les considère dans le roman global, il est possible de voir qu'elles participent aussi à la structuration des portraits-balises ambivalents.

Selon Lucien Dällenbach, « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire ».¹⁴¹ La mise en abyme est donc un « fragment » de l'œuvre qui reflète « l'œuvre qui l'inclut ».¹⁴² Zola lui-même indique l'importance stratégique de ces deux prostituées dans le dossier préparatoire du roman, où elles figurent plusieurs fois : « Puis, ne pas oublier la vieille garde, une vieille lune, une vieille putain de cinquante-cinq ans exerçant encore. – Je veux aussi mettre, face à face, les deux fins des filles. D'une part, la fille qui finit dans le ruisseau, chiffonnière, ivre, de l'autre, la fille qui finit ~~dans sa~~ avec des rentes, donnant le pain bénit à sa paroisse ».¹⁴³ Bien évidemment, Frank Wagner a raison de commenter l'aspect proleptique de ces deux personnages dans le roman : les deux personnages représentent les deux sorts possibles de Nana.¹⁴⁴ Dans leur rôle à la fois répétitif et proleptique, les personnages d'Irma et de la reine Pomaré contribuent plus largement au système descriptif. Au fait, elles jouent dans le roman le rôle de « leitmotiv ». Comme le constate L. Dällenbach, « la mise en abyme répétée sert généralement à doter la fiction d'un *leitmotiv* ».¹⁴⁵ De même, selon la notion hamonienne du portrait-balise, le leitmotiv sert

¹⁴¹ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris : Éditions du Seuil, 1977) 52.

¹⁴² Dällenbach 51.

¹⁴³ F^{os} 220-221. *FdesR-M* t. III, 444-45.

¹⁴⁴ Wagner 83.

¹⁴⁵ Dällenbach 94.

d'« élément de cohésion ».¹⁴⁶ En raison de la dialectique qu'elles créent, ces deux mises en abyme rappellent le couple cocotte-cocodette, le portrait-balise structurant de l'ébauche : les deux se font pendants. Cela est surtout le cas lorsque la vision de la reine Pomaré évoque chez Nana le souvenir du jour où elle a aperçu Irma d'Anglars : « Et, Nana, devant cette vieillesse affreuse de fille noyée dans le vin, eut un brusque souvenir, vit passer au fond des ténèbres la vision de Chamont, cette Irma d'Anglars, cette ancienne roulure comblée d'ans et d'honneurs, montant le perron de son château au milieu d'un village prosterné ».¹⁴⁷ La description d'Irma est reprise, mais cette fois-ci, à la place de « reine », on substitue une « ancienne roulure ». Cette modification terminologique provoque un effet ironique entre les mises en abyme : en « rabaissant » (terme hamonien) Irma au moyen d'un terme péjoratif pour désigner une prostituée, un balancement de sens est créé dans la description.¹⁴⁸ Ensemble, les deux personnages témoignent de l'ambivalence qui caractérise Nana, tout en fournissant au roman un élément de cohésion structurant.

Le rôle des mises en abyme est unique : elles sont intégrées dans le système descriptif de Nana, tout en participant à la construction de son effet de mythe ambivalent. C'est le mythe en raccourci. Par le moyen des portraits-balises réactivés pour les décrire, toutes les deux se rattachent et contribuent à la signification du récit global, surtout en ce qui concerne le personnage de Nana. Les mises en abyme dans le roman sont donc une technique stratégique ayant le mythe comme résultante. Comme l'indique Ph. Hamon, les

¹⁴⁶ Hamon, *Le personnel du roman* 177.

¹⁴⁷ *Nana* 1374-75.

¹⁴⁸ Il prend à titre d'exemple la métaphore de Corbière « Le crapaud, le rossignol de la boue », et le renverse, pour expliquer que l'ironie provient du fait « [que] le crapaud est "au-dessous" du rossignol ; [qu']on peut "élever" le crapaud vers le rossignol, et pas "rabaïsser" le rossignol vers le crapaud ». Hamon, *L'ironie littéraire* 107.

portraits répétés « deviennent inséparables du personnage, indétachables, deviennent un leitmotiv signalant, par sa récurrence insistante, cette classe même de personnages récurrents ». ¹⁴⁹ *Mutatis mutandis*, le système descriptif ambivalent crée non seulement l'effet de mythe ambivalent de Nana, mais aussi celui de la Prostituée dans *Nana*.

Avant de passer à la conclusion de notre étude, on se rappelle que le personnage est une « construction [qui continue] jusqu'à l'ultime ligne du texte ». Dans ce chapitre, nous avons vu que la construction du mythe ambivalent du personnage s'est fixée et systématisée dans les deux plans détaillés, fournissant au roman le système descriptif nécessaire pour l'achèvement de la construction du mythe. Grâce à un effet de stratification et à une structuration symétrique, le roman produit un balancement de sens constant : Nana se définit à la fois par son effet-personnage et son effet-personnage ironique. Les deux mises en abyme contribuent aussi à ce système, ainsi qu'au résultat final, qui est le mythe ambivalent de la Prostituée dans *Nana*.

¹⁴⁹ Hamon, *Le personnel du roman* 176.

Conclusion

Dans notre citation mise en exergue, Flaubert suggère une certaine indissociabilité de deux concepts qui sont, selon toute vraisemblance, diamétralement opposés : « Nana tourne au mythe, sans cesser d'être réelle ». Une notion si simple, mais d'une perspicacité aiguë. Au cours de notre étude, nous avons vu que l'effet de mythe ambivalent progresse au fur et à mesure de la construction génétique de Nana, allant des dossiers préparatoires au dernier chapitre du roman définitif. Pour nous, l'indissociabilité de la notion flaubertienne réside dans la description de Nana : elle se définit à la fois par son effet-personnage et par son effet-personnage ironique, tous deux des constructions d'un système descriptif qui balance constamment entre deux significations possibles du personnage. Toutes les variantes, y compris le système de métaphores filées que nous avons repérées, sont alors intégrées dans un ensemble qui constitue les traits définitoires du personnage. La répétition propre au système descriptif est en somme le mécanisme par lequel les portraits-balises rappellent l'ambivalence du personnage, « une construction [progressive] du texte » qui continue jusqu'à « l'ultime ligne du texte », où le personnage devient aussi « une résultante ».

En guise de conclusion, nous voudrions revenir sur un point auquel nous avons fait allusion brièvement dans notre étude : ce qui assure la lisibilité de l'effet de mythe Nana dans le roman. Force est de constater que le lecteur du roman joue un rôle primordial dans la construction du mythe du personnage. Comme l'affirme Ph. Hamon, « le personnage est autant une construction du texte qu'une reconstruction du lecteur et qu'un effet de la remémorisation que ce dernier opère à l'ultime ligne du texte ».¹⁵⁰ Similairement, Vincent Jouve propose que la « perception du personnage ne peut trouver

¹⁵⁰ Hamon, *Le personnel du roman* 315.

son achèvement que chez le lecteur ».¹⁵¹ Ceci dit, cela suppose que le lecteur doit pouvoir repérer les traits constitutifs du mythe. Certes, cela suppose une lecture attentive. Cela suppose aussi une lecture rétrospective du récit : le lecteur doit se rappeler ce qu'il a lu antérieurement afin de remarquer ces traits constitutifs. Alors, comment le lecteur peut-il s'apercevoir du mythe dans le roman ? Par le dispositif de la *répétition*.

La répétition est l'axe même autour duquel le personnage se construit dans le roman. C'est cette technique qui amène Éléonore Roy-Reverzy à définir *Nana* en tant que « grand roman de la répétition et de l'analogie », et A. Dezalay à le sous-titrer « *Nana ou le Génie de la Répétition* ». Selon ce dernier, « [c]'est à travers *Nana*, en fin de compte, que l'on peut le mieux saisir la valeur artistique du procédé de la répétition, dans la mesure où justement il se constitue comme le principal ressort de l'intrigue, et comme le garant des pouvoirs de l'invention romanesque ».¹⁵² La répétition est aussi le garant de la lisibilité du personnage dans le roman. De même, c'est aussi la stratégie qui sous-tend la construction progressive du personnage au cours du roman. En présentant, répétant et stratifiant les descriptions de *Nana*, le roman peut produire l'effet de mythe de *Nana*.

Au fait, d'un point de vue analytique, la répétition est le fil commun entre les approches dont on s'est servi. Tout comme le système descriptif, qui se forme à partir des variantes répétées, l'effet de sens ironie se donne à lire par le biais d'un dispositif similaire. C'est A. Péraud qui montre que « l'effet de mention du redoublement narratif fonctionne comme une balise énonciative. Il invite le lecteur à considérer les deux séquences jumelles conjointement et non plus successivement », d'autant plus que

¹⁵¹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman* (Paris : Presses Universitaires de France, 1992) 34.

¹⁵² Éléonore Roy-Reverzy, « *Nana*, ou l'inexistence. D'une écriture allégorique », *Les Cahiers naturalistes* 73 (1999) : 179 ; Dezalay 101 et 121.

l'ironie « ne se construit que par repliements successifs du récit sur lui-même ».¹⁵³ En outre, les mises en abyme, ces « miroirs internes », contribuent aussi à la répétition qui rend lisible l'effet de mythe de Nana. Fr. Wagner explique qu'« en bon répétiteur Zola va organiser un système d'échos qui peut paraître destiné à [les] rappeler à la mémoire de ses lecteurs ».¹⁵⁴ En rappelant et en renforçant certains aspects du personnage dans le récit, tous ces éléments participent à la construction du mythe dans le roman pour le lecteur. Cela en va de même pour les métaphores restreintes qui réapparaissent avec fréquence et dont Zola voulait « [t]enir un effet maximal ».¹⁵⁵ Grâce à tous ces systèmes repris et retravaillés dans la structuration globale du roman, le lecteur peut se rappeler ce qu'il a lu antérieurement, et peut reconstruire lui-même l'effet de mythe ambivalent du personnage de la prostituée dans *Nana*.

Toute la structure de l'effet de mythe Nana se fonde donc sur la répétition : du mythe à l'ironie, des portraits-balises aux mises en abyme, des dossiers préparatoires au roman définitif. Tous ces éléments s'organisent selon une pratique si simple. Pourtant, et nous l'avons bien vu aussi, la technique de la répétition n'arrive pas fortuitement dans le roman, mais résulte d'un long travail préparatoire. C'est par le biais de ce dispositif que tout le système descriptif ambivalent peut se dévoiler au lecteur. Au fait, les variantes répétées fournissent au lecteur une véritable marche à suivre. Si, dans *Nana*, on se laisse guider par le récit et on se fie aux balancements de sens qui se produisent tout au long du roman, on peut retracer le parcours de la construction du personnage de la prostituée et, au terme de la lecture, se rendre compte de l'ambivalence qui en résulte. On se rappelle

¹⁵³ Péraud 245 et 248.

¹⁵⁴ Wagner 80.

¹⁵⁵ Kelly Benoudis Basilio, *Le mécanique et le vivant. La métonymie chez Zola* (Genève : Librairie Droz, 1993) 16.

ce que C. Becker a pertinemment remarqué : que Zola visait dans ses romans « à frapper et à retenir l'attention du lecteur » en se servant des « systèmes » qui rendaient le récit « facilement lisible et aisément mémorisable ». En mettant en œuvre une technique pareille, Zola facilite la tâche du lecteur. De même, cela permet aussi une lecture de ce que nous considérons comme l'effet de mythe Nana.

Bibliographie

Éditions de Nana et des dossiers préparatoires:

Zola, Émile. *La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires*. Éds

Colette Becker et Véronique Lavielle. 3 volumes. Paris : Honoré Champion, 2003-2006.

----- *Les Rougon-Macquart*. Éds Colette Becker, Gina Gourdin-Servenièrre et Véronique Lavielle. 5 volumes. Paris : Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 2003.

----- *Nana*. 1880. Éd. Henri Mitterand. Paris : Éditions Gallimard, 2002.

----- *Les Rougon-Macquart*. Éds Armand Lanoux et Henri Mitterand. 5 volumes. Paris : Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967.

----- *Nana*. 1880. *Les Rougon-Macquart*. Éds Armand Lanoux et Henri Mitterand. Volume 2. Paris : Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

<<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/databases/TLF/>>

Sources secondaires :

Amossy, Ruth. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris : Éditions Nathan, 1991.

----- « Types ou stéréotypes ? Les “Physiologies” et la littérature industrielle ». *Romantisme* 64 (1989) : 113-23.

Angenot, Marc. 1889. *Un état du discours social*. Longueuil, Québec : Éditions du Préambule, 1989.

April, Robert S. « La mort de Nana. La petite vérole et la maladie infectieuse au temps de Zola ». *Excavatio* 20.1-2 (2005) : 163-75.

Basilio, Kelly Benoudis. *Le mécanique et le vivant. La métonymie chez Zola*. Genève : Librairie Droz, 1993.

- Baudelaire, Charles. *Écrits sur l'art*. Éd. Yves Florenne. Volume 1. Paris : Le livre de poche, 1971.
- , *Les Fleurs du mal*. 1857. Éd. Philippe Semichon. Paris : Larousse, 1993.
- Bernheimer, Charles. *Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*. Cambridge, Massachusetts et London, England : Harvard University Press, 1989.
- Becker, Colette, Gina Gourdin-Serveni re et Véronique Lavielle. *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*. Paris :  ditions Robert Laffont, « Bouquins », 1993.
- Borie, Jean. *Zola et le mythes, ou de la nausée au salut*. Paris :  ditions du Seuil, 1971.
- Cabanès, Jean-Louis. « Invention(s) de la syphilis ». *Romantisme* 26.94 (1996) : 89-109. <<http://www.persee.fr>>.
- , *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. 2 volumes. Paris : Klincksieck, 1991.
- Carles, Patricia et Béatrice Desgranges. « Émile Zola ou Le cauchemar de l'hystérie et les rêveries de l'utérus ». *Les Cahiers naturalistes* 69 (1995) : 13-32.
- Céard, Henry. *Lettres inédites   Émile Zola*.  d. C.-A. Burns. Paris : Librairie Nizet, 1958.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, et al. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris :  ditions Robert Laffont et  ditions Jupiter, 1999.

- Colin, René-Pierre, Zola. *Renégats et alliés : la République naturaliste*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1988.
- Corbin, Alain, éd. *La prostitution à Paris au XIX^e siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 1981.
- Couleau, Christèle. « L'ironie, principe de réversibilité ». *Envers balzaciens*. Éd. Andrea Del Lungo et Alexandre Péraud. Poitiers : Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001. 151-64.
- Czyba, Lucette. « Paris et la lorette ». *Paris au XIX^e siècle : aspects d'un mythe littéraire*. Éd. Roger Bellet. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1984. 117-22.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- Dezalay, Auguste. *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*. Paris : Librairie des Méridiens, Klincksieck, 1983.
- Dubois, Jacques. *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- Dumas, Alexandre. *Filles, lorettes et courtisanes*. 1843. Éd. Emmanuel Pierrat. Paris : Flammarion, 2000.
- Durand, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre de la mythocritique à la Mythanalyse*. Paris : DUNOD, 1992.
- , *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1969.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1988.
- Feydeau, Ernest. *Souvenirs d'une cocodette, écrits par elle-même*. 1878. Éd. Jérôme Solal. Paris : Éditions Mille et une nuits, 2006.
- Gavarni, Paul. *Œuvres choisies de Gavarni*. Paris : Horizons de France, 1944.

- Girard, René. *Je vois Satan tomber comme l'éclair*. Paris: Bernard Grasset, 1999.
- . *The Scapegoat*. Trad. Yvonne Freccero. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.
- Goncourt, Edmond et Jules, de. *La Lorette*. 1853. Éd. Alain Barbier Sainte Marie. Tusson, Charente : Du Lérot, 2000.
- . *Gavarni, l'homme et l'œuvre*. Paris : Flammarion et Fasquelle, [187?].
- Greimas, A.-J. « Les actants, les acteurs et le figures ». *Sémiotique narrative et textuelle*. Éd. Claude Chabrol. Paris : Librairie Larousse, 1973. 161-76.
- Hamon, Philippe. « Ouverture : De l'Ironie en régime naturaliste ». *Ironies et inventions Naturaliste*. Éd. Colette Becker, Anne Simone Dufief et Jean-Louis Cabanès. Paris : RITM, Centre des Sciences de la Littérature Française de l'Université de Paris X, 2002. 13-26.
- . *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Librairie Droz, 1998.
- . *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette Livre, 1996.
- . « Pour un statut sémiologique du personnage ». *Poétique du récit*. Éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- Hésiode. *Théogonie, Les travaux et les jour, Le bouclier*. Trad. Paul Mazon. Paris : Société d'édition « Les Belles Lettres », 1947.
- Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Librairie Plon, 1958.

- Lumbroso, Olivier. *Zola. La plume et le compas. La construction de l'espace dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Paris : Éditions Champion ; Genève : Éditions Slatkine, 2004.
- Mitterand, Henri. *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987.
- Mitterand, Henri et Olivier Lumbroso, eds. *Les manuscrits et les dessins de Zola*. 3 volumes. Paris : Les Éditions Textuel, 2002.
- Neefs, Jacques. « Forme et fiction : la pensée du récit dans l'ébauche ». *Zola, genèse de l'œuvre*. Éd. Jean-Pierre Leduc-Adine. Paris : CNRS Éditions, 2002. 75-88.
- Olrik, Hilde. « Le sang impur. Notes sur le concept de prostituée-née chez Lombroso ». *Romantisme* 31 (1981) : 167-78.
- Pagès, Alain. *Le naturalisme*. Paris : Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2001.
- Péraud, Alexandre. « L'art de composer avec le réel ». *Ironies balzacienes*. Éd. Éric Bordas. Paris : Christian Pirot, 2003. 237-58.
- Prévost, Maxime. *Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002.
- Richards, Sylvie L. F. « Le sang, la menstruation et le corps féminin ». *Les Cahiers naturalistes* 75 (2001) : 99-107.
- Ripoll, Roger. *Réalité et mythe chez Zola*. Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1977. 2 volumes. Paris : Librairie Honoré Champion, 1981.
- Roy-Reverzy, Éléonore. « Nana, ou l'inexistence. D'une écriture allégorique ». *Les Cahiers naturalistes* 73 (1999) : 167-180.

- Schor, Naomi. *Zola's Crowds*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1978.
- Sieburth, Richard. « Une idéologie du lisible : le phénomène des "Physiologies" ». *Romantisme* 47 (1985) : 39-60.
- Van Buuren, Maarten. « *Les Rougon-Macquart* » d'Émile Zola. *De la métaphore au mythe*. Paris : Librairie José Corti, 1986.
- Vincelette, Mélanie. « Libido sciendi. La femme vénale dans le discours médical du XIX^e siècle : regard sur le débat hygiéniste ». *Les Cahiers naturalistes* 78 (2004) : 193-204.
- Vlasopolos, Anca. « Seductive Certainties : *Nana* and Nascent Eugenic Sciences ». *Excavatio* 13 (2000) : 229-35.
- Voisin-Fougère, Marie-Ange. « De l'avant-texte au texte : la neutralisation du trait ». *Zola, genèse de l'œuvre*. Éd. Jean-Pierre Leduc-Adine. Paris : CNRS Éditions, 2002. 155-71.
- , *L'ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*. Paris : Éditions Champion ; Genève : Éditions Slatkine, 2001.
- Wagner, Frank. « *Nana* en son miroir ». *Les Cahiers naturalistes* 75 (2001) : 71-86.
- Wald Lasowski, Patrick. *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIX^e siècle*. Paris : Éditions Gallimard, 1982.
- Wallace, Jeremy. « Baudelaire, Zola, et la femme-charogne ». *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste. Writing the Feminine in Zola and Naturalist Fiction*. Éd. Anna Gural-Migdal. Bern : Peter Lang, 2003. 357-69.

Zola, Émile. *Correspondance*. Éd. B.H. Bakker et al. Volume 3 juin 1877 – mai 1880.

Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal ; Paris : Éditions du Centre
National de la Recherche Scientifique, 1982.