

Des œuvres décentes qui font rougir : la métaphore véhiculant la sexualité (apparemment) absente dans quelques romans zoliens

1. L'hymne à la chasteté et l'obsession du sexe

Le XIX^e siècle est, selon l'expression d'Alain Corbin, un « siècle hypocrite qui réprime le sexe mais en est obsédé ; traque la nudité mais regarde par les trous de serrure ; corsète le couple conjugal mais promeut les bordels [...] » (Corbin, 2009). Le sexe et la sexualité deviennent en effet deux obsessions hantant ce siècle pudibond dont la double morale ménage une décence publique et un libertinage privé, et qui écarte soigneusement ce qu'il trouve « indécent » de la littérature, en imposant un interdit à la relation de tout acte érotique et en qualifiant de « pornographique » tout ouvrage qui ne respecte pas ce tabou.

Une telle attitude est basée sur la peur de la sexualité, et surtout de la sexualité féminine, jugée comme destructrice pour la société : « Livrée à la passion, la femme la plus raisonnable perd toute notion de bon sens et de justice ; fût-elle même dépourvue de curiosités luxurieuses, elle manque, dans sa façon d'agir, de sens moral et d'équilibre » (Krakowski, 1974 : 91). Ainsi, l'ignorance des mystères du corps et l'interdit concernant toute manifestation de la sexualité deviennent des garanties de la virginité féminine et de la continence de l'épouse qui s'affirment comme valeurs essentielles de la famille : « Ignorance absolue de la nature, de la société, de l'homme. La jeune fille doit tout ignorer jusqu'au mariage, doit rester enfant d'esprit et de corps » (Zola, 1969c : 683).

Pour inculquer ce dogme aux femmes, on leur recommande de lire des « romances », des histoires d'amour pieuses et vertueuses. Elles sont la source d'une fausse sentimentalité, d'un romantisme niais : à force de les lire, la jeune fille se détourne du réel, elle « croit qu'on trouve les enfants sous les choux, et elle attend un mari qui viendra demander sa main, une plume au chapeau, sur un grand cheval noir, plus rapide que le vent » (Zola, 1969a : 536). Par conséquent, l'entrée en sexualité dans le mariage sera pour elle soit une désillusion douloureuse, soit un premier pas vers la « débauche » de l'adultère : « Plus tard, elle apprendra tout, elle l'apprendra brusque-

ment, en une nuit. Le pis est que, parfois, le lendemain de tant d'ignorance est plein de science diabolique » (Zola, 1969c : 683).

La chasteté féminine est aussi protégée par les œuvres d'art et les écrits des critiques. Certes, au temps de Zola, la nudité est acceptée dans les tableaux, ainsi que le montre l'engouement de l'époque pour les œuvres d'Ingres (*L'Odalisque*) ou de Cabanel (*La Naissance de Vénus*), le romantisme ayant réussi à imposer l'idée que l'artiste échappe aux lois communes. Pourtant, il s'agit, en principe, d'un nu antique ou d'un nu intimiste, teinté d'orientalisme, introduisant une distanciation temporelle et spatiale, éliminant toute crainte de mise en cause des règles de la pudeur. Les nudités « éhontées » des réalistes et des impressionnistes sont ainsi considérées comme un véritable danger pour la morale publique.

2. Zola : la naturalisation du corps et la métaphore « décente »

Pourtant, l'œuvre de l'écrivain, du critique et du polémiste que fut Émile Zola, cette grande entreprise « naturelle et sociale » intitulée *Les Rougon-Macquart*, ne peut pas passer sous silence le problème de la sexualité qui va si bien de pair avec la génétique imaginaire du romancier et avec sa théorie des « pulsions » du corps qui décident du sort de l'individu. En effet, le corps étant, pour Zola, un lieu primordial où s'inscrit le désir, la sexualité humaine devient pour lui la figure de la vie même, et, comme telle, elle est consubstantielle au naturalisme. Ainsi, il revendique la représentation dans la littérature de ce qui avait été frappé d'interdit depuis Rabelais et dont la tradition judéo-chrétienne avait fait, pour longtemps encore, un tabou jamais enfreint par la littérature destinée à un large public. Par conséquent, ses *Rougon-Macquart* sont, dans une grande mesure, une histoire charnelle ; par cela, Zola s'oppose délibérément à l'idéalisation du corps et aux censures classiques et romantiques.

Dans *Le Roman naturaliste*, le romancier dénonce la « morale d'autruche » propre à son époque qui s'indigne de ses hardiesses romanesques et l'accuse de se complaire dans l'ordure et l'obscénité :

Nous en sommes arrivés à placer toute la pudeur en un point ; et quand ce point est caché, ou simplement passé sous silence, tout va bien, la morale est sauvée. Cela rappelle la naïvete de l'autruche, qui se croit invisible, lorsqu'elle a mis la tête derrière un caillou. [...] Notre siècle a une longue éducation de la pudeur, qui le rend d'autant plus hypocrite que ses vices se sont civilisés davantage. On fait la chose, mais on n'en rit plus ; on en rougit et on se cache. La morale ayant été mise à dissimuler le sexe, on a déclaré le sexe infâme (Zola, 1999 : 108-110).

C'est le christianisme que le romancier accuse ouvertement d'avoir refoulé le corps humain et ses besoins naturels et d'avoir imposé à la civilisation occidentale « l'idée [...] de l'indignité du corps pour rendre le sexe honteux et mettre la perfection morale

dans la chasteté » (Zola, 1999 : 109). Il dénonce également le dogme chrétien qui fait de la mort une condition *sine qua non* du salut : « L'homme [dans le christianisme] n'a plus été fait pour se reproduire, mais pour mourir. On a prêché la mort de tout, on a mis le bonheur et la puissance hors du monde » (*ibid.*). Pour lui, tourner l'esprit du côté de la mort au lieu de s'intéresser à ce qui constitue la vie même est inacceptable et délibérément rétrograde, et il s'étonne de voir les « doctrinaires du puritanisme » mener des débats philosophiques sur la pudeur :

Je n'ai pas envie de philosopher, de chercher si la pudeur est un sentiment naturel ou un sentiment d'éducation. Je métonne et je déplore simplement en écrivant que l'étude du sexe, j'entends dans ses vérités physiologiques, nous soit interdite comme une ordure presque infamante (Zola, 1999 : 109).

Il faut cependant souligner deux contraintes que Zola s'impose lui-même dans son ambition de « tout voir et tout décrire », principe fondamental de l'école naturaliste. La première, c'est la « vérité physiologique » évoquée ci-dessus qui doit être la seule motivation acceptable justifiant la volonté de l'écrivain de décrire ce qu'il appelle « l'acte de la génération ». Ce qui doit pousser le naturaliste à s'intéresser à la sexualité, ce n'est pas son prétendu goût pour l'obscénité, comme le veulent les accusations courantes, mais son désir de dire la vérité, toute la vérité sur l'« animal humain », soumis aux lois naturelles comme toute autre créature vivante. La seconde contrainte zolienne relève de l'esthétique : la représentation de la sexualité est possible pour Zola à condition qu'elle s'accompagne du talent. « Il y a, écrit-il, les véritables artistes, les écrivains de race qui ne se demandent pas une seconde si les femmes rougiront ou non. Ils ont l'amour de la langue et la passion de la vérité » (Zola, 1999 : 107). Il s'agit donc d'adoucir, par un voile linguistique, le choc potentiel provoqué par la thématique abordée ; certes, il faut parler de « la chose », sans pourtant tomber dans le piège d'un langage trop « cru », trop explicite. Si Zola se moque au fond de la bienséance bourgeoise, il préfère pourtant ne pas donner davantage d'arguments à ceux qui le présentent déjà, dans les caricatures, coiffé d'un pot de chambre, pour souligner le goût pour l'ordure que la critique lui impute. Possédant, à part son ambition de documentaliste, un talent impressionnant de poète écrivant en prose, le romancier saura bien appliquer les deux contraintes à son écriture pour montrer les différents aspects d'une de ces « forces obscures » qui, selon lui, déterminent les destinées humaines.

En fait, Zola n'a pas besoin de représenter concrètement et « crûment » l'acte sexuel pour en rendre la vérité au lecteur. Ce qui lui permet – en apparence – de rester dans les cadres d'écrivain « décent », selon les critères de l'époque, c'est la métaphore. Il s'en sert en véritable maître de parole. Même dans *Nana*, ce « roman du sexe » par excellence, qui va déjà très loin pour l'époque dans ce domaine (ce qui est prouvé par les menaces de la censure de 1879), et qui présente avec une audace et une force d'image inouïes la nudité du corps, la jouissance, les pulsions et le désir, l'écrivain a choisi plutôt de créer une atmosphère autour de son héroïne, en employant des mots char-

gés de dénnotations et de connotations érotiques, en laissant aussi les lecteurs exercer librement leur imagination. On sent bien que Zola avait choisi pour sujet du roman le sexe et son rôle dans la société, le sexe de l'homme et de la femme, dans une action qui soit uniquement tributaire de ce moteur. Il se fait de l'exercice de la sexualité une idée, et nous en donne une image formidable quoique inquiétante, qui va bien au-delà de l'obscénité et des turpitudes dont on l'a tant accusé.

Ainsi, chez Zola, le désir s'exprime à travers l'imaginaire, grâce à quoi il dit tout sans rien dire *expressis verbis*. Il en arrive à créer des images apparemment innocentes, même fades, mais en réalité très fortes et très suggestives, des images qui ont poussé Flaubert à s'écrier, après la lecture d'*Une Page d'amour* : « Je n'en conseillerais pas la lecture à ma fille si j'étais mère ! Malgré mon grand âge, le roman m'a troublé et excité [...] » (Mitterrand, 1990 : 147).

Comme l'observe Sylvie Collot, « chez Zola, la description d'un paysage se substitue souvent à la relation de l'acte érotique. Ce déplacement permet de contourner un interdit à la fois moral et esthétique. [...] Le paysage métaphorise la sexualité qui ne saurait s'énoncer de façon explicite dans le récit » (Collot, 1992 : 4). Cette remarque de la chercheuse française s'applique aussi parfaitement à d'autres éléments de l'univers romanesque que Zola « sexualise » de manière métaphorique. On peut en effet observer ce procédé par rapport à cinq catégories d'éléments : les plantes ; les animaux ; l'espace et les lieux ; les objets ; les actions quotidiennes. Il est facile de repérer, au fil du texte des romans respectifs, les composants sur lesquels s'appuient les images en question pour sentir leur force et prouver que la sexualité n'est qu'apparemment absente dans le récit zolien.

3. Les plantes : les jardins de volupté

Si l'on tentait d'examiner la fréquence de parution des mots divers dans les romans de Zola, on serait certainement frappé par la présence constante et récurrente, surtout dans *La Curée* et *La Faute de l'abbé Mouret*, du vocabulaire appartenant au champ lexical de la sexualité et de la sensualité. Le lecteur tombera maintes fois sur les substantifs tels que *volupté, sève, noces, feu, ivresse, attouchement, arôme, alcôve, langueur, parfum, haleine, senteur, souffle, évanouissement, odeur, tendresse* ; les adjectifs comme *ardent, brûlant, troublant, chaud, lourd, moite, étouffant, éclatant, excitant, vibrant, pénétrant, sensuel* ; les verbes tels que *engendrer, chauffer, sentir, embrasser, (se) pâmer, haleter, brûler*, etc. Ce qui est intéressant, dans les deux romans cités, c'est que ces mots sont utilisés dans les descriptions des lieux dominés par la végétation : dans *La Curée*, c'est la serre des Saccard, pleine de plantes exotiques, et dans *La Faute de l'abbé Mouret*, c'est le jardin sauvage du Paradou dont le nom, par sa phonétique, véhicule une connotation biblique évidente „ celle du paradis.

La serre de Renée Saccard est un vrai temple de végétation brûlant d'ardeurs amoureuses : « Un amour immense, un besoin de volupté, flottait dans cette nef close, où

bouillait la sève ardente des tropiques » (Zola, 1978 : 64). Les plantes et la terre même y sont personnifiées et s'embrassent dans des « noces puissantes », en exhalant des « effluves troublants, chargés d'ivresse » (*ibid.*). La vapeur qui flotte au-dessus du bassin se pose sur les épaules de la jeune femme comme « une main moite de volupté » (*ibid.*). L'imagination de Zola confronte le lecteur à une vraie synesthésie : à part les sensations visuelles (les « légumes noirs » qui sont « toutes brûlantes »), auditives (le froissement des feuilles qui ressemble à un murmure), tactiles (la sensation d'humidité sur la peau de la jeune femme), on retrouve dans la serre « une musique étrange d'odeurs », un « parfum indéfinissable, fort, excitant », une « odeur humaine, pénétrante, sensuelle » qui grise Renée par son intensité et qui fait penser à « cette odeur d'amour qui s'échappe le matin de la chambre close de deux jeunes époux » (1978 : 65). Au milieu de cette symphonie de sensations, « [l]es sens de femme ardente [de Renée], ses caprices de femme blasée s'éveillaient » (*ibid.*).

On n'a pas besoin de procéder à une analyse linguistique détaillée pour remarquer que chaque mot dans cette description est soigneusement choisi ; ainsi, par exemple, le mot *ardent* est plus « fort » sémantiquement que le mot *chaud* que le romancier aurait pu utiliser. En plus, on y observe l'allusion biblique au buisson ardent, c'est-à-dire enflammé ; en effet, Renée, brûlant constamment du désir, toujours inassouvi, de nouvelles aventures érotiques, semble figurer ce buisson, qui, brûlé par des flammes, ne portera jamais de fruit. Remarquons encore que le mot *ivresse* désigne souvent chez Zola une sorte de folie, surtout sensuelle ; ici, vu l'intensité de l'odeur et l'humidité de l'air, on peut bien penser à l'effet semblable à celui d'une boisson alcoolisée : l'être humain cède au délire et cesse d'être lui-même.

Il en est de même pour le Paradou, dont le nom redouble la signification symbolique du jardin ; celle-ci renvoie, selon Władysław Kopaliński, entre autres au corps humain, à l'élément féminin, à la sensualité et à la fécondité (Kopaliński, 1990 : 270). Les deux jeunes gens, Albine et Serge, s'y promènent, tel un couple de bergers dans une Arcadie sauvage, subissant, sans la comprendre, l'influence grandissante du jardin sur leurs sens qui les rend inquiets et fiévreux. Le jardin les pousse à consommer leur union, et sa volonté se manifeste à travers le monde végétal qui, pour utiliser l'expression de Zola, « sue » la sensualité. C'est surtout un grand arbre qui attire les amoureux par sa puissance quasi magique :

Couleurs, parfums, sonorités, frissons, tout restait vague, transparent, innomé, pâmé d'un bonheur allant jusqu'à l'évanouissement des choses. Une langueur d'alcôve, une lueur de nuit d'été mourant sur l'épaule nue d'une amoureuse, un balbutiement d'amour à peine distinct, tombant brusquement à un grand spasme muet, traînaient dans l'immobilité des branches, que pas un souffle n'agitait. Solitude nuptiale, toute peuplée d'êtres embrassées, chambre vide, où l'on sentait quelque part [...], dans un accouplement ardent, la nature assouvie aux bras du soleil. [...] [L]a sueur de vie qui coulait de [l'] écorce [de l'arbre], pleuvait plus largement sur les gazons d'alentour, exhalant la mollesse d'un désir [...], pâlisant la clairière d'une jouissance. L'arbre [...] n'était plus qu'une volupté (Zola, 1969b : 268).

C'est sous cet arbre que les noces d'Albine et de Serge ont lieu, comme le jardin le voulait, et c'est là que Zola utilise – la seule fois dans la totalité du texte du roman – une formule « brutale » pour présenter l'acte sexuel : « Albine se livra. Serge la posséda » (1969b : 272). Cette brièveté, opposée à la largeur et à la minutie – faisant penser aux « inventaires » balzacien - des séquences picturales décrivant la végétation du Paradou, semble accentuer le caractère inévitable de cet acte que l'éclosion des plantes, depuis le printemps, annonçait dès le début du roman. Le jardin, personnifié et chargé du rôle diabolique de tentateur, de séducteur des deux innocents, « s'abîm[e] avec le couple, dans un dernier cri de passion » (1969b : 272). L'image qui termine ce chapitre est très nettement celle d'un orgasme : « les herbes laissèrent échapper un sanglot d'ivresse ; les fleurs, évanouies, les lèvres ouvertes, exhâlèrent leur âme ; le ciel lui-même [...] eut des nuages immobiles, des nuages pâchés [...] » (1969b : 273).

Ainsi, par l'érotisation métaphorique des végétaux, auxquels il attribue le pouvoir de véhiculer le désir et d'ensorceler les sens humains, Zola livre au lecteur une image qui, même aujourd'hui, étonne par sa force ; courageuse, sensuelle, ardente, elle inspire l'imagination. Il n'est pas étonnant que, à l'époque, elle ait tellement effarouché la critique.

4. Les animaux : figures de la « vie pullulante »

La Faute de l'abbé Mouret permet également d'observer un autre aspect du procédé zolien de sexualisation métaphorique de l'univers romanesque. Aussi bien le Paradou que la basse-cour de la maison de l'abbé Mouret constituent de vrais bestiaires qui jouent un rôle important dans l'action du roman. Dans le jardin sauvage, juste avant la consommation de l'union d'Albine et de Serge, les voix des animaux et des insectes qui y vivent se joignent à celles des plantes pour inciter les amoureux à accomplir l'acte qui les ferait « entr[er] dans l'éternité de la vie » :

Les voix étaient devenues plus distinctes. Les bêtes du jardin, à leur tour, leur criaient de s'aimer. Les cigales chantaient de tendresse à en mourir. Les papillons éparpillaient des baisers, aux battements de leurs ailes. [...] Dans les eaux claires, c'étaient des pâmoisons de poissons déposant leur frai au soleil, des appels ardents et mélancoliques de grenouilles, toute une passion mystérieuse [...]. Au fond des bois, les rossignols jetaient des rires perlés de volupté, les cerfs bramaient, ivres d'une telle concupiscence, qu'ils expiraient de lassitude à côté des femelles presque éventrées. [...] Des coins les plus reculés des nappes de soleil, des trous d'ombre, une odeur animale montait, chaude du rut universel. Toute cette vie pullulante avait un frisson d'enfantement [...], faisa[nt] du parc une grande fornication (1969b : 272).

Comme pour les descriptions des végétaux, les mots sont ici soigneusement choisis : à l'image poétique délicate qui exploite plusieurs *topoi* d'amour romantique (les

papillons symbolisant les baisers, le chant des rossignols) s'ajoute un vocabulaire rude (*concupiscence, rut, pullulante, fornication*), censé souligner le côté sauvage, incontrôlable de l'instinct qui pousse les animaux à se reproduire. Il s'agit, semble dire Zola, d'une force irrésistible à laquelle tout être doit céder, et l'homme est fou de se croire supérieur à cet instinct dont ses convenances et sa bonne tenue publique ne pourront pas le protéger.

Les bêtes dont s'occupe Désirée, la sœur simple d'esprit du curé, obéissent à la même force vitale et omnipuissante. Désirée « goûtait les joies de la fécondité » au milieu de sa basse-cour, où « des tas de fumier, des bêtes accouplées, se dégageait un flot de génération » (1969b : 76). On y voit toutes sortes de bêtes domestiques, toutes accourant à la vue de leur protectrice ; parmi elles, il y a une chèvre, qui, pour l'abbé Mouret pris de malaise devant ce « pullulement », est un symbole même de l'obscénité : « les chèvres, puant le bouc, ayant des caprices et des entêtements de filles, offrant leurs mamelles à tout venant, étaient restées pour lui des créatures de l'enfer, suant la lubricité » (1969b : 84). L'association entre la chèvre et le péché, surtout le péché charnel, est d'ailleurs très ancienne, cet animal étant considéré comme une figure du diable qui prend souvent la forme de chèvre pour apparaître aux êtres humains et les mener à mal (Kopaliński, 2003: 590).

L'image des bêtes entourant Désirée – quelle ironie que celle de ce prénom ! – évoque dans l'esprit du prêtre le souvenir du Paradou, « avec les grands arbres, les ombres noires, les senteurs puissantes » (1969b : 85-86), comme pour souligner que les animaux et les plantes sont à part égale des éléments de la nature, cette nature qui entoure l'homme et l'envahit, en le soumettant impitoyablement à ses lois. Le malaise du prêtre semble découler de la confrontation entre sa certitude d'appartenir à un genre supérieur que sont les hommes – et même doublement supérieur, puisqu'il est censé être le guide spirituel des gens ordinaires –, et le fait que, en réalité, il n'est qu'un « animal humain » pareil aux autres. Sa propre sexualité qu'il renie et refoule semble réapparaître, plus forte et plus inquiétante, chez les animaux qui l'entourent, ce qui le trouble et l'enfièvre au point de le rendre à moitié fou. Le seul remède qu'il trouve à ce qui le tourmente est son mysticisme, sa dévotion extrême, qui le mènera pourtant à la maladie et à un oubli total, bien que momentané, non seulement de son statut de prêtre, mais de la religion en général.

Ainsi, l'érotisation des animaux dans *La Faute de l'abbé Mouret* devient comme un outil de vengeance de la nature et de sa vérité sur la fausseté de la religion créée par l'homme. Cette idée trouve son point culminant dans l'image qui apparaît au prêtre dans un moment d'hallucination, celle de l'église envahie par les animaux et les plantes ; les premiers, « [...] les bêtes, toute une marée de vie qui débordait engloutit un instant l'église sous une rage de corps [...] » (1969b : 383), tandis que les secondes s'unissent en une vraie forêt de branches qui

[...] était une forêt de membres, de jambes, de bras, de torsos, de ventres, qui suaient la sève ; des chevelures de femmes pendaient ; des têtes d'hommes faisaient éclater l'écorce,

avec des rires de bourgeois naissants ; tout en haut, des couples d'amants, pâmés au bord de leurs nids, emplissaient l'air de la musique de leur jouissance et de l'odeur de leur fécondité [...]. La terre s'était vengée en mangeant l'église (1969b : 385).

On se croirait devant un tableau représentant une orgie, telle la fameuse *Orgie* de Cézanne, et le prêtre ne sait plus s'il doit être homme de Dieu ou de la nature. Mais ce moment d'hésitation passe vite, tout comme l'image qui l'a évoqué, Zola l'ayant créée en vrai « impressionniste de la parole ».

5. L'espace et les lieux : entre le sexe et le sommeil

Le lien que la phonétique de la langue française a créé entre les mots « l'amour » et « la mort » reflète une association devenue classique entre les domaines d'Éros et de Thanatos, les forces de la vie et du néant. Zola suit également cette piste, en donnant souvent aux points respectifs de sa topographie romanesque une dimension en même temps érotique et onirique, le sommeil fût-il temporaire ou éternel.

Ainsi, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, la campagne endormie prend l'allure d'une déesse plongée dans un sommeil sensuel et éhonté, ce qui trouble beaucoup le jeune prêtre :

La nuit, cette campagne ardente prenait un étrange vautrement de passion. Elle dormait, débraillée, déhanchée, tordue, les membres écartés, tandis que de gros soupirs tièdes s'exhalaient d'elle, des arômes puissants de dormeuse en sueur. On eût dit quelque forte Cybèle tombée sur l'échine, la gorge en avant, le ventre sous la lune, saoule des ardeurs du soleil et rêvant encore de fécondation [...]. Jamais, comme à cette heure de la nuit, la campagne ne l'avait inquiété, avec sa poitrine géante, ses ombres molles, ses luisants de peau ambrée, toute cette nudité de déesse, à peine cachée sous la mousseline argentée de la lune (1969b : 135).

Dans *La Fortune des Rougon*, Zola va jusqu'à un enchevêtrement total des forces de la vie et de la mort, cette dernière étant considérée comme un sommeil éternel. Miette et Silvère, deux jeunes amoureux de Plassans, aiment se promener dans le vieux cimetière de la ville ; en automne et en hiver, l'endroit reste tranquille, gardant sa dignité du jardin de la mort, mais au printemps, et surtout en été, les amoureux sentent

[...] les haleines tièdes passant sur leur front, les chuchotements entendus dans l'ombre, le long frisson qui secouait l'allée : c'étaient les morts qui leur soufflaient leurs passions disparues au visage, les morts qui leur contaient leur nuit de noces, les morts qui se retournaient dans la terre, pris du furieux désir d'aimer, de recommencer l'amour. [...] [D]ans ce bout de cimetière abandonné, [...] la terre engraisnée suait la vie, et [...] exigeait impérieusement leur union (Zola, 1979 : 285-286).

On retrouve ici le motif du lieu qui « pousse » les amoureux à l'accomplissement de leur union, omniprésent dans *La Faute de l'abbé Mouret*. Le talent poétique de l'écrivain donne ainsi aux lieux le pouvoir mystérieux de conserver et de transmettre les sentiments et les émotions, et d'influencer par là le comportement des êtres humains. Il faut remarquer que, dans le fragment en question comme dans beaucoup d'autres romans zoliens, le désir que véhiculent les lieux reste strictement lié au processus de la transmission de la vie ; l'abbé Mouret, dans son délire, ne s'était-il pas écrié : « Oh ! la prendre [Albine], la posséder encore, sentir son flanc tressaillir de fécondité, faire de la vie, être Dieu ! » (1969b : 375). L'érotisme semble donc être associé ici, non au plaisir pur, mais au pouvoir divin de faire de la vie, à l'activité démiurgique de création. L'image de Cybèle qu'évoque la campagne endormie en est également une preuve : Cybèle est bien la Grande Mère des dieux anciens, déesse de fécondité et du renouveau de la vie (Kopaliński, 2003 : 633).

6. Les objets : un flacon débouché, un flacon débauché

La sexualisation métaphorique de l'univers romanesque porte également, chez Zola, sur ce qui ne relève pas de la nature mais constitue une création de l'homme, à savoir les objets. Ce processus s'opère selon deux axes opposés.

Le premier axe est celui de la transformation des objets sous l'emprise du désir ; il se fait voir très nettement dans *Une Page d'amour*. Avec le développement de la passion d'Hélène et d'Henri, tout leur entourage perd sa tranquillité et acquiert un caractère ardent et enflammé. La haute muraille qui entoure le jardin le transforme en un endroit plein de chaleur et de passion, créant une sensation d'étouffement. La maison d'Henri finit par prendre un décor infernal : les meubles y sont lourds, avec des sièges noir et or qui « jetaient un éblouissement d'astre » (1976 : 26) ; on y sent une « chaleur de calorifère », on voit des bûches brûler dans la cheminée, des cierges qui illuminent trop, rendant les gens aveugles, tout un « flamboiement du salon » (*ibid.*) dans lequel Hélène se sent mal à l'aise, ignorant complètement la passion. En revanche, sa fille Jeanne, une hystérique hypersensible, y « flaire les parfums lourds et violents [...], méfiante, avertie de vagues dangers par son exquise sensibilité » (1976 : 31).

Le second axe de l'érotisation des objets va dans le sens inverse par rapport au premier : il s'agit des objets créés et assemblés exprès pour fouetter le désir naissant. On le voit bien dans la description du cabinet de toilette de Renée, dans *La Curée*. Cette pièce semble en effet conçue non pour des objectifs d'hygiène mais pour réaliser « le rêve d'une guerrière amoureuse ». Tout y évoque le désir, la volupté, la nudité du corps féminin :

Le gris rose de la chambre à coucher s'éclairait ici, devenait un blanc rose, une chair nue. [...] [O]n se serait cru au fond d'un drageoir, dans quelque précise boîte à bijoux, grandie, non plus faite pour l'éclat d'un diamant, mais pour la nudité d'une femme. [...]

Chaque matin, Renée prenait un bain de quelques minutes [...]. La jeune femme aimait à rester là, jusqu'à midi, presque nue. La tente ronde, elle aussi, était nue. Cette baignoire rose, ces tables et ces cuvettes roses [...] prenaient des rondeurs de chair, des rondeurs d'épaules et de seins [...]. C'était une grande nudité (1978 : 248-250).

Dans cette pièce rose, « une odeur de chair fraîche et mouillée » se combine avec une note olfactive plus aiguë, celle qui s'exhale d'un flacon de parfum débouché et qui devient une sorte de *leitmotiv* sensuel de ce lieu. Dans un tel entourage, Renée devient une déesse de nudité qui, pourtant, à part sa beauté, n'a rien de divin au sens que Zola donne à cet adjectif. En effet, la beauté et le charme érotique de la jeune femme n'ont rien à voir avec le pouvoir de faire de la vie ; ils n'ont qu'un objectif : le plaisir, l'assouvissement d'un désir plus large que le désir sexuel seul. Renée est toujours à la recherche de nouvelles sources d'excitation, de nouvelles émotions et de nouvelles expériences qui n'arrivent pourtant jamais à la satisfaire.

Ainsi, dans les deux romans analysés, l'érotisme des objets prend un caractère diabolique et tragique en même temps. Hélène, qui se croyait froide et qui devient pour un instant une amoureuse passionnée, et Renée, incapable d'assouvir la faim de ses sens malades, vivent le même moment de perte d'identité. La première, « poussée » par les objets à se donner à son bien-aimé, ne se reconnaît plus, ayant perdu son calme et sa dignité de femme honnête ; et l'autre, s'entourant consciemment d'objets qui doivent aiguïser ses sensations, se transforme peu à peu d'une grande dame en une prostituée décente, figure de la débauche que Zola considère comme emblématique du Second Empire.

7. Les actions : la grande indécence de monter à la balançoire

Comme nous l'avons remarqué, l'univers calme et réglé d'Hélène, héroïne d'*Une Page d'amour*, se transforme sous l'influence de sa passion pour Henri et prend un caractère équivoque. Chaque action quotidienne s'investit désormais d'un double sens ; ainsi, veillant au chevet de sa fille malade, la jeune femme possède « une pureté grave de statue » et, en même temps, affolée par la crise nerveuse de la petite, elle présente « la nudité superbe » (1976 : 20). L'équivoque concerne surtout la description de ses cheveux, « une grosse natte, couleur d'or bruni » (*ibid.*), en même temps clairs (le blond étant traditionnellement associé à la chasteté) et sombres (symbolisant la sensualité). En plus, dans la scène de la première rencontre avec son futur amant, Hélène est échevelée, sa natte lui « coule sur l'épaule et se perd entre ses seins » (*ibid.*), ce qui crée une image extrêmement sensuelle ; comme l'observe Sylvie Collot, « la chevelure féminine [...] révèle, au premier regard, à l'homme qu'elle séduit ses chances de conquête ; éparse ou maîtrisée, coiffée ou dénouée, elle signifie l'attitude qu'adopte, face à la sexualité, la femme qui la porte » (Collot, 1992 : 13).

L'immoralité apparaît constamment, sous les apparences d'une grande décence bourgeoise, dans les scènes de rencontres successives des deux futurs amants. Hélène et Henri semblent, dès le début, partager une complicité qui dépasse le stade de l'amour platonique. Du point de vue de la morale de l'époque, certains détails sont même plus qu'incorrects ; par exemple, il y a, entre la mère soucieuse de son enfant et le médecin dévoué, beaucoup d'attouchements (« il lui prit la main », « il avait effleuré de la joue son épaule nue, et en écoutant le cœur de l'enfant, il aurait pu entendre battre le cœur de la mère », (1976 : 17)). Hélène et Henri deviennent en effet très intimes l'un envers l'autre.

Mais le comble de l'indécence est la scène où Hélène monte sur la balançoire : son corps est très visible, elle n'est plus une « Junon châtaine », symbole de la grandeur et de la souveraineté maternelles, mais une Vénus, une figure du désir féminin :

Mais Hélène était en plein ciel [...]. Quand elle descendait, les bras élargis, la gorge en avant, elle baissait un peu la tête, elle planait une seconde ; puis, un élan l'emportait, et elle retombait, la tête abandonnée en arrière, fuyante et pâmée, les paupières closes. C'était sa jouissance, ces montées et ces descentes, qui lui donnaient un vertige [...]. On aurait dit qu'elle flambait tout entière [...] (1976 : 72-73).

Elle s'oublie au point que, ce qui est inouï, l'on voit jusqu'à ses chevilles ; or, « en Occident [...], au XIX^e siècle, alors que gorges et croupes sont généreusement soulignées, [...] les jambes sont soustraites du regard de façon radicale » (Perrot, 1984 : 8). Dans cette scène, Hélène est très nettement sexualisée : au début, elle est « correcte encore », mais ensuite, elle prend des allures d'une amoureuse lasse d'une nuit d'amour : ses jupes « flottent », sa natte dénouée « bat sur son cou », elle « manque d'haleine ». La scène va même plus loin : les mouvements de la balançoire imitent les mouvements présents lors d'un acte sexuel (le va-et-vient rythmique de la balançoire, les cris d'Hélène : « allez, allez », « encore », « plus fort »). L'extase finale de l'héroïne, quand ses pieds touchent la branche d'un arbre, fait penser à une expression du *Pot-Bouille* désignant l'acte sexuel : « un drôle de déjeuner, la tête en bas et les jambes en l'air » (Zola, 1980 : 121). Enfin, elle saute avant que la balançoire ne s'arrête, et elle tombe aux pieds de son futur amant avec un « Ah ! » qui peut être interprété aussi bien comme un cri de douleur que celui de plaisir. Derrière les apparences d'une veuve au sang froid, une incarnation modèle de l'honnêteté bourgeoise, se cache une femme sensuelle et ardente, prête à vivre une passion.

8. Conclusion

Il est très intéressant d'observer comment, dans les fragments consacrés à la sexualité dissimulée par divers éléments de l'univers romanesque, le talent poétique de Zola et son penchant à la picturalité l'emportent sur son ambition de créer un « document

objectif » de son époque. En effet, tous les fragments des romans zoliens que nous venons d'analyser peuvent être sans doute qualifiés de poétiques et n'ont rien à voir avec l'esthétique naturaliste à proprement parler. Dans ses descriptions des éléments censés véhiculer ce qui ne doit pas être dit explicitement, Zola se transforme ; le chroniqueur perspicace, impitoyable et ironique de la réalité sociale du Second Empire devient un peintre impressionniste dont la vision monumentale change le monde de ses romans en tableaux vivants, comme le veut le fameux hémistiche d'Horace : *ut pictura poesis*.

Cependant, cette transgression totale des règles du naturalisme dont le romancier était considéré comme porte-parole, cette « trahison », n'est qu'apparente. En effet, le culte que Zola voue à la vie et à la capacité d'en faire donnent un sens particulier à l'adjectif « vivant » que nous venons d'utiliser : tout ce qui relève de la création de la vie, semble dire Zola, est humain et naturel, et, comme tel, tout à fait digne de représentation dans une œuvre littéraire. Il prône la beauté des relations entre l'homme et la femme, qui sont l'œuvre de la nature, aussi bien la beauté des émotions qui les unissent sur le plan psychologique que celle de l'instinct purement physique qui les pousse l'un vers l'autre. Or, puisque pour un écrivain dont Flaubert était le maître, il serait inacceptable de parler du beau dans un langage inapproprié, la métaphore devient aussi, sur le plan du langage, un outil propice qui permet au romancier de dépasser les cadres du réalisme et de se lancer dans l'imaginaire.

Certes, il y a des romans zoliens, telle *La Terre*, dans lesquels les récits des aventures amoureuses sont vraiment « naturalistes », faits à l'image de leurs protagonistes, c'est-à-dire avec la rudesse, pour ne pas dire la brutalité, qui leur est propre ; néanmoins, dans ceux que nous venons d'évoquer, la sensualité s'investit toujours du métaphorique, qui la rend non seulement picturale, mais, en quelque sens, pittoresque. N'empêche que, même aujourd'hui, la force et l'expressivité des images créées par Zola peuvent faire rougir le lecteur, et non seulement le plus pudique. Et c'est peut-être une des caractéristiques qui rendent unique le style de l'écrivain et qui ne permettent pas de reléguer ses *Rougon-Macquart* dans le grenier de la littérature.

BIBLIOGRAPHIE :

- Collot S. 1992. *Les lieux du désir : topologie amoureuse chez Zola*. Paris. Hachette.
- Corbin A. 2009. *Le XIX^e siècle*. Série « Il était une fois l'amour ». <http://livres.lexpress.fr/dossiers.asp/idC=4896/idR=5/idG=>; 24.04.2009.
- Kopaliński W. 1990. *Słownik symboli*. Warszawa. Wiedza Powszechna.
- Kopaliński W. 2003. *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa. Bellona.
- Krakowski A. 1974. *La condition de la femme dans l'œuvre de Zola*. Paris. Nizet.
- Mitterand H. 1990. *Zola : l'histoire et la fiction*. Paris. P.U.F.
- Perrot P. 1984. *Le travail des apparences. Le corps féminin, XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris. Seuil.
- Zola E. 1969a. *L'adultère dans la bourgeoisie*. In *Œuvres complètes*, t. XIV. Paris. Tchou. 531-537.
- Zola E. 1969b. *La Faute de l'abbé Mouret*. Paris. Fasquelle.

- Zola E. 1969c. *Les Femmes du monde*, In *Œuvres complètes, op. cit.* 682-684.
Zola E. 1976. *Une Page d'amour*, p. 26. Paris. Fasquelle.
Zola E. 1978. *La Curée*. Paris. Fasquelle.
Zola E. 1979. *La Fortune des Rougon*. Paris. Fasquelle.
Zola E. 1980. *Pot-Bouille*. Paris. Fasquelle.
Zola E. 1999. *Le Roman naturaliste. Anthologie*. Paris. Librairie Générale Française.

Decent works making the reader redden : metaphor as a way of showing sexuality (apparently) absent in some of Emile Zola's novels

ABSTRACT: Sex and sexuality are two obsessions of the 19th century. As the literature of this time, influenced by the Victorian hypocritical morality, rejects these subjects, considered as "immoral", the relation of any form of sexual act is consequently absent in the works of 19th century writers, even of those who consider themselves as realists.

However, the work of a writer like Emile Zola cannot overlook this problem, so important for naturalism. For Zola, sex is a vital activity and should be shown in works of art. Therefore, to give his writings the appearance of decency, Zola uses metaphors that "sexualise" some elements of the world of his novels, like plants, animals, things, places and everyday occupations. This allows him to show, in an imaginary way, the aspects of life that cannot be displayed openly and directly. Thank to his poetic talent these images constitute a valuable part of his *Rougon-Macquart* series.

Keywords: Zola, metaphor, sexuality, decency.