



HAL
open science

**Étoffes zoliennes et goncourtiennes. Endroit et envers.
Émile Zola, La curée, Au bonheur des dames. Edmond
de Goncourt, Chérie**

Tristan Fourré

► **To cite this version:**

Tristan Fourré. Étoffes zoliennes et goncourtiennes. Endroit et envers. Émile Zola, La curée, Au bonheur des dames. Edmond de Goncourt, Chérie. Littératures. 2016. dumas-01420497

HAL Id: dumas-01420497

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01420497v1>

Submitted on 20 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉTOFFES ZOLIENNES ET GONCOURTIENNES
ENDROIT ET ENVERS

Émile Zola
La Curée
Au Bonheur des Dames

*

Edmond de Goncourt
Chérie

Tristan Fourré
Mémoire de Recherche
Master 1 Littérature française et comparée
Sous la direction de Chantal Pierre
Soutenu le 13 septembre 2016
Université de Nantes

INTRODUCTION

« Et elle savait d'autres particularités, les secrets de la propreté de chacun, les dessous des voisines qui traversaient la rue en jupes de soie, le nombre de bas, de mouchoirs, de chemises qu'on salissait par semaine, la façon dont les gens déchiraient certaines pièces, toujours au même endroit. [...]. Dans la boutique, à chaque triage, on déshabillait ainsi tout le quartier de la Goutte-d'Or¹. »

Lire le linge... captivante image que celle de Gervaise déchiffrant les taches, décryptant les odeurs, perçant à jour les secrets inavouables de ses voisins, paradoxalement dévoilés par ce qui est censé voiler, l'étoffe. L'étoffe dans toutes ses déclinaisons : linge de maison, mouchoirs, jupes, bas, pantalons et autres pièces de tissus. Sur ces dessus et ces dessous jetés sens dessus dessous s'écrivent les habitudes, les manies, les vices, s'impriment les vies de leurs propriétaires, jetées avec impudeur aux yeux des ouvrières et des lecteurs. Il appartient alors à Gervaise de gommer ces palimpsestes indiscrets, à grands frottements contre ces taches qui se diluent, telle une encre noire, dans l'eau du lavoir. Encore et toujours la blanchisseuse procède à ce grand effacement, renouvelant chaque jour sa mission, celle de rendre le linge immaculé, d'effacer les pages, de rendre copie blanche.

Gervaise nous offre là une leçon bien parlante, et semble nous inviter à nous plonger nous aussi dans les flots de tissus, qui multiplient les signes à notre égard (examiner, toucher, sentir... autant de moyens pour déchiffrer l'étoffe). Il est d'ailleurs difficile de se dérober à cette lecture des tissus, tant ces derniers envahissent la littérature du XIX^e siècle qui, depuis Balzac faisant ici figure de précurseur, n'est pas avare de descriptions vestimentaires : la vêtue des personnages tend en effet à prendre une place de plus en plus prépondérante dans les romans. Et pour cause, les habits sont un déclencheur herméneutique idéal pour l'écrivain. Rarement neutres, ils constituent un système de signes efficace qui appelle une interprétation, un langage déchiffrable par tous². Très souvent décrits dans les moindres détails, ils

¹ Émile Zola, *L'Assommoir*, éd. Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1961, p. 507-508.

² Sur cette conception de la mode comme langue, voir les travaux d'Alison Lurie : « Long before I am near enough to talk to you on the street, in a meeting, or a party, you announce your sex, age and class to me through

participent de façon relativement évidente à la caractérisation d'un personnage. Ils campent une silhouette, trahissent un caractère, révèlent des secrets, tout en inscrivant l'individu dans un milieu social¹. Le vêtement porte en lui une étonnante capacité d'exposition synthétique du personnage, avant même que ce dernier ne soit présenté en détails : il l'annonce dans une sorte de mécanisme proleptique². Cette consubstantialité entre identité et vêtue, Balzac la souligne dans son « code de la toilette », dans lequel il affirme la puissance inhérente au vêtement en expliquant que l'on peut juger et jauger un homme en fonction de la manière dont il se vêt :

« On pourrait juger un homme, rien qu'à faire l'inspection de sa garde-robe. Son caractère, ses goûts, ses penchants, se trouveraient révélés par le choix, la couleur, la coupe de ses habits, par leur état, surtout, de soin ou de négligence. Il y a de ces traits caractéristiques, en toilette, que tout l'art du tailleur, toute la vigilance du valet de chambre, ne sauraient prévoir ni empêcher³. »

C'est donc l'étoffe portée qui révèle l'étoffe d'un personnage, c'est la surface qui dit la profondeur de l'être. En un mot elle est indispensable à la vie du personnage, elle l'introduit auprès du lecteur, l'introduit dans la diégèse, et tant pis pour celui ou celle qui ne possède pas la bonne tenue, à l'instar, par exemple, de Victorine Taillefer, dont Balzac souligne la faiblesse et le manque de consistance narrative en pointant la modestie de ses toilettes :

« Si la joie d'un bal eût reflété ses teintes rosées sur ce visage pâle; si les douceurs d'une vie élégante eussent rempli, eussent vermillonné ces joues déjà légèrement creusées; si l'amour eût ranimé ces yeux tristes, Victorine aurait pu lutter avec les plus belles jeunes filles. Il lui manquait ce qui crée une seconde fois la femme, les chiffons et les billets doux. Son histoire eût fourni le sujet d'un livre⁴. »

what you are wearing – and very possibly give me important information (or misinformation) as to your occupation, origin, personality, opinions, tastes, sexual desires and current mood. » Alison Lurie, *The Language of Clothes*, Bloomsbury, 1992 (éd. révisée), p. 3.

¹ C'est cette fonction de marqueur social que retient Flaubert dans *Madame Bovary*, où l'on distingue les invités au mariage de Charles et d'Emma selon leurs tenues : « Suivant leur position sociale différente, ils avaient des habits, des redingotes, des vestes, des habits-vestes ; – bons habits, entourés de toute la considération d'une famille, et qui ne sortaient de l'armoire que pour les solennités ; redingotes à grandes basques flottant au vent, à collet cylindrique, à poches larges comme des sacs ; vestes de gros drap, qui accompagnaient ordinairement quelque casquette cerclée de cuivre à sa visière ; habits-vestes très courts, ayant dans le dos deux boutons rapprochés comme une paire d'yeux, et dont les pans semblaient avoir été coupés à même un seul bloc, par la hache du charpentier. Quelques-uns encore (mais ceux-là, bien sûr, devaient dîner au bas bout de la table) portaient des blouses de cérémonie, c'est-à-dire dont le col était rabattu sur les épaules, le dos froncé à petits plis et la taille attachée très bas par une ceinture cousue. » Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, Éditions des Imprimeries Nationales, coll. La Salamandre, 1994, p. 114-115. Nous citerons à partir de cette édition.

² Toujours dans *Madame Bovary*, on se souvient de la tenue de Charles et de sa fameuse casquette lors de son entrée dans la classe et dans le roman.

³ Honoré de Balzac, « Code de la toilette », dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1996, p. 275.

⁴ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Flammarion, éd. Philippe Berthier, coll. G.F., 2006, p. 54-55.

Privée d'amour et de belles toilettes, l'héroïne ne peut lutter avec d'éventuelles rivales, ne peut faire l'objet d'un récit. Preuve est donc faite que le vêtement est consubstantiel de l'être de fiction.

Cette puissance accordée au vêtement n'a en fait rien de surprenant et correspond à l'esprit du siècle qui reconsidère les valeurs et les fonctions de la mode. Le XIX^e siècle accorde en effet de plus en plus d'importance à l'apparence et le Second Empire, véritable « société du spectacle », est le théâtre d'un foisonnement des modes qui suscitent le plus grand intérêt, preuve en sont les vifs débats autour de la crinoline qui font rage à l'ère impériale¹. C'est sous Napoléon III que les modes deviennent particulièrement extravagantes², en particulier pour les toilettes féminines qui s'épanouissent tandis que l'habit noir devient obligatoire pour les hommes, comme en témoigne Baudelaire dans le texte qu'il y consacre³. C'est ce même Baudelaire qui donne ses lettres de noblesse à la mode dans *Le Peintre de la vie moderne*. Pour lui, mode et modernité sont liées et la mode est essentielle dans sa « théorie rationnelle et historique du beau⁴ ». En effet, elle représente selon lui la partie éphémère du beau envisagé dans sa dualité : le beau est composé d'« un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion⁵ ». La mode permet donc de saisir le transitoire dans le beau tout en étant un moyen de surpasser la nature. Comme l'affirme en effet Baudelaire dans son chapitre « Éloge du maquillage⁶ », elle est une forme d'art, dans la mesure où elle vient contrer et sublimer la nature. Elle est donc « anti-nature », constitue une quête d'un idéal « anti-

¹ Sur les luttes entre les défenseurs et les détracteurs de la crinoline, voir les travaux de Maurice Allem : « La crinoline n'agréait pas à tous ni à toutes. Des revuistes la raillèrent, des chroniqueurs la combattirent. » Maurice Allem, *La Vie quotidienne sous le Second Empire*, Paris, Hachette, 1848, p. 138.

² James Laver note cette tendance à l'extravagance : « La deuxième partie du siècle est marquée, en Europe, par le triomphe de la bourgeoisie. Sous Napoléon III, une foule de nouveaux riches – banquiers, industriels – étalent avec ostentation leur fortune et leur réussite sociale. Le commerce fleurit et l'on voit apparaître, dans l'architecture et la décoration d'intérieur, un style surchargé et hétéroclite, typique de la période : salon nordique, fumoir oriental, boudoir rococo, divan turc, profusion de tentures, de poufs, de stucs. Cette prospérité se manifesta également dans la toilette féminine, composée d'un impressionnant mélange de styles. » James Laver, *Histoire de la mode et du costume*, trad. Michèle Hechter, Christine Chareyre et Christian-Martin Diebold, Londres, Thames & Hudson, coll. L'Univers de l'Art, 2007, p. 177.

³ Dans un chapitre intitulé « De l'héroïsme de la vie moderne ». Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », dans *Critique d'art*, éd. Claude Pichois, présentation de Claire Brunet, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1992, p. 154.

⁴ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Critique d'art*, op. cit., p. 345.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 374-378.

naturel ». C'est ainsi que la mode dévoile toute sa valeur et, comme le note Robert Kopp, « de matérielle et transitoire elle devient spirituelle et éternelle¹ ».

C'est bien cette fugitivité et cette « anti-naturalité » propre à la mode que cherchent à capter les frères Goncourt dans leur œuvres. A cet égard, le « pauvre dernier volume du dernier des Goncourt² », comme le dit lui-même Edmond de Goncourt, *Chérie*, est particulièrement significatif. Son héroïne éponyme passe son temps à méditer ses toilettes, à en choisir les matières et les couleurs et sa vie se trouve rythmée par d'éternelles séances d'habillage et de déshabillage. Elle cherche « dans les fantaisies de la mise et de la parure, une jolie et radieuse surhumanité³ », nous dit le romancier, essayant d'améliorer son être grâce à l'artifice, d'atteindre un idéal, une sur-vie. Mais cette quête de l'artificialité est avant tout une histoire de survie... et de mort : la jeune fille finit en effet par s'éteindre, comme si les flots de chiffons dont elle s'entoure avaient fini par l'étouffer. Ce destin n'est pas sans rappeler la triste fin de Renée, dans *La Curée* de Zola⁴. Ici encore la vie du personnage est fonction de ses habillages et de ses déshabillages et l'héroïne finira par se déchirer aussi facilement qu'une pièce de tissu. Des (dés)habillages, on en trouve également dans *Au Bonheur des Dames*⁵, mais le destin de l'héroïne est beaucoup plus heureux que ceux de Chérie et de Renée : Denise, au contraire de celles-ci, semble se renforcer au fil du roman, elle s'avérera indéchirable. Ces trois récits offrent donc une cohérence en tant que le motif du textile s'empare du texte, en est l'enjeu principal, le point nodal incontournable. *La Curée* est un roman du *strip-tease*, celui d'une Renée usée et abusée qui finit mise à nue et dépouillée. *Au Bonheur des Dames* est à l'inverse le roman des habillages, ceux des clientes, et celui de Denise, qui finira par revêtir une robe de mariée, chose que ne pourra jamais faire Chérie, condamnée au célibat. Ces trois héroïnes offrent donc un jeu d'assonances et de dissonances captivant, ce sont trois figures aux destins, aux conditions, aux failles différentes, qui néanmoins se répondent à travers leurs rapports au textile.

¹ Nous renvoyons aux analyses du critique qui souligne les liens privilégiés entre la mode et la modernité chez Baudelaire. Robert Kopp, « Baudelaire, mode et modernité », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 38, 1986, p. 180.

² Edmond de Goncourt, *Chérie*, Paris, Ernest Flammarion et Eugène Fasquelle, 1921, préface, p. X. Nous citerons à partir de cette édition, disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5805402p>. Nous nous référerons ponctuellement à l'édition critique établie par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon. Edmond de Goncourt, *Chérie*, éd. critique établie et annotée par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, Jaignes, La Chasse au Snark, coll. Le Cabinet de lecture – Bibliothèque des Littératures du XIX^e siècle, 2002.

³ Éd. cit., p. 201.

⁴ Émile Zola, *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. intégrale publiée sous la dir. d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1960, p. 318-599. Nous citerons à partir de cette édition.

⁵ Émile Zola, *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. intégrale publiée sous la dir. d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1964, p. 387-803. Nous citerons à partir de cette édition.

Nous nous proposons ici de tisser des liens entre ces trois récits et ces deux auteurs, en livrant une étude comparative des romans, étude articulée autour de la thématique de l'étoffe¹, qui, nous avons commencé à l'esquisser, est incontournable dans ces trois fictions. Nous espérons ainsi venir compléter et enrichir les études consacrées à ces romans et à ce thème. Celui-ci suscite en effet de plus en plus l'intérêt critique et il s'agit d'un champ d'étude s'inscrivant dans l'actualité de la recherche littéraire contemporaine. Nous en voulons pour preuve l'exposition virtuelle imaginée par la Bibliothèque Nationale de France autour de *Au Bonheur des Dames*, exposition livrant un très riche fonds iconographique numérisé, ce qui permet une lecture renouvelée du roman et une contextualisation efficace de l'intrigue². Le renouveau critique autour de la thématique s'exprime également par la publication de plusieurs ouvrages très inspirants pour notre réflexion. Parmi eux, citons l'étude collective placée sous l'égide d'Alain Montandon, *Tissus et vêtements chez les écrivains réalistes au XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*³. Ce recueil d'articles offre un panorama riche et varié de la littérature du XIX^e siècle et y examine les diverses formes prises par le tissu ainsi que les différentes fonctions que ce dernier remplit, au fil d'un parcours qui interroge des auteurs extrêmement diversifiés, du chantre du romantisme qu'est Hugo à celui du réalisme que représente Balzac, en passant par la Comtesse de Ségur, Michelet, ou le plus confidentiel Jean Lorrain. Le prisme d'étude, s'il trouve son unité dans la thématique du tissu et du vêtement, est suffisamment large pour éclairer de manière différenciée et novatrice les textes proposés à l'étude. Les articles ici regroupés varient l'échelle critique et vont de considérations générales sur l'usage du tissu chez un auteur à l'étude de motifs extrêmement précis, comme le tulle ou les coiffures de grisettes par exemple. L'ouvrage réinterroge donc les grandes problématiques liées aux représentations, aux manifestations et aux fonctions des tissus, se penchant sur l'habit civil mais également sur le costume de scène, tout en posant la question du voilement et du dévoilement des corps, et donc celle de l'érotisme, notion intrinsèquement liée au vêtement, en particulier féminin.

Le recueil vient donc considérablement enrichir l'étude du motif du textile, étude déjà amorcée par Soshana-Rose Marzel il y a une dizaine d'années dans un ouvrage de référence,

¹ Nous choisissons volontairement ce terme générique, dans la mesure où il donne à notre analyse l'opportunité d'élargir son propos. Si elle privilégiera l'étude des vêtements, elle s'autorisera à quelques détours vers le textile d'ameublement, vers les marchandises non transformées du grand magasin, et plus généralement vers les outils de l'artifice (maquillage, fil et aiguille...).

² Exposition virtuelle de la Bnf disponible en ligne : <http://expositions.bnf.fr/zola/bonheur/expo/index.htm>.

³ *Tissus et vêtements chez les écrivains réalistes au XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, dir. Alain Montandon, Paris, Honoré Champion, coll. Romantismes et modernités, 2015.

*L'Esprit du chiffon. Le Vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*¹. Livre fondateur, il expose de façon circonstanciée, claire et précise les implications du motif chez trois auteurs majeurs, à savoir Balzac, Flaubert et Zola, avant d'élargir son propos et de procéder à la synthèse comparative des conclusions tirées de chaque écrivain. Ainsi, la critique ouvre des pistes de travail et fournit une synthèse extrêmement convaincante des fonctions du chiffon chez les trois auteurs étudiés. Elle s'efforce toujours de relier son propos à l'histoire de la mode et nous a particulièrement intéressés dans l'étude du rôle du vêtement, souvent moteur et vecteur de l'action, dans l'économie des récits. À la différence de l'ouvrage collectif d'Alain Montandon, l'analyse se concentre donc sur trois auteurs bien précis et présente notamment un chapitre dédié à l'étude de *Au Bonheur des Dames* qui nous a été très profitable.

C'est également dans une perspective comparative, cette fois autour d'un corpus plus large, que s'inscrit la thèse de Nao Takai, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle*². Cet ouvrage, qui nous a été extrêmement précieux, s'attache à décrypter les représentations du corps féminin, en tenue d'Ève ou dans les plus somptueuses toilettes, chez Flaubert, les frères Goncourt et Zola. De manière très complète et très poussée, Nao Takai dresse donc des liens entre ces différents auteurs, s'appuyant notamment sur les trois romans que nous proposons nous-mêmes à l'étude. Nous rendons ici hommage à ce travail, auquel nous nous réfèrerons souvent tout en proposant une relecture de certains aspects et en ouvrant sur de nouvelles perspectives analytiques qui toucheront notamment les enjeux stylistiques et ethnocritiques du motif.

Nous proposons donc de réinterroger ce thème qui passionne la critique depuis quelques années : loin d'être un détail ou une aimable fioriture dans les récits, il joue en effet un rôle structurant au sein de l'intrigue, en plus d'être un support privilégié pour l'écriture et nous nous attacherons à prouver son importance diégétique et extra-diégétique. Notre projet comparatif s'articulera donc autour de trois textes, ce qui permettra une analyse plus resserrée et plus dense. Notre objectif n'est donc pas de formuler un discours sur la femme dans la littérature ou sur la nudité féminine mais de placer le motif au centre de la comparaison. Il servira à proprement parler de fil directeur à notre travail qui propose comme méthode d'envisager le textile selon des prismes différents, autrement dit de varier les perspectives critiques autour d'une même thématique de référence. Ainsi, nous proposerons tour à tour une

¹ Soshana-Rose Marzel, *L'Esprit du chiffon. Le Vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Bern, Peter Lang, 2005.

² Nao Takai, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle*, préface de Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, coll. Romantismes et modernités, 2013.

approche esthétique, ethnocritique et enfin narrative et sémiologique, en espérant que cette variation des éclairages sur un même objet en offrira une vision globale et acérée. Varier ainsi les points de vue et les prismes critiques permettra une étude à la fois approfondie et synthétique. Nous espérons par ailleurs qu'une approche ethnocritique renouvelle la lecture du textile dans la fiction. En outre, nous souhaitons émailler la comparaison systématique entre les trois romans de quelques renvois à des textes incontournables dans lesquels la présence du textile est significative et offre un contrepoint intéressant aux conclusions tirées de l'étude précise de *La Curée*, de *Au Bonheur des Dames* et de *Chérie*. Le propos restera néanmoins toujours centré sur ces trois récits, dans l'espoir de mettre en valeur les liens entre les écritures zoliennes et goncourtienes. C'est une lecture fine et attentive des textes que nous ambitionnons et il s'agira de mettre en relation les exploitations respectives du motif, en pointant les ressemblances et les différences d'un texte et d'un auteur à l'autre. Nous privilégierons donc une étude proprement littéraire de la thématique, ce qui ne nous empêchera pas de livrer ponctuellement certains éléments de contextualisation liés à l'histoire de la mode. Pour ce faire, nous nous appuierons notamment sur les dossiers préparatoires de Zola ainsi que sur les ouvrages et les documents spécifiquement consacrés à la mode et ses évolutions que nous avons pu consulter au Palais Galliera et à la Bibliothèque Forney de Paris.

L'enjeu de notre travail sera double : identifier les mécanismes mis en place par Zola et Edmond de Goncourt pour mettre en scène les étoffes dans leurs romans, pointer les moyens mis en œuvre pour tisser un système de signification qui joue des potentialités symboliques, narratives et sémantiques du motif. Il s'agira donc de décrypter, un peu à la manière de Gervaise, les signes que nous envoient les étoffes dans la fiction, de « déshabiller » ce qui habille les textes et leurs héroïnes. Omniprésent dans les romans, le textile intervient en effet de mille et une façons dans les récits et suscite de nombreuses questions. Dans quelle mesure l'artifice n'est-il jamais ce qu'il paraît ? Dans quelle mesure l'étoffe est-elle toujours le lieu d'une dualité, entre évidence et nébulosité, dissimulation et révélation ? Que voile son endroit, que dévoile son envers ? Plus précisément, nous interrogerons la manière dont les écrivains s'emparent des étoffes et nous verrons qui s'en pare dans leurs textes. Nous questionnerons les façons dont l'identité des personnages peut-être construite et détruite grâce et à cause du chiffon. Plus globalement, nous nous poserons la question des significations à accorder à l'omniprésence des étoffes dans *La Curée*, *Au Bonheur des Dames* et dans *Chérie* et verrons en quoi la nature du texte et des individus qu'il met en scène est directement impactée par leur passion pour les chiffons.

Dans notre première partie, nous nous intéresserons à la façon dont Zola et Edmond de Goncourt écrivent l'artifice, à l'endroit et à l'envers de leurs textes qui mobilisent différentes esthétiques et varient les procédés stylistiques. Il s'agira alors d'analyser la manière dont les mots peuvent rendre compte de la surface des tissus et de décrypter les artefacts littéraires mis en place pour la retranscrire. Nous aurons ainsi l'occasion de mobiliser notamment la notion d'« écriture artiste » et de nous pencher sur la retranscription picturale que les romanciers font du motif.

Une fois constatée l'omniprésence du thème dans nos romans et la manière dont il nourrit les textes, il s'agira, dans un deuxième temps, d'analyser la façon dont il permet aux auteurs de tisser la destinée de leurs personnages. Nous nous demanderons alors dans quelle mesure le motif permet de créer une intertextualité entre le roman naturaliste et le genre des contes afin de donner une épaisseur aux héroïnes. En effet, les vêtements qu'elles portent et l'usage qu'elles en font tendent à les rapprocher – ou à les éloigner – des modèles de vertu véhiculés par la littérature et les traditions populaires. On se placera donc dans une optique ethnocritique et on s'interrogera sur la polyphonie de l'artifice. Nous nous demanderons dans quelle mesure les robes naturalistes renvoient aux robes merveilleuses des contes de fées : il s'agira de débusquer sur l'envers des robes portées par nos héroïnes les réminiscences de la littérature merveilleuse. Nous aurons de cette façon l'occasion d'évoquer certains contes bien connus où le vêtement est primordial, comme « Cendrillon » ou « Peau d'âne ». Toute la question résidera dans le fait de savoir si le réinvestissement des symboliques des robes merveilleuses permet aux héroïnes d'avoir une destinée aussi enchantée que celle des parangons de vertu promus dans les contes et les mentalités populaires.

Enfin nous nous concentrerons sur la logique interne aux œuvres et nous interrogerons plus précisément la confrontation entre identité et artifice¹. Nous examinerons la façon dont les personnages semblent se déliter au contact des étoffes et nous nous demanderons alors dans quelle mesure les reines de la mode parisienne succombent aux charmes de l'artifice sans prendre garde à ses dangers. Charmées par l'endroit de l'étoffe, elles en ignorent l'envers et deviennent des *fashion-victim* au sens littéral de l'anglicisme. Elles rejoignent ainsi l'exemple de madame Bovary qui constitue le modèle par excellence du danger de la frénésie des chiffons. Ses robes et ses toilettes, moyen de tromper son ennui et son mari, sont un

¹ Sur cette question de l'identité et de l'artifice, voir les analyses de Nathalie Heinich : « La récurrence du thème vestimentaire dans la littérature, et en particulier la littérature féminine, témoigne de son importance : il est le domaine féminin par excellence, celui où se condensent, se nouent et (parfois) se résolvent les problèmes d'identité. » En ce qui concerne notre corpus on verra que le *parfois* prend tout son sens, puisque dans les cas de Renée et de Chérie, aucune résolution n'est possible grâce et par le vêtement. Nathalie Heinich, *États de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1996, p. 164.

élément essentiel de l'évolution-involution du personnage qui se retrouve pris dans les filets de son fournisseur, monsieur Lheureux, qui encourage Emma au surendettement pour mieux tirer profit d'elle¹. Les reines de Paris sont, à l'instar de la provinciale Bovary, prises dans les pièges du chiffon qui les réifie, les aliène et finit par les annihiler.

¹ Sur le « piège de Lheureux », voir les analyses de Soshana-Rose Marzel : « Le pouvoir du rusé Lheureux provient, en premier lieu, de sa capacité d'assouvir la convoitise d'Emma pour les vêtements et les objets divers. Comme vu plus haut, les vêtements et le luxe sont pour Emma un des moyens de réaliser ses rêves. » Soshana-Rose Marzel, *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, op. cit., p. 114.

PARTIE I

LES FILS DU TEXTE

*

Styles et textiles ou comment écrire l'artifice ?

APPROCHE ESTHETIQUE ET STYLISTIQUE

« Et changeant à chaque instant de comparaison, selon que je me représentais mieux, et plus matériellement, la besogne à laquelle je me livrerais, je pensais que sur ma grande table de bois blanc je travaillerais à mon œuvre, regardé par Françoise. Comme tous les êtres sans prétention qui vivent à côté de nous ont une certaine intuition de nos tâches et comme j'avais assez oublié Albertine pour avoir pardonné à Françoise ce qu'elle avait pu faire contre elle, je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle (du moins comme elle faisait autrefois : si vieille maintenant, elle n'y voyait plus goutte), car, épinglant de-ci de-là un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe¹. »

Comment écrire l'artifice? Comment les mots peuvent-ils parvenir à rendre compte de l'incroyable diversité des étoffes, peuvent-ils parvenir à faire ressentir les sensations ressenties à leur contact? Peut-être le romancier pour relever ce défi doit-il faire œuvre de couturier, et laisser la texture de son texte se laisser influencer par l'objet que ce texte décrit. Il s'agit alors de se pencher attentivement sur la description des étoffes et de constater quels termes sont brodés, quels fils descriptifs sont utilisés dans les représentations des tissus au sein des récits. En matière de textiles, le romancier est un modéliste qui joue avec différents procédés d'écriture, du plus attendu au plus surprenant. Il juxtapose les types d'écriture, cisèle son style, adjoint différentes esthétiques. Aussi la description de l'étoffe possède-t-elle un endroit et un envers : elle mobilise l'esthétique réaliste avant de s'en éloigner et crée en fait sa propre texture, sa propre écriture, sa propre surface.

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1954, p. 424.

1.1. DE L'ESTHÉTIQUE NATURALISTE AU DECENTREMENT DU REEL

1.1.1. Matière du réel

« Nommer tout ce qu'il y a dans le magasin¹ ». Telle est la consigne que s'adresse Zola dans ses dossiers préparatoires, consigne qui témoigne d'une volonté encyclopédique, d'une ambition de dénomination exhaustive et hyperbolique, d'un projet naturaliste porté à son paroxysme : celui de faire entrer le réel dans la fiction, en l'observant, en l'étiquetant, en l'analysant, et enfin en le transcrivant. La mode et le vêtement seraient-ils alors les meilleurs représentants de ce réel destiné à être transposé dans le récit ? Seraient-ils les motifs archétypaux du réalisme et du naturalisme ? Aussi bien chez Zola que chez Edmond de Goncourt, les étoffes s'offrent constamment aux yeux du lecteur dans des pages descriptives plus ou moins longues qui témoignent de l'acuité du regard des romanciers sur le monde. Il convient donc de ne pas négliger la valeur référentielle de ces descriptions qui contribuent indéniablement à l'effet d'immersion du lecteur dans les salons de la bourgeoisie ou dans les allées du grand magasin, et qui pourraient être considérées comme une démultiplication d'effets de réel, selon la terminologie de Roland Barthes. Elles trahissent dans tous les cas la connaissance précise de leurs auteurs, tant leur précision atteint une qualité quasi-professionnelle, notamment d'un point de vue lexicologique : les noms d'étoffes se succèdent inlassablement, les auteurs ne se contentant pas de dénominations générales (laine, soie, satin...) mais rendant toujours compte des terminologies précises des centaines d'étoffes envahissant leurs romans. Par ailleurs, en particulier chez Zola, les pièces de tissu sont étiquetées et affichent leur valeur via des chiffres scrupuleusement retranscrits par le romancier : la connaissance économique vient se conjuguer à la connaissance terminologique.

Cette double exigence est le signe d'une attention aux détails des objets propre aux récits réalistes et naturalistes. Parmi ces objets, les étoffes paraissent être les représentantes par excellence du monde dans ce qu'il a de plus immédiat et d'instantané. Les décrire, c'est non seulement recréer un cadre, mais également ancrer le personnage dans un espace, une époque, un milieu ; dans le réel, tout simplement² : c'est être au monde que de se montrer

¹ Émile Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart* / Éd. des dossiers préparatoires, publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Paris, Honoré Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, t. IV, 2009, p. 656.

² N'oublions pas les paroles de Zola : « Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. »

attentif aux modes. Zola, dans les dossiers préparatoires de *Au Bonheur des Dames*, y prête évidemment un intérêt tout particulier, comme le prouvent plusieurs annotations, par exemple la suivante : « en avril 70 abandon des crinolines qui sont remplacées par des tournures Dubarry qui rejette* en arrière l'ampleur du costume¹. » A travers ces indications, on comprend la volonté zolienne de se documenter pleinement sur le sujet, afin de ne laisser que peu de licence à son imagination. Quant à Edmond de Goncourt, en bon collectionneur, il n'est pas en reste quant à la précision lexicographique, toujours poussée à l'extrême par son amour des mots rares et précieux. En ce qui concerne sa visée documentaire et son effort de documentation, si l'on ne dispose pas de dossiers préparatoires similaires à ceux de Zola, grâce au *Journal*, nous pouvons retrouver certains épisodes vécus transposés au sein de *Chérie*. Ainsi, que ce soit par leur exigence terminologique, financière ou documentaire, dans le domaine du textile, aussi bien Zola qu'Edmond de Goncourt utilisent les techniques et les ressorts de l'écriture naturaliste pour viser au plus près du réel.

1.1.1.1. La justesse du mot

Pour ce faire, ils n'hésitent pas, en premier lieu, à envahir le texte de détails et de noms plus précis les uns que les autres et, pour décrire les vêtements de leurs héroïnes, nos romanciers partent en quête du mot juste. S'appuyer sur la matérialité pour construire une intrigue, rendre compte du réel avant de raconter une histoire, explorer un milieu, telles sont les lignes directrices traditionnellement reconnues du réalisme et du naturalisme, et Zola lui-même rend compte de ce projet, par exemple dans *Le Roman expérimental*, où il déclare : « J'insiste sur cette déchéance de l'imagination, parce que j'y vois la caractéristique même du roman moderne². » Et le romancier d'ajouter : « Aujourd'hui, la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel³. » Il réitère cette analyse dans *Les Romanciers naturalistes*, en affirmant : « Le roman va devant lui, contant les choses au jour le jour, ne ménageant aucune surprise, offrant tout au plus la matière d'un fait divers ; et, quand il est fini, c'est comme si

Émile Zola, « Du roman », dans *Le Roman expérimental*, éd. François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, coll. G.F., 2006, p. 223.

¹ Émile Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, op. cit., p. 678. C'est bien en effet au tournant des années 70 que disparaît la crinoline, notamment sous l'influence de Worth qui se glorifia « d'avoir désemprisonné la femme », comme le rappelle Maurice Allem dans *La Vie quotidienne sous le Second Empire*, op. cit., p. 147. James Laver note également cette transformation : « Après la Commune, les lignes se transformèrent et les volumes de la crinoline, justement rebaptisée "demi-terme", se concentrèrent vers l'arrière. Simultanément, la jupe s'allongea en traîne. On arriva ainsi à la robe à tournure, caractéristique de la décennie suivante. » *Histoire de la mode et du costume*, op. cit., p. 186.

² Émile Zola, « Du roman », dans *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 204.

³ *Ibid.*, p. 206.

l'on quittait la rue pour rentrer chez soi¹. » Et si ce n'est pas à proprement parler dans la rue que l'on descend avec lui, le lecteur est néanmoins plongé dans la banalité du quotidien et parcourt les allées du grand magasin à la lecture de *Au Bonheur des Dames*. La précision du lexique et du vocabulaire des textiles est frappante, et il semble bien que Zola dise « le mot vrai et juste² » que l'on attend de lui. Pour ce faire, il arpente les rayons des grands magasins de son temps, au fil desquels il prend des notes sur le vif, constituant un fonds où il pourra puiser pour la future rédaction du roman et, à la suite de Véronique Cnockaert, on peut dire qu'« à la lumière de ces notes, le *Bonheur des Dames* est une création sortie d'un mélange savant du *Bon Marché* et du *Louvre*³ ». Preuve d'une inspiration directe des grands établissements commerciaux de son temps sur Zola, les gravures de l'époque représentant les magasins qui correspondent, parfois en tout point, aux descriptions zoliennes. Dans un *Album des vues principales des magasins du Bon Marché*⁴ datant de 1880, nous retrouvons ainsi divers lieux mentionnés par Zola, comme le salon de lecture ou le salon oriental, indice d'une retranscription fidèle de la réalité sur le papier.

Plus précisément, en ce qui concerne spécifiquement les marchandises, il ne faut évidemment pas voir un délire de l'imagination ou une quelconque fantaisie zolienne devant les énumérations de noms de tissus qui peuplent *Au Bonheur des Dames*⁵. Au contraire, la description des étalages du grand magasin est conditionnée par une observation minutieuse effectuée par Zola, observation dont il est aisé de retrouver les traces dans les dossiers préparatoires du roman, sur plusieurs dizaines de pages, dans la section intitulée « Extraits de catalogues⁶ ». Aussi est-il fascinant de constater la précision des notes du romancier, tout en dressant des ponts entre ces dernières et le récit. Pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, nous retrouvons mot pour mot le « poulx de soie blanc gros grain » au folio 311 de

¹ Émile Zola, « Les romanciers naturalistes », dans *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, préface de Bernard Dort et Maurice Nadeau, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968, p. 98.

² L'expression est de Zola, toujours dans *Les Romanciers naturalistes*, où il affirme au sujet de Flaubert, qu'il pose comme le précurseur de « l'art nouveau » : « Il a, je le répète, porté la hache et la lumière dans la forêt parfois inextricable de Balzac. Il a dit le mot vrai et juste que tout le monde attendait. » *Ibid.*, p. 97.

³ Véronique Cnockaert, *Au Bonheur des Dames d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2007, p. 30. Pour une étude plus globale de la genèse de l'œuvre, nous renvoyons à son chapitre sur la « charpente documentaire » du roman, p. 23-33.

⁴ Anonyme, *Album des vues principales des magasins du Bon Marché*, 1880. Conservé dans les réserves de la Bibliothèque Forney à Paris. Voir annexes, p. 169.

⁵ Il est impossible de recenser toutes les marchandises énumérées par Zola, mais l'inflation lexicographique est particulièrement perceptible lors des grandes ventes du magasin, le romancier allant d'un « escot bleuâtre » à la « grenadine et [à] la gaze de Chambéry » en passant par « le duvet pelucheux des vigognes » (éd. cit., p. 486), énumérant « le blanc de coton, les madapolams, les basins, les piqués, les calicots ; le blanc de fil, les nansouks, les mousselines, les tarlatanes » (p. 782) ou listant les produits du rayon des soieries : « et il y avait encore, retombant en arceaux, des poultx-de-soie et des siciliennes à gros grain, des foulards et des surahs légers » (p. 784).

⁶ Émile Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, op. cit., p. 652-695.

ses dossiers¹. Ainsi, il semble bien qu'en dressant l'inventaire des articles du grand magasin, Zola trouve le support idéal à l'entreprise descriptive² et soit ainsi en pleine mesure de répondre parfaitement aux critères du projet réaliste tel que Philippe Hamon en a dégagé les principales caractéristiques. Le critique se penche plus particulièrement sur les spécificités de l'écriture zolienne, qui témoigne selon lui d'une « volonté *de décrire exhaustivement* le réel », d'une « volonté *didactique* de transmettre une certaine information [...] objective [...] au lecteur », et d'« une conception, souvent implicite, de la langue comme nomenclature (une chose = un mot), et de l'écriture comme pure transparence au réel [...] »³. Cette transparence au réel et cette équivalence absolue entre le mot et la chose⁴, Zola semble les effleurer avec les marchandises du grand magasin, comme le remarquera non sans un certain agacement Julien Gracq : « Tous les costumes des romans de Zola, à l'inverse de ceux de Balzac, sentent la fiche et le catalogue [...]. Tout chez Zola, dès qu'il quitte les classes populaires, semble une commande fraîchement livrée de chez *Worms* ou du *Bonheur des Dames*⁵. »

Ainsi, les inventaires qui se succèdent à l'échelle du roman témoignent de la volonté zolienne d'être au plus près de la réalité, avec un désir scientifique d'écrire le mot juste pour décrire sans erreurs l'objet, mais aussi de la volonté de rendre compte de ce nouveau monde que représente le grand magasin. Il ne s'agit pas simplement d'une volonté « maniaque » de lister sans fin des noms de marchandises, mais plutôt de recréer un système, d'intégrer chaque marchandise à un ensemble plus vaste, de rendre compte du principe commercial de la surabondance de l'offre dont il s'agit de dépeindre la puissance, le gigantisme et surtout l'incroyable efficacité, puisque tout devient achetable dans cette caverne d'Ali Baba moderne. Ainsi, les dénominations zoliennes viennent bâtir l'immense structure de son *Bonheur des Dames* : tout comme chaque chose à son nom, chaque chose à sa place dans ce système commercial qui fait monde. Derrière la nomenclature des étoffes se cache peut-être la volonté, assumée ou inavouée, comme le dit Colette Becker, de se rendre « maître des choses » :

¹ *Ibid.*, p. 684.

² Sur la corrélation *magasin-texte descriptif*, voir la note 1 de Philippe Hamon, dans son analyse des modalités descriptives littéraires. Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette supérieur, coll. Hachette université : Recherches littéraires, 2008, p. 57.

³ Philippe Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1998, 2^e éd. corrigée, p. 29.

⁴ David Baguley, qui s'appuie également sur les propos de Philippe Hamon, parle lui du rôle « mimétique » du descriptif naturaliste : « il est certes évident que le descriptif joue, dans les textes naturalistes, comme dans tout texte réaliste, un rôle dénommatif, référentiel, mimétique, rôle qui relève, comme l'a si bien montré Philippe Hamon, d'une théorie implicite et tout à fait utopique du langage : "celle de la langue comme nomenclature, celle d'une langue dont les fonctions se limiteraient à dénommer ou à désigner terme à terme le monde, d'une langue monopolisée par sa fonction référentielle d'étiquetage d'un monde lui-même discret, découpé en unités." » David Bagulay, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995, p. 155.

⁵ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1982, p. 85.

« Plus que les autres romanciers du groupe, Zola, qui confie à Van Sante Kolff : “Quand je m’attaque à un sujet, je voudrais y faire entrer le monde entier”, veut, au sens étymologique du terme, expliquer l’homme et la société : *ex-plicare*, déplier, rendre clair, transparent, pour se rendre maître des choses en inventoriant, décrivant, nommant. On pense, entre autres exemples, à son Grand Magasin (*Au Bonheur des dames*), aux Halles de Paris (*Le Ventre de Paris*), deux microcosmes à l’image du macrocosme¹. »

Cette volonté d’englober un microcosme-macrocosme n’est peut-être pas la logique suivie par Edmond de Goncourt au sujet des étoffes de *Chérie*. Si volonté de se rendre maître des choses par le descriptif il y a, elle n’est pas de l’ordre du colossal mais plutôt de l’ordre de la collection élective. Quoi qu’il en soit, il cherche lui aussi à dire vrai, à trouver le mot juste pour décrire les étoffes dont s’entoure son personnage.

Tout comme Zola, les frères Goncourt accordent une grande importance aux documents, comme ils l’affirment dans leur *Journal* : « Le roman depuis Balzac n’a plus rien de commun avec ce que nos pères entendaient par roman. Le roman actuel se fait avec des documents, racontés ou relevés d’après nature, comme l’histoire se fait avec des *documents écrits*². » L’importance du document est primordiale pour les deux frères³ et dans la préface de *La Faustin* Edmond annonce d’ailleurs son intention d’élaborer un livre « bâti sur des *documents humains*⁴ » : ce sera *Chérie*. Ce programme sera respecté, comme le note Marie-Claude Bayle dans son ouvrage sur « le dernier roman du dernier des Goncourt », où elle effectue une recherche génétique approfondie et souligne plus généralement le « dur labeur pour la chasse constante des documents qui deviendront les éléments essentiels, indispensables, fondamentaux mêmes pour la construction de l’œuvre⁵. » Il est aisé de retrouver des traces du vécu retranscrit sur les pages du *Journal* dans le récit d’Edmond. C’est par exemple le cas de la visite de Chérie chez le grand couturier, directement inspirée d’une visite chez Pingat, dont on retrouve le compte rendu en date du 22 mars 1883 :

¹ Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, coll. Lire, 1998, 2^e éd. revue et augmentée, p. 108.

² Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, t. I (1851-1865), 1989, p. 1112.

³ David Baguley, qui interroge le statut du *Journal* des deux frères, s’intéresse à cette passion du document : « Les Goncourt s’adonnent au même illusionnisme, avec le même attachement à la notion de “document humain”, dont Edmond dispute avec Zola la parenté, la comptant parmi les nombreuses “pirateries” qu’il reprochait au maître de Médan. Ainsi, dans les recommandations qu’ils s’adressent à eux-mêmes aussi bien qu’aux autres, même pour les inventeurs de “l’écriture artiste”, l’observé prime sur l’écrit, le vu l’emporte sur le lu. » David Baguley, « Le *Journal* des Goncourt, document naturaliste », dans *Les Frères Goncourt : art et écriture*, éd. Jean-Louis Cabanès, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. Sémaphores, 1997, p. 109.

⁴ Edmond de Goncourt, *La Faustin*, Paris, G. Charpentier, 1882, préface, p. II.

Consulté sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2009298.r=La+faustin+goncourt.langFR>.

⁵ Marie-Claude Bayle, *Chérie d’Edmond de Goncourt*, Naples, Edizioni scientifiche italiane (Pubblicazioni del l’Universita degli studi di Salerno. Sezione di studi filologici letterari e artistici), 1983, p. 12.

« Il dit, tout en laissant traîner comme voluptueusement la main dans ces étoffes, il dit que c'est l'été, devant les fleurs, qu'il cherche la gamme des tons de ses toilettes ; et il se plaint qu'il trouve chez ses clientes une certaine résistance à accepter le jaune, que c'est la plus belle couleur¹. »

Edmond reprend, parfois littéralement, cet évènement vécu pour en faire un épisode de son roman, afin de rendre le mieux possible l'atmosphère des salons des grands couturiers de l'époque². Quant à l'exigence lexicale cultivée par le romancier, elle est particulièrement perceptible lors de la description des toilettes, plus précisément lors de l'élaboration de la première robe de bal de Chérie. En effet, au chapitre LIV, on assiste au défilé des petites mains qui viennent élaborer cette tenue qui se doit d'être réussie. Edmond choisit alors de placer en italique les noms des différentes professions qui interviennent dans la confection de la tenue, comme pour mieux souligner sa maîtrise du processus de création : il distingue ainsi la « corsagère » de la « jupière », mais truffe également son texte de termes techniques (« le bâti », « entourant », « jolités », « la taille de couturière »). Ce passage n'est qu'un exemple parmi d'autres de la délectation éprouvée par Edmond à user d'un vocabulaire précis et technique. Il n'hésite pas à en saturer le texte dès les premières pages du roman, lorsqu'il dépeint en quelques mots soigneusement choisis les tenues des petites invitées de son héroïne qui, quant à elle, porte des « souliers de satin noir à *la Reine*³ ». Ces constants recours à un vocable spécialisé sont la preuve de sa compétence, non seulement en matière lexicographique mais également en matière de toilettes : il conjugue ces talents grâce à sa compétence d'écrivain. Collectionnant les anecdotes, les faits, les mots, Edmond semble exposer ses trouvailles dans le dernier de ses romans, dans une dernière présentation de son exigence littéraire. La justesse du mot est donc non seulement un gage d'authenticité, de véracité, une tentative de transparence au réel, mais participe aussi du plaisir du mot, du plaisir de lire, du plaisir du texte, jamais à court de références, se renouvelant à l'échelle même de son vocabulaire, dans des descriptions où l'objectif de documentation n'enlève pas à la délectation ressentie au contact de termes parfois inconnus, qui interloquent, amusent, tantôt clairs, tantôt obscurs, mais toujours justes.

¹ Jules et Edmond de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t. II, *op. cit.*, p. 995.

² « Gentillat est, ce jour, en veine d'esthétiser, et une main traînant dans des satins, tout le temps qu'il parle, il dit que c'est l'été, devant les fleurs, qu'il cherche la gamme des tons de ses toilettes, et il se plaint, avec des notes désolées, de rencontrer chez ses clientes une certaine résistance à accepter le jaune... » Éd. cit., p. 136.

³ Éd. cit., p. 3. Voir note les notes de Jean-Louis Cabanès et de Philippe Hamon, qui explicitent certains termes spécifiques et mettent en évidence cette caractéristique de l'écriture goncourtienne : « Edmond utilise un vocabulaire technique spécialisé et se délecte visiblement à parler "chiffons". » Éd. cit., p. 57. Le mot est considéré pour sa dimension technique (Edmond se fait pédagogue) et esthétique (Edmond se fait collectionneur.)

Écrire l'artifice, c'est avant tout le nommer correctement, et la langue de l'artifice semble de prime abord être un langage de la définition qui pointe un sens univoque et qui tend à privilégier une logique quantitative (nommer le plus possible). C'est cette logique quantitative que les romanciers déclinent, toujours selon l'esthétique naturaliste, sur un mode économique. Ainsi, le vocabulaire des étoffes remplit sa fonction référentielle et son usage méticuleux correspond aux canons de l'esthétique naturaliste, esthétique qui va se trouver renforcée par l'introduction de la donnée économique dans les descriptions d'étoffes.

1.1.1.2. Soie et sous, splendeur et misères des femmes parées

Les vêtements renvoient en effet à une ou plusieurs réalités socio-économiques du XIX^e siècle, en tant qu'ils sont définis par leur valeur marchande, notamment chez Zola, mais aussi, dans une moindre mesure, chez Edmond de Goncourt. Les deux romanciers placent en toile de fond de leurs récits le tableau d'un commerce vestimentaire en pleine évolution¹, avec d'une part l'essor du commerce élitiste qu'est la haute couture (notamment avec le grand couturier Worth, inspiration directe du couturier de Renée), d'autre part le développement exponentiel d'une démocratisation commerciale avec le grand magasin². Ce dernier, qui en créant l'offre crée la demande, s'adresse en effet à toutes les catégories de la classe bourgeoise (petite, moyenne et grande bourgeoisie) qui constituent autant de nouvelles cibles commerciales. Misant sur la quantité plutôt que sur la qualité, le grand magasin révolutionne les modèles économiques et commerciaux de l'époque³. Que ce soit au magasin ou chez le grand couturier, les vêtements ont une valeur, un prix défini : cette donnée économique situe nos romans dans le lignage de nombre de récits du XIX^e dans lesquels on constate une omniprésence de l'argent.

¹ Nous ne réitérerons pas le discours de Soshana-Rose Marzel, qui se montre attentive à la représentation de cette évolution dans les récits du XIX^e : « Le XIX^e siècle a vécu une restructuration profonde de son économie dans laquelle la révolution industrielle est allée de pair avec une révolution d'ordre commercial. De la boutique obscure aux grands magasins resplendissants, les écrivains [...] retracent ces bouleversements. » *L'Esprit du chiffon. Le Vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, op. cit., p. 321.

² Nous renvoyons pour un parcours résumé de l'essor de la mode sous le Second Empire, au chapitre consacré à « l'envol du Second Empire » de l'ouvrage de Catherine Örmén. *Brève Histoire de la mode*, Paris, Hazan, 2010, p. 39 et suivantes. Voir également le chapitre consacré par Nao Takai à « l'épanouissement de la mode féminine sous le Second Empire ». *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle*, op. cit., p. 141-145.

³ « La gestion du magasin, résolument révolutionnaire, consiste à faire de la femme la principale consommatrice. Son organisation commerciale se base sur un renouvellement continu et rapide du capital, réinvesti en une grande masse de marchandises, procédé visant à présenter une marchandise toujours nouvelle. » Chantal-Sophie Castro, « Le vêtement dans *Pot-Bouille* et *Au Bonheur des Dames* : de l'art de la séduction à la manipulation », dans *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, éd. Anna Gural-Migdal, Bern, Peter Lang, 2004 (2^e éd.), p. 155.

On le sait, le réalisme et le naturalisme se sont souvent attachés à décrire les problèmes économiques rencontrés par les personnages, en dépeignant souvent des scènes de misère profonde, et l'on garde en tête les difficultés financières des mineurs de *Germinal* ou celles de Gervaise dans *L'Assommoir*. A l'inverse, les énormes sommes brassées par la bourse et la finance sont également une réalité dont se nourrissent les romans, et Zola consacre en particulier un récit à cette nouvelle puissance hégémonique avec *L'Argent*. Néanmoins, il n'est pas précurseur en la matière et dès Balzac l'argent, dont la rareté affame et la surabondance corrompt, joue un rôle fondamental dans la diégèse qui se définit comme le reflet de l'époque postrévolutionnaire où tous cherchent à parvenir, comme le note Taine, qui s'intéresse aux aspirations des personnages balzaciens et qui déclare que le romancier a compris que « l'argent est le grand ressort de la vie moderne¹ ». Ainsi les personnages réalistes comptent-ils chaque sou et l'argent est indissociable de l'évocation des habits : *Au Bonheur des Dames* décrit le grand magasin, véritable « machine à fabriquer de l'or² », grâce à la vente en masse de marchandises diverses et variées, tandis que « *La Curée* insiste sur les effets destructeurs de l'argent³ », argent qui permet à Renée de financer ses toilettes folles, quitte à s'endetter dangereusement (après tout, du moment que l'on possède l'objet, peu importe le montant du crédit, car, « dans ce monde de la spéculation, les marques extérieures de la réussite ont plus de valeur que la possession réelle de l'argent⁴ »). Quant à *Chérie*, le motif se montre plus discret mais permet de souligner le train de vie des riches reines de la mode parisienne, et d'ainsi accentuer le luxe fou de leurs toilettes. Quoi qu'il en soit, l'argent est un motif majeur de la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle⁵, il régit la société moderne⁶, est au centre des relations sociales, au centre des romans étudiés, puisque

¹ Hippolyte-Adolphe Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866 (2^e éd.), p. 66.

Consulté sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k26631r>.

² L'expression est utilisée par France Farago et Gilles Vannier dans *L'Argent*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 96. Pour une approche générale de l'argent comme « thème majeur de l'œuvre de Zola », voir les pages 93 à 98.

³ *Ibid.*, p. 95.

⁴ Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme, op. cit.*, p. 89.

⁵ Comme le note parfaitement Colette Becker : « Balzac avait déjà peint une société qui avait pour seule valeur l'argent, où toutes les relations sociales étaient soumises au culte du Veau d'Or, où coquins, hypocrites, arrivistes triomphaient. Le développement du libéralisme économique exaspère les appétits. Dans le monde en pleine mutation économique dont rendent compte les romanciers réalistes/naturalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'argent est la valeur unique à l'aune de laquelle tout est possible. » Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme, op. cit.*, p. 89.

⁶ Sur un plan plus général et dans le domaine de la sociologie, on peut citer les travaux de Georg Simmel qui constate le primat de l'argent sur le monde moderne, primat que tend à illustrer la littérature du siècle qui met en scène des personnages cherchant constamment à s'enrichir (Saccard évidemment, mais aussi, d'une certaine façon, Renée, qui malgré son peu d'attachement à l'argent en tant que tel, a cruellement besoin de ce qu'il peut lui offrir, à savoir des toilettes toujours plus onéreuses). Simmel parle ainsi de « l'inquiétude, la fébrilité, l'agitation continuelle de la vie moderne, qui trouve en l'argent la roue impossible à arrêter, faisant de la machine de la vie un *perpetuum mobile* ». Georg Simmel, *L'Argent dans la culture moderne et autres essais sur*

sa possession autorise l'achat de tenues qui disent le statut social des personnages : en un mot, on « revêt » sa position sociale¹.

L'argent étiquette donc la valeur des choses et joue une double fonction, à la fois effet de réel (chaque chose a sa valeur, comme on le constate parfaitement dans les dossiers préparatoires de Zola, qui note les prix indiqués dans les catalogues qu'il a consultés²) et marqueur symbolique de l'état des finances des héroïnes. L'argent signale en effet les difficultés qu'elles rencontrent pour subvenir à leurs besoins, des plus élémentaires aux plus fastueux : que ce soit du côté de la misère ou du luxe le plus absolu, c'est autour des prix de leurs tenues que se jouent les drames de nos héroïnes³. Les réalités économiques liées aux vêtements de ces dernières se conjuguent en deux pôles antithétiques : d'une part, les reines de la mode parisienne que sont Renée et Chérie, qui dépensent des sommes absolument colossales pour leurs tenues ; d'autre part Denise, qui tout au long du roman est menacée par la plus noire des misères, dont elle fait l'expérience lors de son renvoi du Bonheur. Ainsi, les princesses parisiennes dépensent sans compter, tandis que la vendeuse du magasin a du mal à « joindre les deux bouts ».

Le cas le plus évident de dépense immodérée pour les chiffons réside bien dans le personnage de Renée, dont le besoin addictif de nouvelles tenues aboutit à un surendettement colossal, le chiffre de deux cent cinquante-sept mille francs venant clôturer sa vie de dilapidation. La belle madame Saccard est immergée dans un système où seules les apparences comptent, dans un Second Empire où le paraître prévaut, où les signes extérieurs de la richesse régissent les relations sociales. Comme le dit Colette Becker, c'est une société « qui ne vit que par et pour la représentation, robes et bijoux disent la réussite des maris... ou le "prix" des charmes de celles qui les portent. On en sait, on en dit, on en répète la valeur

l'économie de la vie, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Les Presses de l'Université Laval, coll. Philosophie et littérature allemande, 2006, p. 34.

¹ Là encore Balzac semble précurseur, comme le note Soshana-Rose Marzel, qui remarque que le vêtement différencie les personnages selon l'état de ses finances et qu'il participe donc du clivage social structurant *La Comédie Humaine*. Nous renvoyons à son chapitre intitulé « Vêtements et classes sociales – le clivage de l'argent » dans *L'Esprit du chiffon. Le Vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 9-22.

² Parmi de multiples exemples, citons arbitrairement celui du « satin Duchesse blanc, le seul sans apprêt ; souple, soyeux au toucher, ne se chiffonne jamais, de 14 fr. 75 à 25 fr. 50 ». Émile Zola, *La Fabrique des Rougons-Macquart*, *op. cit.*, p. 656.

³ Plus globalement, sur les fonctions multiples du motif de l'argent dans la littérature du XIX^e, nous renvoyons aux analyses de Michel Crouzet : « Au simple niveau du texte, il y a les prix, les menus chez Balzac, le porte-monnaie des personnages de Maupassant, les comptes fantastiques de l'Hausmann zolien ; l'or est d'abord cet "effet de réel", cette encaisse monétaire, qui requiert la précision réaliste et son trompe-l'œil, pour parvenir à signifier. Objet d'une figuration verbale, il est lui-même figure. Centre de l'action, [...], il est l'élément de la "fable" du roman, et le mot est riche de tous les sens. » Michel Crouzet, « L'Argent romanesque », *Romantisme*, n° 40, 1983, p. 116.

[...]. Des premières aux dernières lignes du roman sonnent des chiffres énormes¹ ». De cette façon, Renée est pour son mari un faire-valoir avant tout, une vitrine pour exposer aux yeux de tous son immense richesse. Ce statut est affirmé dès le premier chapitre, où Saccard ordonne à sa femme de porter une rivière et une aigrette au dîner, afin que ses convives puissent constater sa bonne fortune :

« L'aigrette avait coûté quinze mille francs, la rivière cinquante mille francs. Mme d'Espagnet était enthousiasmée par ces chiffres. Elle appela Saccard, elle lui cria :

“ Venez donc qu'on vous félicite ! Voilà un bon mari ! ”

Aristide Saccard s'approcha, s'inclina, fit de la modestie. Mais son visage grimaçant trahissait une satisfaction vive. Et il regardait du coin de l'œil les deux entrepreneurs, les deux maçons enrichis, plantés à quelques pas, écoutant sonner les chiffres de quinze mille et de cinquante mille francs, avec un respect visible². »

Zola fait résonner aux oreilles des convives et du lecteur ces chiffres élevés, pour situer son personnage dans un univers où tout s'achète et où chaque achat s'expose. Plus on étale sa richesse, plus on gagne en respectabilité : en un mot, l'argent achète un statut³. Pour Saccard, celui de financier et d'entrepreneur prodige, pour sa femme, celui de reine de la mode et des plaisirs parisiens. Renée, tout au long du roman, n'aura néanmoins aucune véritable conscience de l'argent. Preuve en est son insouciance frisant la candeur quant aux dettes qu'elle accumule vis-à-vis de Worms, dettes qui deviennent problématiques au chapitre IV : « La veille, elle avait remis à Saccard une note de Worms, montant à cent-trente-six mille francs, un chiffre un peu gros, et sans doute il voulait se donner la galanterie de lui remettre lui-même la quittance⁴. » Saccard annonce alors à sa femme qu'il se trouve dans l'incapacité de régler cette somme « un peu » grosse et l'on assiste à une curieuse scène où le mari « épiluche » les dépenses de sa femme en énumérant les prix de ses différents achats : « Ainsi, par exemple, je vois ici, à la seconde page : “ Robe de bal : étoffe, 70 fr. ; façon, 600 fr. ; argent prêté, 5 000 fr. ; eau du docteur Pierre, 6 fr. ”. Voilà une robe de soixante-dix francs qui monte bien haut...⁵ » Zola joue ici avec les échelles de chiffres, en passant d'une somme se comptant en centaines de milliers de francs à des montants

¹ Henri Mitterand, Colette Becker, Jean-Pierre Leduc-Adine, *Genèse, structure et style de "La Curée"*, Paris, SEDES, coll. Littérature, 1987, p. 73.

² Éd. cit., p. 337.

³ Là encore on pense aux théories de Simmel, pour qui l'argent produit du respect vis-à-vis de son possesseur : « la fortune passe même pour une sorte de mérite moral. » Georg Simmel, *Philosophie de l'argent*, trad. Sabine Cornille, Philippe Ivernel, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2007 (2^e éd.), p. 254.

⁴ Éd. cit., p. 460.

⁵ *Ibid.*, p. 461.

ridiculement dérisoires, jusqu'aux six francs pour l'eau du docteur Pierre. L'apparition impromptue de cette liste permet à Zola de céder à la tentation du vraisemblable en rendant les achats de Renée extrêmement concrets mais cette scène d'énumération sadique permet surtout de souligner le caractère déraisonnable des dépenses de Renée. À partir du chapitre IV, le roman s'articule autour de l'inflation des dettes et autour de l'angoisse de l'épouse Saccard qui doit rembourser son couturier, quitte à se déposséder de son héritage octroyé par la tante Elizabeth et à céder aux avances de son mari, alors qu'elle s'était pourtant jurée de ne plus se livrer au devoir conjugal. L'argent lui file entre les doigts et elle se laisse prendre dans les filets de son époux, qui, lui, accroît sa fortune aux dépens de celle de sa femme¹. Les chiffres énormes parcourent donc l'ensemble du roman, des cinquante mille francs qu'elle n'ose demander à son père jusqu'à la somme faramineuse dont elle reste débitrice à la toute fin du récit, qui résonne comme le glas de son existence par trop luxueuse.

Ces chiffres paraissent d'autant plus affolants qu'ils contrastent violemment avec ceux rattachés à la première femme d'Aristide, Angèle, qui se contente lors de son arrivée à Paris de reprendre une toilette qu'elle possédait déjà, chose qui semble déjà un luxe à Aristide :

« Il [Aristide] était venu avec cinq cent francs que lui avait prêtés le père de sa femme. Les frais de voyage payés, il fit durer un mois les trois cent francs qui lui restaient. Angèle était une grosse mangeuse ; elle crut, en outre, devoir rafraîchir sa toilette de gala par une garniture de rubans mauves². »

Cette façon de faire état des maigres biens du ménage, en décomposant les postes de dépenses (voyage, alimentation, vêture), rappelle fortement les soucis financiers rencontrés par Denise, elle aussi nouvelle à Paris et sérieusement démunie. Cette misère se lit en premier lieu dans ses habits et ceux de ses frères, qui ont triste mine lors de leur arrivée dans la capitale : « Et ils restèrent plantés, serrés les uns contre les autres, tout en noir, achevant les vieux vêtements du deuil de leur père³. » Dès les premières lignes, l'habit élimé signale leur pauvreté. Denise se voit ainsi obligée de sans cesse raccommode ses tenues, n'ayant pas de quoi acheter des vêtements neufs, comble de l'ironie pour une vendeuse de grand magasin... Cette ironie est explicitement exploitée par Zola, qui explique avec un sens aigu de la formule : « C'était pour

¹ Citons les analyses de Thérèse Moreau qui s'intéresse notamment au cas de la princesse d'Orviedo, personnage de *L'Argent*, et qui lie absence de maternité et dilapidation monétaire. Elle conclut sur la stérilité de l'argent détenu par les femmes : « C'est que sans principe masculin pour la garder, la femme ne connaît que le luxe et le gaspillage. » Renée, elle aussi, ne connaît que le luxe et le gaspillage, un gaspillage égoïste puisque tourné uniquement vers ses dépenses en toilettes et vers l'entretien de son amant, Maxime. Elle est à cet égard un nouvel exemple de stérilité monétaire. Thérèse Moreau, « Noces d'or : l'économie anti-malthusienne dans l'œuvre de Zola », *Romantisme*, n° 40, 1983, p. 155.

² Éd. cit., p. 361.

³ Éd. cit., p. 389.

elle une misère noire, la misère en robe de soie¹. » Sa misère est aussi noire que son uniforme et elle ne peut compter, parmi tous ses ennemis au grand magasin, que sur l'aide de Pauline qui dispose quant à elle de ressources plus conséquentes. Encore une fois, la différence de revenus est rendue évidente grâce aux tenues respectives des deux jeunes amies :

« Denise, dont les vingt-cinq francs d'appointements fixes étaient chaque mois dévorés par les enfants, n'avait pu que rafraîchir sa vieille robe de laine noire, en la garnissant de biais de popeline à petits carreaux ; et elle s'était fait elle-même un chapeau, avec une forme de capote recouverte de soie et ornée d'un ruban bleu. [...]. Au contraire, Pauline étalait une robe de soie printanière, à raies violettes et blanches, une toque appareillée, chargée de plumes, des bijoux au cou et aux mains, toute une richesse de commerçante cossue. C'était comme une revanche de la semaine, de la soie le dimanche, lorsqu'elle se trouvait condamnée à la laine dans son rayon ; tandis que Denise, qui traînait sa soie d'uniforme du lundi au samedi, reprenait le dimanche la laine mince de sa misère². »

Point de misère dans *Chérie*, point de dettes non plus. Sans doute est-elle celle des trois héroïnes qui bénéficie du rapport le plus équilibré avec l'argent. D'ailleurs, Edmond de Goncourt ne nous indique pas les prix de ses toilettes, que l'on devine exorbitant mais qui ne la plongent pas, comme Renée, dans l'engrenage du surendettement. Les considérations pécuniaires ne sont donc pas abondantes dans le roman, l'argent étant sans doute une chose trop basement matérielle pour une jeune fille du caractère de Chérie. Ce sont les dépenses de madame Tony-Freneuse chez les grands couturiers qui font donc l'objet de rares remarques chez Edmond. Il précise en effet le budget annuel qu'elle prévoit pour ses achats à Gentillat, à savoir « une trentaine de mille francs³ », avant de dévoiler la somme considérable qu'elle a consenti pour faire « habiller » son petit salon octogonal par Worth : « La tenture dont elle l'avait fait *habiller*, ce petit salon, selon l'expression de la maîtresse de maison, présentait une série de panneaux brodés sous la direction de Worth, et qui, disait-on, lui avaient coûté 60.000 francs⁴. » Avec ces quelques sommes mentionnées par le romancier, il s'agit surtout de dresser le cadre de l'aristocratie impériale, de ces femmes qui ne se refusent rien. Il s'agit donc d'ancrer Chérie dans son milieu, milieu privilégié où elle n'a guère à se soucier de tracasseries financières, quoique la fortune familiale soit limitée, comme on l'apprend au chapitre LXXXVIII, où l'on nous dit que le maréchal ne peut accorder une grande dot à sa petite-fille, dont les « caprices », entre autres les toilettes, ont causé l'émiettement de cette fortune familiale : « Le maréchal passait à juste titre pour une nature

¹ *Ibid.*, p. 507.

² *Ibid.*, p. 521-522.

³ Éd.cit., p. 135.

⁴ *Ibid.*, p. 204.

dépendante et généreuse qui, de toute sa vie, n'avait su faire des économies et n'avait jamais pu refuser, quelque cher qu'il coûtât, un caprice à sa petite-fille¹. » Peut-on alors considérer que Chérie dépense inconsidérément pour ses toilettes, à l'image de Renée par exemple ? Difficile de trancher, mais le manque de fortune est davantage imputé à la restauration de la propriété du Muguet qu'aux dépenses vestimentaires de la jeune fille.

Nous sommes donc en face de trois rapports différents à l'argent. Denise, sans le sou, ne peut guère compter que sur son uniforme de soie pour paraître présentable. À l'inverse, Renée et Chérie engloutissent de fortes sommes dans leurs tenues, quitte à se perdre pour Renée, quitte à se priver de dot, et donc d'un futur, pour Chérie. Les dépenses liées aux vêtements sont donc plurielles, à la fois « effets de réel » et éléments primordiaux dans la caractérisation des personnages.

L'égrenage de chiffres, qu'ils soient infimes ou faramineux, émaille donc nos textes qui s'inscrivent dans la tradition réaliste et naturaliste du décompte, autour de problématiques socio-économiques. Ainsi, écrire l'artifice passe également par une écriture comptable, qui renvoie à la valeur réelle des étoffes dans une économie commerciale en plein bouleversement, bouleversement dont ont été témoins Zola et Goncourt. Qu'il s'agisse de se référer aux intitulés des étoffes ou à leur valeur économique, nous constatons la prédominance, concernant le textile, d'une écriture archétypale du naturalisme dont la langue est orientée vers un contenu extra linguistique, à savoir les objets. Néanmoins, l'évocation des étoffes donne également lieu à une esthétique différente qui semble constituer de nombreux contre-exemples à ce que nous avons observé. En effet, l'écriture du vêtement et des tissus porte également en elle des potentialités autres que la simple référentialité naturaliste. Ainsi, les vêtements ne se contentent pas d'immerger le lecteur dans la modernité du XIX^e siècle, ils peuvent également le propulser dans des univers radicalement opposés au Paris haussmannien, en portant une dimension fantasmagorique et onirique, dimension assumée par l'usage de la métaphore et des images rompant avec l'universalité de la fonction strictement référentielle du langage à la réalité. Cette rupture semble alors permettre l'émergence d'une dimension poétique de la langue se rapportant au textile.

1.1.2. Une écriture poétique du textile ?

¹ *Ibid.*, p. 227.

Il s'agit alors de se montrer sensible aux différents procédés permettant la distorsion du réel dans les descriptions d'étoffes, que ce soit grâce à la distillation dans les textes de fantômes exotiques, mythologiques et oniriques, ou grâce à la structuration de ces mêmes textes par de nombreuses métaphores. L'étoffe n'est plus une réalité à dénommer ou à chiffrer grâce à une langue mimétique et référentielle, mais une réalité à réinventer, à réinvestir d'intentions nouvelles, pour lui donner une fonction poétique et symbolique.

1.1.2.1. Le décentrement du réel

Les évocations des étoffes permettent donc, lors de certains passages, de quitter la réalité moderne, ses préoccupations marchandes et pécuniaires, et de plonger le lecteur dans un autre univers, grâce à la convocation d'images, de termes et d'éléments aux tonalités exotiques et fantastiques. Bien souvent en effet les étoffes nous invitent à rêver et sont le catalyseur d'un dépaysement total. En un mot, elles sont le support d'un décentrement du réel, d'une déréalisation.

1.1.2.1.1. *Mille et Une Nuits* chez les Saccard : costumes de mi-carême, à mi-chemin entre réalisme et exotisme

En premier lieu, on peut penser au bal de la mi-carême chez les Saccard, grâce auquel nous assistons au déploiement flamboyant des costumes divers et variés que portent les invités à la fête, sorte de manifeste esthétique et moral de la société impériale : lieu de tous les travestissements, le bal autorise en effet les plus grandes audaces (on ne peut que songer à la tenue de Renée qui dévoile sa nudité). Ainsi, le lecteur est propulsé, à l'instar du danseur, dans une farandole de costumes plus fantaisistes les uns que les autres où le déguisement bucolique côtoie le costume d'inspiration orientale. Et Zola d'énumérer les travestissements des notables de la société du Second Empire, qui deviennent autres le temps d'une soirée¹ : « Les rangées de fauteuils offraient la plus étonnante cohue de marquises, de châtelaines, de laitières, d'Espagnoles, de bergères, de sultanes² », et le romancier prend soin de préciser le costume de certains personnages bien connus du lecteur : « Mme Sidonie était

¹ Quoique le costume puisse bien souvent accentuer les caractères et les personnalités... Sidonie en sorcière et Louise en page effronté par exemple.

² Éd. cit., p. 539.

en magicienne ; Louise portait crânement un costume de page, qui lui donnait tout à fait l'air d'un gamin ; la petite Michelin, en almée, souriait amoureusement, dans ses voiles brodés de fils d'or¹. » On le voit, les accoutrements des invités forment un curieux assemblage, un *patchwork* éclectique et hétéroclite, une vaste bigarrure qui transforme les salons des Saccard en refuge des imaginations, dans une sorte de dépaysement. Néanmoins, il ne faudrait pas croire, loin de là, que ce « flot de femmes de tous les pays et de toutes les époques² », flot dans lequel se détache la tenue de Renée, déguisée en Otaïtienne, provienne d'une fantaisie de Zola. Certes, le motif du bal travesti lui permet de dresser un nouvel inventaire de tenues et de délaissier les toilettes portées quotidiennement par l'aristocratie impériale, mais ce bal de la mi-carême ne contrevient pas réellement à l'esthétique naturaliste. En effet, la fête travestie correspond à une réalité sociale de l'époque : Zola s'inscrit donc dans son projet de description de la réalité, comme le note Jacques Noiray en introduction à son étude de la scène :

« En choisissant de représenter des tableaux vivants, tout comme en développant, à la fin du même chapitre, les figures du cotillon qui se déroule en contrepoint du drame intime de l'inceste, Zola a voulu d'abord introduire un élément de réalité. Les bals masqués ou costumés que l'on donne au moment du carnaval sont en effet une des curiosités de la vie mondaine sous le Second Empire, et, même s'il n'a sans doute pas assisté lui-même à une de ces fêtes, Zola a pu en trouver de nombreux échos dans la presse de son temps³. »

On le constate donc, le décentrement du réel grâce aux costumes n'est que très relatif, mais l'on peut néanmoins s'amuser de voir les femmes les plus élégantes de Paris se déguiser en bergère ou en laitière⁴. Et puis, bien sûr, il y a ce qui se passe sur scène, qui possède cette fois des dimensions fantasmagoriques assumées. Nous sommes en effet en présence d'une succession de trois tableaux jouant avec des références mythologiques plus ou moins

¹ *Ibid.*, p. 539-540.

² *Ibid.*, p. 557.

³ Jacques Noiray, « Une "mise en abyme" de *La Curée* : "Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo" », *Littératures*, n° 16, printemps 1987, p. 69.

⁴ Derrière l'intention évidemment ludique, Andrew McQueen rappelle également que le bal costumé est une réalité de l'époque, et analyse les costumes portés chez les Saccard, qui témoignent selon lui de trois formes d'idéalisation : « La liste des travestissements portés à ce bal costumé est assez conforme aux listes de costumes fournies par la critique mondaine du Second Empire. [...] Ainsi conçu, le bal fait tout pour évoquer le faste de la cour du dix-huitième siècle : il reprend à la fois les costumes de cour de l'Ancien Régime et les costumes nostalgiques que l'on portait dans les bals costumés de l'époque. Parmi ces derniers figurent des costumes qui participent de trois espèces d'idéalisation : l'idéalisation de la vie campagnarde, de formations sociales antérieures, et d'une altérité exotique. » Andrew McQueen, « Les bals costumés des Rougon-Macquart », dans *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, dir. Edward Nne, Amsterdam, New-York Rodopi, coll. Faux Titre, 2005, p. 195.

comprises et un assemblage de principes esthétiques plus ou moins heureux¹. Quoi qu'il en soit, les décors et les costumes des trois tableaux successifs permettent d'introduire une dose de merveilleux et d'exotisme au beau milieu des salons du Second Empire, du « réduit de déesse² » de l'ouverture à la « clairière idéale³ » du final, en passant par la grotte de Plutus, ce « coffre-fort moderne tombé dans un coin de la mythologie grecque⁴ » présenté au deuxième tableau. Ce sont peut-être les costumes de celui-ci qui illustrent le plus cette invasion de l'étrangeté mythologique et exotique dans la société impériale :

« Autour du dieu, se groupaient, debout, à demi couchées, unies en grappe, ou fleurissant à l'écart, les efflorescences féériques de cette grotte, où les califes des *Mille et Une Nuits* avaient vidé leur trésor : Mme Haffner en Or, avec une jupe roide et resplendissante d'évêque ; Mme d'Espanet en Argent, luisante comme un clair de lune ; Mme de Lauwerens, d'un bleu ardent, en Saphir [...] ; et, plus bas, la comtesse Vanska donnait son ardeur sombre au Corail, allongée, les bras levés, chargés de pendeloques rouges, pareille à un polype monstrueux et adorable, qui montrait des chairs de femmes dans des nacres roses et entrebâillées de coquillages⁵. »

Les costumes allégoriques, dont les couleurs et les matières imitent celles des bijoux les plus précieux, scintillent de mille feux et dressent une vision mirifique d'un trésor oriental et légendaire, avec la référence aux *Mille et Une Nuits*. L'Orient est porteur à l'époque de toute une cargaison d'images de richesses et de profusions, et le XIX^e siècle est celui de « l'exotisme triomphant⁶ », exotisme qui s'engouffre dans les textes étudiés grâce aux costumes des personnages.

1.1.2.1.2. *Mille et Une Nuits* chez Mouret : exotisme et enchantement des marchandises

On retrouve une trace de ce goût pour l'Orient dans *Au Bonheur des Dames*, avec l'exposition du salon oriental imaginé par Mouret lors de la grande vente du chapitre IV. Au plein cœur de la modernité parisienne, on assiste à un incroyable déploiement de tapis orientaux, qui apporte une esthétique nouvelle au grand magasin, avec les couleurs chaudes de

¹ Zola insiste sur l'imbroglio de références élaboré par le préfet : « Il y avait mis une foule d'intentions poétiques et philosophiques ». Éd. cit., p. 553-554. Sur les « entorses à la mythologie » faites par M. Hupel de la Noue, et plus globalement sur « l'entreprise de démolition » de la mythologie gréco-latine dans le roman, voir l'article de Jean de Palacio, « *La Curée* : histoire naturelle et sociale ou agglomérat de mythes ? », dans *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, Paris, SEDES, 1987, p. 171-177.

² Éd. cit., p. 543.

³ *Ibid.*, p. 552.

⁴ *Ibid.*, p. 549.

⁵ *Ibid.*, p. 548.

⁶ L'expression est empruntée à Jean-Marc Moura, qui intitule ainsi un des chapitres de son étude sur l'exotisme. Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 70-83.

l'Orient. Le principe de dépaysement paraît ici particulièrement réussi : « La Turquie, l'Arabie, la Perse, les Indes étaient là. On avait vidé les palais, dévalisé les mosquées et les bazars¹. » Certes, ce salon oriental renvoie à une réalité, les grands magasins exploitant le goût des masses pour l'étranger², mais la scène permet à Zola de jouer sur le charme de l'onomastique, en multipliant le lexique exotique, notamment en matière de toponymie, le romancier prenant soin de préciser la provenance des tapis. D'étranges sonorités résonnent alors dans cette cathédrale de la modernité parisienne, comme un murmure oriental, un vaste brouhaha de syllabes exotiques réveillant les images de l'Orient³. On est plongé dans un univers luxueux proche d'un monde rêvé, si bien que ces tapis semblent créer une rupture dans l'esthétique du texte. Avec ce « jardin du rêve », cette « tente de pacha somptueux⁴ », le grand magasin acquiert une dimension quasiment féérique et fantastique. Si, avec le salon oriental, nous sommes plongés dans un conte aux saveurs mauresques, le grand magasin allie régulièrement l'exotisme et la féerie dans ses stratégies commerciales. Ainsi, lors de la deuxième grande vente, l'exposition des ombrelles offre une nouvelle apothéose de merveilles aux clientes ébahies :

« Autour des arcades des étages supérieurs, elles dessinaient des festons, le long des colonnes, elles descendaient en guirlandes ; sur les balustrades des galeries, jusque sur les rampes des escaliers, elles filaient en lignes serrées ; et, partout, rangées symétriquement, bariolant les murs de rouge, de vert et de jaune, elles semblaient de grandes lanternes vénitiennes, allumées pour quelque fête colossale. Dans les angles, il y avait des motifs compliqués, des étoiles faites d'ombrelles, à trente-neuf sous, dont les teintes claires, bleu pâle, blanc crème, rose tendre, brûlaient avec une douceur de veilleuse ; tandis que, au-dessus, d'immenses parasols japonais, où des grues d'or volaient dans un ciel de pourpre, flambaient avec des reflets d'incendies.

Madame Marty cherchait une phrase pour dire son ravissement, et elle ne trouva que cette exclamation :

– C'est féérique⁵ ! »

La dimension merveilleuse de cet étalage aux accents une nouvelle fois orientaux (du plus proche au plus extrême avec Venise et le Japon), est explicitement convoquée, grâce au cri du cœur de madame Marty. Cette fois, le dépaysement n'est pas rendu par l'inflation toponymique des noms des provenances des marchandises, mais grâce à la mention de la polymorphie des ombrelles, prenant diverses formes (festons, guirlandes, lignes serrées),

¹ Éd. cit., p. 471.

² Voir annexes, p. 173.

³ « Puis, des quatre côtés, pendaient des portières : les portières de Karamanie et de Syrie, zébrées de vert, de jaune et de vermillon ; les portières de Diarbékir, [...] ; et encore des tapis pouvant servir de tentures, les longs tapis d'Ispahan, de Téhéran et de Kermancha, les tapis plus larges de Schoumaka et de Madras, floraisons étranges de pivoines et de palmes, fantaisie lâchée dans le jardin du rêve. » Éd. cit., p. 471.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 619.

ombrelles qui sont sujets de la phrase, ce qui accentue la dynamique de l'exposition tout en donnant l'impression d'un mouvement spontané et autonome des objets, augmentant leur dimension fantastique : nous avons la sensation de voir les ombrelles se déployer et s'envoler dans une sorte de farandole magique, accompagnées par les grues mordorées ramenant avec elles un rien de la splendeur japonaise. Le dépaysement passe également par la comparaison avec les lanternes vénitiennes, nouveau procédé de « délocalisation », ainsi que par la mention des variations lumineuses, qui oscillent entre la « douceur de veilleuse » et l'éclat des « reflets d'incendies ». Autre indice de la dimension miraculeuse de l'exposition, la réaction de madame Marty, qui peine à trouver des mots assez forts pour rendre compte de son émerveillement (la tournure restrictive signale d'ailleurs l'échec de la tentative de verbalisation) : l'ineffable fait face au féérique.

On le constate, le grand magasin est l'épicentre d'un alliage paradoxal : à la fois symbole de la plus extrême modernité (d'abord architecturale, le fer côtoyant le verre) et écrin d'un exotisme et d'un merveilleux pittoresque et traditionnel (très en vogue à l'époque), à la fois système extrêmement prosaïque (espace d'un nouveau type de commerce, il réfléchit en termes d'offre et de demande, de quantité et de rentabilité) et lieu où la poésie côtoie le fantastique : le magasin est l'enceinte d'une modernité merveilleuse, capable de la plus incroyable des synthèses. Brian Nelson remarque d'ailleurs les efforts déployés par le grand magasin pour stupéfier les clients et évoque « la séduction du pur spectacle, le plaisir de l'œil face à un déploiement quasi orgiaque d'objets merveilleux présentés dans leur emballage extraordinaire et protégés de l'extérieur par un cocon de chaleur et de lumière¹ ». Il conclut que « les grands magasins offraient une sorte de monde des *Mille et une nuits* où l'assouvissement n'avait de bornes ni dans le temps, ni dans l'espace² ».

Le Bonheur des Dames n'est pas le seul lieu où l'on peut remarquer que le textile est au centre d'épisodes narratifs aux tonalités merveilleuses, quasiment oniriques. Ainsi, au chapitre III du roman, le texte est très habilement structuré autour du sac de madame Marty et des articles déballés successivement par la cliente compulsive. Zola crée un suspense et le lecteur, à l'instar des femmes réunies en société qui « allongent le cou³ » pour voir ce que contient le sac, est lui aussi pris d'une vive curiosité. Il veut connaître le contenu de ce réceptacle aux merveilles, mais la révélation est sans cesse retardée, en particulier par les arrivées de monsieur de Boves et de Paul Vallagnosc. Ce n'est que plusieurs pages plus loin

¹ Brian Nelson, « Désir et consommation dans *Au Bonheur des Dames* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 70, 1996, p. 21.

² *Ibid.*

³ Éd. cit., p. 447.

que le sac sera finalement ouvert par sa propriétaire, incapable de contenir son envie d'exposer ses achats : « Et brusquement, elle oublia son mari, elle ouvrit le sac, sortit quelques mètres d'une étroite dentelle roulée autour d'un carton¹. » Dès lors, madame Marty ne peut s'arrêter et s'ouvre un épisode truculent, où le sac semble devenir accessoire de magicienne, caverne d'Ali Baba miniature² : « Et, dès lors, le sac devint inépuisable³. » Un charme, ou un maléfice, semble s'opérer grâce aux marchandises qui jaillissent sans discontinuer de ce sac époustouflant : « Les pièces se déroulaient, allaient et revenaient de l'une à l'autre, les rapprochant encore, les liant de fils légers⁴ ». Notons que sac et marchandises sont ici en position de sujet : il s'agit là d'une manière de les autonomiser et d'ainsi leur octroyer une dimension mirifique. Ce sont eux qui opèrent le charme et capturent les spectateurs pris dans ce piège magique de la surabondance des achats. En dévoilant et déballant son contenu, le sac tisse sa toile, subjugue les personnages, les initie à ses secrets. Une atmosphère occulte règne dans ce cercle, renforcée par la forte sensualité mystique⁵ unissant ces dames et Mouret, le « roi despotique du chiffon⁶ », peut-être le véritable maître enchanteur de la scène, dont le caractère magique est explicitement identifié lorsque vient son terme : « Mais, tout à coup, le domestique entra avec deux lampes, et le charme fut rompu⁷. » L'intrusion du domestique vient mettre fin à l'enchantement et les étoffes perdent leurs pouvoirs : quand la lumière jaillit le fantastique s'évanouit.

1.1.2.1.3. Songes d'une nuit d'été : rêve et cauchemar

On ne s'étonnera pas alors que ce soit des scènes nocturnes qui offrent aux étoffes leurs passages les plus oniriques. La nuit est bien évidemment un cadre propice au décentrement du réel, et la mise en scène des tissus dans les ténèbres nocturnes est en effet l'occasion, tant pour Zola que pour Edmond de Goncourt, de construire des atmosphères aux tonalités oniriques, ravissantes ou franchement cauchemardesques. Perdant de leur netteté

¹ *Ibid.*, p. 466.

² Ce qui n'est pas sans rappeler, quoique celui-ci ne soit pas rempli que de chiffons, le panier de Mme Sidonie, dans *La Curée* : « Ce panier, qui ne la quittait jamais, était tout un monde. Quand elle l'entrouvrait, il en sortait des échantillons de toutes sortes, des agendas, des portefeuilles, et surtout des poignées de papiers timbrés, dont elle déchiffrait l'écriture illisible avec une dextérité particulière. » Éd. cit., p. 370.

³ Éd. cit., p. 466.

⁴ *Ibid.*, p. 467.

⁵ La dimension religieuse n'est pas à négliger, Zola parlant des « vagues agenouillements de dévotes » des dames, en extase devant Mouret et ses chiffons. *Ibid.*, p. 468.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

dans la nuit, les tissus se prêtent en effet au jeu de l'imagination, prenant des formes diverses et variées, aimables fantômes dans *Chérie*, monstres angoissants dans *Au Bonheur des Dames*.

Dans *Chérie*, c'est bien la nuit qui permet au vêtement de rompre les rapports avec le réel. La scène se passe non loin du château du Muguet, cette propriété champêtre que possède le maréchal Haudancourt. Ce dernier, pour fêter la convalescence de sa petite fille, organise une fête en plein-air, dans un cadre bucolique ravissant qui reprend les caractéristiques du *locus amoenus*. La nuit tombant, on allume des torches, et la scène bascule alors dans une tonalité nettement onirique que le romancier rend perceptible notamment grâce à la mention des robes des convives festoyant au clair de lune. Au grès de ce pâle enchantement, de curieuses métamorphoses s'effectuent, la sous-préfète « traversant des clartés de lune avec l'échevèlement et la folie de corps d'une faunesse¹ ». Avec cette référence à la mythologie romaine, il semble que l'on quitte déjà le réel pour entrer dans le rêve. Cette déréalisation est renforcée un peu plus loin grâce aux taches des robes sous les lumières des flambeaux :

« En ces jeux, au milieu des lueurs vacillantes des torches balayées par la brise du soir, à tout moment passent de l'ombre dans la lumière et de la lumière dans l'ombre, passent courantes des silhouettes de femmes dont les robes d'été éclairent, une seconde, l'obscur paysage des claires couleurs de douces apparitions². »

Il règne une étrange atmosphère sur cette fin de dîner, et dans ce songe d'une nuit d'été se détachent les robes des convives féminines. En jouant avec les effets de clair-obscur, Edmond tend à effacer les frontières entre réalité et imaginaire. Les toilettes s'intègrent parfaitement au vocabulaire onirique de la scène et contribuent à la déréalisation des corps, qui ne sont plus que des silhouettes évanescentes réduites à l'état de « roses fantômes³ ». Elles deviennent des images sans réelle consistance, les visions d'un rêve, d'une hallucination galante, non dénuée d'une certaine charge érotique⁴. Cette tendance à la féerie n'est pas sans rappeler celle de Watteau, telle que l'analyse Dominique Pety, qui se penche sur le motif du bal travesti chez Gavarni et les Goncourt et qui à cette occasion s'intéresse à la veine féerique du peintre : « Cependant, l'évocation carnavalesque n'est qu'un moment de “La Philosophie de Watteau”. La temporalité qui domine est celle, plus longue et plus continue, du songe. La fantaisie de Watteau, déréalisante et qui impose un monde imaginaire, se lit d'emblée comme

¹ Éd. cit., p. 130.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 131.

⁴ Les jeux instigués par Madeleine, la sous-préfète, possèdent une tonalité « libertine ». Le mot est d'ailleurs employé par Goncourt, qui évoque « une de ces parties de cache-cache où les mains tâtonnent et où la reconnaissance des personnes se fait avec des doigts libertins ». *Ibid.*, p. 129.

une féerie¹. » À l’instar des toiles du peintre, dans cette propriété du Muguet, éloignée des troubles de la vie moderne, la mondanité se décline en parties champêtres bercées par « des harmonies de rêve² », avec une temporalité comme suspendue. Et l’on est tenté de retrouver, dans ces taches formées par les robes d’été, les aplats des toilettes de Watteau, cette touche légère vaguement éthérée dont il a le secret³.

Autre scène de nuit qui brouille les frontières entre réel et illusion, celle durant laquelle Denise rentre au magasin après une sortie exceptionnelle avec son amie Pauline, à la fin du chapitre V de *Au Bonheur des Dames*. Cette fois, la tonalité est beaucoup plus sombre, les visions des marchandises de nuit n’ayant plus rien de galant ni d’aimable. Loin de la douce évanescence des robes d’été, les tissus semblent prendre une matérialité effrayante et, dans la nuit, chaque ballot devient forme menaçante :

« Pas un bec de gaz ne brûlait, il n’y avait que des lampes à huile, accrochées de loin en loin aux branches des lustres ; et ces clartés éparses, pareilles à des taches jaunes, et dont la nuit mangeait les rayons, ressemblaient aux lanternes perdues dans des mines. De grandes ombres flottaient, on distinguait mal les amoncellements de marchandises, qui prenaient des profils effrayants, colonnes écroulées, bêtes accroupies, voleurs à l’affût. Le silence lourd, coupé de respirations lointaines, élargissait encore ces ténèbres. Pourtant, elle s’orienta : le blanc, à sa gauche, faisait une coulée pâle, comme le bleuissement des maisons d’une rue sous un ciel d’été ; alors, elle voulut traverser tout de suite le hall, mais elle se heurta dans des piles d’indienne et jugea plus sûr de suivre la boutonnerie, puis les lainages. Là, un tonnerre l’inquiéta, le ronflement sonore de Joseph, le garçon, qui dormait derrière les articles de deuil. Elle se jeta vite dans le hall, que le vitrage éclairait d’une lumière crépusculaire ; il semblait agrandi, plein de l’effroi nocturne des églises, avec l’immobilité des casiers et les silhouettes de ses grands mètres, qui dessinaient des croix renversées⁴. »

Les tissus sont effrayants et deviennent d’étranges chimères, une forêt de marchandises dans lesquelles elle se heurte. On retrouve là encore le dispositif du clair-obscur, qui jette un éclairage particulier sur le magasin, entre vifs contrastes et indistinction visuelle. Se dresse une géographie étrange, un tableau nocturne dépaysant au sein duquel Denise se perd et le lecteur est alors plongé dans un monde aux accents cauchemardesques, quasiment une matérialisation des peurs et des craintes de la jeune femme.

¹ Dominique Pety, « Le motif du bal masqué chez Gavarni et les frères Goncourt », dans *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Presses universitaires de Mirail, coll. Cribles, 2003, p. 431.

² « Toute la table est à ces harmonies de rêve et qui semblent, dans la campagne noire et le vague des choses noyées, l’accompagnement d’une chasse fantastique, d’un *hallali* de minuit ». Éd. cit., p. 129.

³ Pensons par exemple au tableau *Les Divertissements Champêtres*, vers 1718, huile sur toile, 127, 2 x 191, 7 cm, Londres, Wallace collection.

⁴ Éd. cit., p. 532.

Nous le constatons, c'est par l'association des étoffes à des réalités qui leur sont étrangères et éloignées (le textile se transforme ici en monstre) que peut s'amorcer l'onirisme de la langue qui les dépeint. Nous sommes donc aux antipodes de l'écriture mimétique des « catalogues » zoliens et des énumérations goncourtiennes qui semblaient illustrer l'universalité du rapport référentiel du langage à la réalité. En outre, la distorsion du réel s'effectue non seulement de manière thématique mais également stylistique : elle se fait ressentir dans la langue même, notamment à travers son usage de la métaphore.

1.1.2.2. *L'étoffe métaphore : nature et artifice*

Il convient alors de constater que cette utilisation de la métaphore inscrit l'écriture du textile non plus dans une fonction de référence mais qu'elle pointe vers un usage plus poétique de la langue, usage qui n'oblitére pas toute référence à la littéralité de ce que la métaphore désigne¹, mais qui la rend plus ambiguë, ce qui autorise un langage où se déploie une multiplicité d'images adhérentes au sens. La langue n'est plus transparente comme lorsque les romanciers usent de leurs savoirs lexicologiques, au contraire, elle se pare d'images qui recouvrent la réalité, un peu à la manière d'un tissu. Ainsi la métaphore n'est pas seulement un moyen de décrire le textile par un jeu de ressemblances et d'associations mais elle devient en elle-même étoffe. Nous nous proposons d'étudier plus précisément ce phénomène à travers les occurrences de la métaphore végétale utilisée pour désigner les étoffes, dans la mesure où elle est omniprésente chez Zola. La poétisation de la description des textiles passe en effet par l'amalgame créé entre nature et artifice. En transformant les tissus en végétaux, Zola réinvente sa manière d'écrire l'artifice, réinvention que ne suit pas Goncourt dans *Chérie*.

L'amalgame entre le végétal et les textiles, leurs proximités en terme de couleurs et d'effets de matière est en effet évidente pour Zola. Il déploie ses talents de descripteur en jouant sur les analogies entre la flore et l'étoffe, les unissant dans des effets d'osmose et de réversibilité remarquables. Ainsi, le romancier est sensible aux jardins palpitant sous le soleil du matin, et n'hésite pas à rapprocher parterre floral et assemblée de femmes parées. Déjà, dans son compte rendu du Salon, s'exprimant sur le tableau *Femmes au jardin*², il prête attention aux juxtapositions entre le naturel et l'artificiel : « Des femmes en toilettes claires d'été, cueillant des fleurs dans les allées d'un jardin [...]. Il faut aimer singulièrement son temps pour oser un pareil tour de force, des étoffes coupées en deux par l'ombre et le soleil,

¹ D'autant plus, nous l'avons vu, que ce langage métaphorique est articulé à une langue plus technique.

² Claude Monet, *Femmes au jardin*, vers 1866, huile sur toile, 255 x 205 cm, Musée d'Orsay.

des dames bien mises dans un parterre¹. » De cette proximité entre les deux éléments, le romancier tire des pages entières dressant des scènes de plein-air où se mêlent tiges et tissus, comme cela a bien été perçu par Patricia Charles et Béatrice Desgranges, qui soulignent que « des pelouses en grande toilette aux robes en dentelles se tissent des liens subtils² ».

1.1.2.2.1. Paradis artificiels ?

C'est donc une habitude chez Zola que de créer une analogie entre les végétaux et les tissus, et l'on en trouve une expression superbe et répétée dans *La Faute de l'abbé Mouret*, où la description du Paradou emprunte souvent au vocabulaire du textile pour rendre compte de l'extraordinaire luxuriance et de la sensorialité de ce paradis verdoyant. Ainsi, si l'on noue le parallèle avec *Au Bonheur des Dames*, nous constatons que les frères Mouret évoluent dans des univers différents dans lesquels le textile n'est jamais bien loin : dans le brasier du grand magasin, Octave virevolte au milieu d'une forêt de tissus comparés à des végétaux, tandis que Serge déambule parmi des plantes métaphorisées en tissus, dans une sorte de symétrie inversée tout à fait saisissante. Ainsi certaines pages, portant une attention accrue aux détails floraux du Paradou, transforment les parterres de plantes en salle de bal, les fleurs devenant toilettes féminines, dans une sorte de parade nuptiale empreinte de séduction :

« Les roses avaient leur façons d'aimer. Les unes ne consentaient qu'à entrebâiller leur bouton, très timide, le cœur rougissant, pendant que d'autres, le corset délacé, pantelantes, grandes ouvertes, semblaient chiffonnées, folles de leur corps au point d'en mourir. Il y en avait de petites, alertes, gaies, s'en allant à la file, la cocarde au bonnet ; d'énormes, crevant d'appas, avec des rondeurs de sultanes engraisées, d'effrontées, l'air fille, d'un débraillé coquet, étalant des pétales blanchies de poudre de riz ; d'honnêtes, décolletées en bourgeoises correctes, d'aristocratiques, d'une élégance souple, d'une originalité permise, inventant des déshabillés³. »

Cette énumération des fleurs offrant leurs grâces aux yeux du promeneur joue sur la forte sensualité de ces pétales à la fois personnifiés et réifiés, chaque figure féminine étant revêtue d'une toilette en accord avec son caractère et sa moralité. L'association entre la nature et l'artifice octroie une matérialité, une épaisseur aux plantes, une dimension charnelle et biologique. On est devant une galerie de portraits de femmes apprêtées, de postures diverses,

¹ Émile Zola, « Mon Salon [1866] », dans *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, préface de Georges Besson, Henri Mitterand et Gaëtan Picon, Paris, Cercle du livre précieux, t. XII, 1969, p. 872 (paru originalement dans *L'Événement illustré*, le 24 mai 1868).

² Patricia Charles, Béatrice Desgranges, « Emile Zola et ses peintres, essai de critique génétique », dans *Lire / Dé-lire Zola*, dir. Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Paris, Nouveau monde, 2004, p. 47.

³ Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. Armand Lanoux, études, notes et variantes établies par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1960, p. 1341.

de la plus sage à la plus audacieuse, de la plus prude à la plus aguicheuse, et l'on passe en revue les différents statuts sociaux, de la fille à l'aristocrate en passant par la bourgeoise. Les retombées des pétales se transforment en décolletés, les tiges en lacets, les feuillages sont fardés... Cette alliance que d'aucuns auraient jugée oxymorique entre nature et artifice laisse de fait éclater l'évidence de la correspondance entre la luxuriance des parterres et celle des toilettes des belles parisiennes.

La métaphore de l'artifice pour rendre compte du naturel inclut aussi les textiles d'ameublement, ce qui permet encore de souligner les jeux de matières, l'auteur sollicitant le sens tactile du lecteur, qui à l'instar des promeneurs se perd dans ces effets sensoriels :

« Par moments, ils disparaissaient jusqu'aux chevilles dans la soie mouchetée des silènes roses, dans le satin panaché des œillets mignardise, dans le velours bleu des myosotis, criblé de petits yeux mélancoliques. [...] Au-delà des violettes, la laine verte des lobelia se déroulait, un peu rude, piquée de mauve clair ; les étoiles nuancées des sélaginoïdes, les coupes bleues des némophila, les croix jaunes des saponaires, les croix roses et blanches des juliennes de Mahon dessinaient des coins de tapisserie riche, étendaient à l'infini devant le couple un luxe royal de tenture, pour qu'il s'avancât sans fatigue dans la joie de sa première promenade¹. »

Soies, velours, satins, autant de métaphores qui invitent le lecteur dans une ballade dans tous les sens, de tous les sens ; la peau est enivrée de douces sensations, tandis que l'œil gorgé de couleurs établit un jeu de changements d'échelle : nous faisons sans cesse des allers et retours entre vision détaillée et impression globale, entre le petit moucheté d'un pétale et l'étendue majestueuse d'une tapisserie. Nous passons de l'infiniment petit à l'infiniment grand, du micro au macro, dans une sorte de brouillage visuel qui emplit l'œil, et qui fait vibrer les lumières et les couleurs, ce qui n'est pas sans rappeler l'esthétique impressionniste, sur laquelle nous reviendrons. Une nouvelle fois Zola use de l'énumération pour tisser cette fastueuse tenture et assurer la transition entre espace naturel et espace artificiel, dans un processus de façonnement et d'idéalisation d'une nature dont les moindres détails auraient été dessinés par la plus habile des brodeuses, le plus fin des tapissiers, le plus exigeant des démiurges... Après tout, le Paradou n'est-il pas une reconstitution du paradis sur papier... ?

Cette luxuriance végétale n'est pas sans nous rappeler un autre espace achronique, mythique et onirique, cette fois dans *La Curée*, où la description de la serre de Renée reprend là encore la métaphore de l'étoffe. Ainsi, Zola nous parle d' « épais tapis de mousse », des « éventails vernis des Lataniers », de « la dentelle des Fougères² ». De nouveau le romancier

1. *Ibid.*, p. 1348.

2. Éd. cit., p. 356.

passer par l'artifice pour rendre compte de l'incroyable richesse de cette nature en elle-même artificielle, puisque le microcosme horticole recrée au cœur de Paris un univers tropical et exotique, dans une vaste décadence végétale. Tout au long de ses pages, *La Curée* file ainsi la métaphore des tissus pour désigner nombre d'éléments naturels, par exemple les couleurs de la Seine, à la fin du chapitre II, comme pour davantage souligner la luxuriance de la ville qui accueille toutes les luxures de l'héroïne :

« Par les beaux jours, les matinées de ciel bleu, elles se trouvaient ravies des belles robes de la Seine ; c'étaient des robes changeantes qui passaient du bleu au vert, avec mille teintes d'une délicatesse infinie ; on aurait dit de la soie mouchetée de flammes blanches, avec des ruches de satin ; [...]. Au loin, surtout, l'étoffe devenait admirable et précieuse, comme la gaze enchantée d'une tunique de fée ; après la bande de satin gros vert, dont l'ombre des ponts serrait la Seine, il y avait des plastrons d'or, des pans d'une étoffe plissée couleur de soleil¹. »

L'optique semble différente chez Edmond de Goncourt, où l'on pourrait éventuellement penser au paradis perdu que constitue le Muguet pour Chérie. Néanmoins, il semble bien qu'à la différence de Zola, le détour par la métaphore de l'artifice ne soit qu'extrêmement ponctuel et ne réponde pas à une visée stylistique autonome et assumée, mais relève plus d'un automatisme langagier somme toute peu distinguable. Ainsi, quand il nous parle « des futaies de soixante ans descendant à pic autour de la propriété et l'enfermant dans un rideau aux dessous de bois tout fleuris² » ou du « ravin joliment tapissé de racines de vieux arbres à moitié déchaussés³ », la référence à l'art décoratif n'est que ténue et ne vient pas structurer les tableaux de plein air dans lesquels évolue la fillette. Cette absence de détour significatif par l'artifice pourrait éventuellement s'expliquer par le fait que le Muguet est un lieu de relative innocence pour Chérie. A la fin du roman, elle meurt parmi les délices de la capitale, éloignée de cette propriété campagnarde, et pour la première fois se met à rêver « à un coin de Lorraine, à une habitation perdue au milieu des arbres » qui pourrait la sauver de l'agitation mortifère des faubourgs parisiens... Dans ce havre de paix et de simplicité rustique, l'artifice ne semble pas avoir sa place⁴.

¹ Éd. cit., p. 403.

² Éd. cit., p. 25.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ Preuve en est la figure de Mascaro, qui symbolise un état de sauvagerie mais qui ne parviendra pas à remplir pleinement son rôle d'initiateur vis-à-vis de Chérie, comme le remarque Chantal Pierre, pour qui l'enfant des bois « incarne le nécessaire détour par l'ensauvagement, par le "saltus" pour reprendre le terme des anthropologues, qui permettra à la jeune fille de rompre avec le "domus", le milieu familial clos, mortifère, soit la mère folle et le père incestueux dont le regard pétrifiant métamorphose sa petite fille en arbre statue et de passer de la filiation à l'alliance ». Chantal Pierre, « Perversion de l'épopée, perversion du conte de fées : le masculin et le féminin dans *Chérie* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, 2013, p. 59-60.

1.1.2.2.2. Le paysage du grand magasin

Inversement, chez Zola, la nature a pleinement sa place parmi l'artifice, et il arrive au romancier d'inverser son système métaphorique dans *Au Bonheur des dames*, où l'on ne compte plus les métaphores naturelles pour désigner les marchandises. Pour ne relever que quelques exemples, notons cet usage de l'arc-en-ciel pour faire état de l'éventail des couleurs proposées aux clientes : « Une exposition de soies, de satins et de velours, y épanouissait, dans une gamme souple et vibrante, les tons les plus délicats des fleurs [...] ; plus bas encore, les soies, toute l'écharpe de l'arc-en-ciel¹. » La métaphore nature-artifice permet une nouvelle fois de mieux rendre compte de la texture et de la matérialité des textiles, par exemple pour en souligner la légèreté, avec de nombreuses occurrences de la neige tout au long du roman, Zola évoquant, entre autres, la « neige des dentelles² », les flocons traduisant la blancheur éclatante et la volatilité des tissus. Avec ces références neigeuses, Zola joue beaucoup des contrastes chromatiques qui strient cette serre marchande, que ce soit l'or sur le blanc (« plus loin, au blanc, un angle de soleil, entré par la vitrine de la rue Neuve Saint-Augustin, était comme une flèche d'or dans la neige³ ») ou le blanc sur le noir (« les étiquettes blanches des pièces étaient comme une volée de rares flocons blancs, mouchetant un sol noir de décembre⁴ »).

Au sein de ce vaste réseau métaphorique, la tonalité des descriptions des marchandises du Bonheur semble parfois varier en fonction des éléments naturels évoqués. Ainsi, le végétal est très souvent source d'admiration, et permet de souligner la richesse des couleurs synthétiques qui égalent voire surpassent celles de la nature, tandis que l'élément liquide traduit souvent une dimension plus angoissée et plus angoissante de la description ; à maintes reprises, l'eau est perçue comme une force dangereuse et Zola la fait intervenir pour mieux signifier la dimension gigantesque des empilements d'étoffes dans cet opulent festin offert par Mouret à ses clientes. Ainsi, il évoque souvent cette mer de chiffons qui semble menacer d'engloutissement celles qui y aventurent leur barque, qui brinquebalera et s'abîmera dans ses abysses, par exemple au chapitre II, où il décrit le système d'envoi et de réception des produits en faisant intervenir l'élément liquide : « Tous les arrivages entraînent par cette trappe béante ; c'était un engouffrement continu, une chute d'étoffe qui tombaient avec un

¹ Éd. cit., p. 391.

² *Ibid.*, p. 414.

³ *Ibid.*, p. 492.

⁴ *Ibid.*, p. 485.

ronflement de rivière¹. » On le voit, avec ses arcs-en-ciel, ses fleuves et ses océans, le grand magasin constitue un monde à lui seul. Zola transforme l'espace du commerce en vaste paysage, c'est une recréation du monde extérieur, mais en aucun cas un mimétisme : en cela, le grand magasin devient le comble de l'artifice. En effet, il invente sa temporalité en fonction de ses collections et a toujours une saison d'avance par rapport au cycle naturel², comme le remarque parfaitement Véronique Cnockaert, qui convoque Roland Barthes et son *Système de la mode*, pour analyser ce décalage entre monde de l'artifice et monde naturel :

« Cette distorsion temporelle, qui veut que la mode ait toujours une saison d'avance, crée au sein du magasin un “hors temps” en marge du temps historique, ce qui fait dire à Roland Barthes que “la Mode s'emploie à élaborer une temporalité fictive”. Par ailleurs, elle intensifie le caractère indépendant et souverain du magasin qui fait, en termes de mode, la pluie et le beau temps³. »

Ainsi la métaphore, en brouillant les frontières traditionnelles entre le naturel et l'artificiel, permet d'enrichir les représentations et les modalités descriptives de l'étoffe, qui n'est plus seulement considérée comme objet référentiel mais comme support poétique à une langue qui elle-même s'enrichit et « s'épaissit » en quittant les écritures comptables et « catalogues ». Il convient désormais de montrer que ce type d'écriture permet une innovation, pas seulement en suggérant des rapprochements métaphoriques, mais dans sa matière même, ouvrant le champ à une nouvelle manière de voir et de sentir.

1.2. MOIRE DU MOTIF, CONDENSE DES SENS

L'écriture des étoffes est en effet une écriture des sens, qui ne convoque pas seulement la vue mais également l'odorat, l'ouïe, et le toucher. Le motif peut donc être défini comme un véritable condensé des sens, chacun ayant sa propre manière de se manifester et sa propre signification. C'est une multitude de perceptions qui nous sont données à saisir lors des descriptions des vêtements et des tissus, et pour rendre compte de la moire des étoffes,

¹ *Ibid.*, p. 422.

² Au chapitre IV, les nouveautés d'hiver sont présentées le 10 octobre ; au chapitre IX, les nouveautés d'été sont présentées le 14 mars. Au chapitre XIV, l'exposition du blanc est une « saison » créée de toute pièce par le grand magasin, sans aucune référence au cycle saisonnier naturel. Comme nous l'apprend Nao Takaï, elle a été inventée par « Aristide Boucicaut, le fondateur du Bon Marché, un des modèles du roman, [...] dans le but d'éviter la baisse des ventes au mois de février. » Nao Takaï, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle*, op. cit., p. 200.

³ Véronique Cnockaert, *Au Bonheur des Dames d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2007, p. 151.

l'écriture doit elle-même se moirer, adopter les caractéristiques de l'objet qu'elle s'emploie à saisir que sont la légèreté, la transparence, le chatoiement...

1.2.1. Musique et parfums des tissus

1.2.1.1. Musique des tissus

S'il fallait se convaincre que les étoffes ont partie liée à l'audition, il suffirait de se remémorer l'image captivante du drap étouffant les sons cuivrés du cor de monsieur Lhomme : « il jouait du cor, grâce à un système ingénieux de pinces ; et, comme madame Lhomme détestait le bruit, il enveloppait son instrument de drap, le soir, ravi quand même jusqu'à l'extase par les sons étrangement sourds qu'il en tirait¹. » Ici, l'étoffe est complice du musicien, elle joue le rôle de sourdine tout en permettant au mari de s'adonner malgré sa femme à sa passion, variant les sonorités. Mais les étoffes jouent souvent leur propre partition, font entendre leurs propres sons, et nous devons tendre l'oreille aux bruits qu'elles manifestent. En effet, la vue n'est certainement pas le seul sens sollicité lors des évocations des tissus dans nos romans. Malgré une présence plus discrète que la dimension visuelle, la dimension auditive des vêtements n'est en aucun cas à négliger, comme l'a parfaitement prouvé Soshana-Rose Marzel, qui analyse les manifestations auditives liées aux textiles pour en tirer la conclusion suivante : « Il en ressortira que la sonorité textile remplit plusieurs fonctions narratives : celles de créer des atmosphères, de matérialiser la relation intime, d'introduire une figure de style et enfin, de diffuser quelques codes culturels². » Il convient donc de ne pas passer sous silence cet aspect primordial de la caractérisation des textiles, en particulier dans les romans zoliens. Cette musicalité, tout en octroyant aux étoffes qui murmurent ainsi à nos oreilles une dimension fascinante, leur donne un degré de réalité supplémentaire et permet de rendre davantage tangible leur présence.

Que ce soit dans *La Curée* ou dans *Au Bonheur des Dames*, les bruits produits par les tissus participent en effet de la création d'une ambiance, augmentant l'effervescence d'une scène. Cela semble être particulièrement le cas dans le roman du commerce moderne, dans lequel nous trouvons quelques mentions de cet aspect auditif, par exemple au

¹ Éd. cit., p. 430.

² Soshana-Rose Marzel, « Sur l'aspect auditif du vêtement dans le roman du XIX^e siècle », dans *Tissus et vêtements chez les écrivains réalistes*, op. cit., p. 417.

chapitre III : « Des drapeaux flottaient à la porte, des pièces de lainage battaient l'air frais du matin, animant la place Gaillon d'un vacarme de fête foraine¹. » Les claquements au vent de ce nouveau type d'oriflammes permettent de renforcer l'ambiance de fête foraine qui règne aux abords du grand magasin, immergeant le lecteur dans la scène. Même remarque en ce qui concerne les mentions des frôlements des jupes, qui s'ancrent parfaitement dans l'atmosphère de différentes scènes, nocturnes, lorsque Pauline quitte subrepticement la chambre de son amie Denise au chapitre V (« La bougie éteinte, toutes deux se serrèrent encore les mains ; et Pauline fila légèrement, rentra chez elle, sans laisser d'autres bruits que le frôlement de sa jupe, au milieu du sommeil, écrasé de fatigue, des autres petites chambres² ») ou diurnes, quand de tels frôlements sont encore perceptibles, avant que le gigantesque brouhaha des clientes n'envahisse le grand magasin (« Le pas d'un commis, des paroles chuchotées, un frôlement de jupe qui traversait, y mettaient seuls des bruits légers, étouffés dans la chaleur du calorifère³. ») Ici marqueur du calme et de la discrétion, la manifestation auditive des vêtements peut tout aussi bien accentuer, au contraire, l'hyperactivité et le tapage mondain. Ainsi, parmi la profusion des sens, il n'est pas étonnant de retrouver cette dimension auditive des vêtements lors de la réception donnée par le couple Saccard, au début de *La Curée* : « Puis, quand tout le monde eut trouvé son nom, écrit sur le revers de la carte du menu, il y eut un bruit de chaises, un grand froissement de jupes de soie⁴. » Sensible à ce froissement, Soshana-Rose Marzel note qu'il « s'intègre dans le luxe de l'événement relayé par les épaules nues étoilées de diamants et le rayonnement de la table⁵ », et rejoint les conclusions de Georges Matoré qui déclare que « dans *La Curée*, les sons jouent souvent un rôle anecdotique et ont pour but de créer une atmosphère⁶ ».

En effet, le froissement des toilettes vient compléter une scène aux forts enjeux sensoriels et renforce l'impression d'écrasante opulence qui se dégage des salons de l'hôtel Saccard, mais l'anecdote a le mérite de se faire entendre, d'autant plus que ce froissement participe certes d'une atmosphère mais tend parfois à devenir plus qu'un détail parmi d'autres. Il acquiert en effet la dimension symbolique de marqueur de la vie à outrance menée par les Saccard : « Appartement de tapage, d'affaires et de plaisirs, où la vie moderne, avec

¹ Éd. cit., p. 469.

² *Ibid.*, p. 513.

³ *Ibid.*, p. 478.

⁴ Éd. cit., p. 339.

⁵ Soshana-Rose Marzel, art. cit., p. 419.

⁶ Georges Matoré, « *Le vocabulaire des sensations dans La Curée* », *L'Information grammaticale*, n° 31, 1986, p. 24.

son bruit d'or sonnante, de toilettes froissées, s'engouffrait comme un coup de vent¹. » Plus qu'un élément « créateur d'ambiance », ce froissement qui emplit les couloirs de l'hôtel particulier représente, dans une sorte de rapport métaphorique, l'assourdissante activité qui ébranle les murs de la bâtisse, ce bruit, conjugué à celui des écus sonnants et trébuchants, devient un des avatars de cette vie vouée à l'argent menée par Aristide. Sa présence suffit à signaler les appétits voraces de l'entrepreneur, alors que l'imparfait signale la permanence de ce bruit, qui emplit la vie des Saccard sans jamais s'éteindre, à la manière d'un point d'orgue². C'est justement ce caractère ininterrompu du son des étoffes qui devient angoissant et qui permet au son de dépasser la fonction de création d'atmosphère. Ainsi, dans *Au Bonheur des Dames*, le son des lames contre les toiles permet certes de rendre au mieux l'ambiance des coulisses du grand magasin, mais témoigne également de l'appétit vorace des clientes, et devient une manifestation du nouveau type de commerce créé par Mouret : « Des pièces entières y passaient, on expédiait par an plus de soixante mille francs d'étoffes, ainsi déchiquetées en lanières. Du matin au soir, les couteaux hachaient la soie, la laine, la toile, avec un bruit de faux³. » La présence de l'imparfait, conjuguée à la précision « du matin au soir » inscrit la scène dans une durée atemporelle : le bruit de cette mise à mort rejoint ainsi les métaphores plus traditionnelles de la déglutition constamment utilisées pour caractériser le grand magasin. On retrouve exactement le même procédé quelques pages plus loin, où le son semble se répéter encore et toujours, à la manière d'une *coda* sempiternellement reprise : « On entendait le bruit des ciseaux mordant le tissu, et cela sans arrêt, au fur et à mesure du déballage, comme s'il n'y avait pas eu assez de bras pour suffire aux mains gloutonnes et tendues des clientes⁴. » La musique des tissus oscille donc entre fonction sensorielle et fonction signifiante : elle vient renforcer la description d'une scène en y ajoutant une donnée phonique, ce qui permet de pousser la dimension sensorielle à son paroxysme tout en délivrant un sens au lecteur.

Nous décelons cette fonction signifiante du phonique lorsque parviennent à nos oreilles certains sifflements de robes sur les sols, sifflements qui trahissent souvent l'état

¹ Éd. cit., p. 415.

² À force d'entendre les bruits de cette vie décousue dont le but est d'accumuler encore et toujours, Renée passera du froissement au déchirement, comme le préfigurent ces voix qui la poursuivent sans pitié : « Elle entendait toujours dialoguer les voix sèches de Saccard et de madame Sidonie, criant des chiffres, avec des nasillements d'huissier. » Éd. cit., p. 480.

³ Éd. cit., p. 670.

⁴ *Ibid.*, p. 488-489.

d'esprit amoureux d'un personnage¹. C'est déjà le cas dans *La Faute de l'abbé Mouret*, où le sifflement reptilien des robes d'Albine signale d'emblée le rôle de tentatrice qu'elle exercera sur Serge². Ce sifflement témoigne ainsi de la forte sensualité qui est l'apanage de la fille du Paradou : « Puis il y eut une course légère, un murmure de robe coulant sur l'herbe, pareil à un frôlement de couleuvre³. » Si ce son annonce déjà le rapprochement entre Serge et Albine, Soshana-Rose Marzel s'intéresse également à « une autre couleuvre zolienne qui se faufile cette fois dans *Au Bonheur des Dames* autant pour signifier le caractère du personnage qu'anticiper sur la dégradation de la relation », relation qu'Henriette Desforges entretient avec Mouret, mais qui va rapidement périlcliter. En effet, alors que Mouret et quelques amis sont en visite chez elle et que Denise se présente pour lui porter un manteau, jalouse de la vendeuse, elle n'hésite pas à l'humilier. Ainsi, lorsqu'elle quitte ses invités pour la rejoindre, Zola nous fait tendre l'oreille : « Alors, elle sortit, et sa robe de soie noire, contre la porte, eut un frôlement de couleuvre, filant dans les broussailles⁴. » A la suite de Soshana-Rose Marzel, on peut penser que ce sifflement a une valeur proleptique, en annonçant la méchanceté de madame Desforges, qui fera montre d'une véritable cruauté envers Denise, en véritable « langue de vipère ». Le sifflement annonce donc la distension des liens entre Mouret et son amante et il s'agit là encore de la manifestation d'une sensualité vénéneuse, cette fois sur fond de jalousie et de frustration. Madame Desforges se faufile pour mieux attaquer, mais elle finira par perdre la bataille et battre en retraite. Enfin, il convient de prêter attention à un troisième sifflement de couleuvre, que Zola nous fait entendre dans *La Curée*, et qui semble quant à lui annoncer le crime de Renée, qui arpente les couloirs de son nouvel hôtel situé au Parc Monceau : « Renée s'y sentait plus inquiète, plus nerveuse ; ses jupes de soie glissaient avec des sifflements de couleuvre sur les tapis épais, le long des satins des causeuses⁵. » Ce sifflement réitéré signale l'énervement de Renée, reptile en quête d'un « amusement suprême », qui sera l'inceste avec son beau-fils Maxime. Ce sifflement qui se répète semble ainsi traduire la sensualité frustrée de madame Saccard, il marque le luxe incroyable dans lequel elle évolue, qui néanmoins ne lui suffit pas : pour la contenter, il lui faut la luxure, et c'est cela qu'annonce le bruit de ses toilettes sur les tapis et les satins de sa demeure. Il n'est pas anodin que Zola assimile ces trois femmes, Albine, Henriette et Renée, à des couleuvres,

¹ Nous renvoyons à l'article de Soshana-Rose Marzel et à sa partie se concentrant sur « le bruit vestimentaire dans la relation intime » : « Le phonétisme vestimentaire, comme les traits du visage, le parfum ou le langage – marque le personnage et caractérise ses relations. » Soshana-Rose Marzel, art. cit., p. 422.

² « Cette innocente couleuvre fait écho, bien sûr, au pervers serpent biblique et au péché originel (même si de façon critique). » *Ibid.*

³ Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, Éd. cit., p. 1275.

⁴ Éd. cit., p. 687.

⁵ Éd. cit., p. 438.

via le prisme auditif. Ce faisant, il souligne leur féminité assumée, exacerbée, frustrée et/ou agressive. Albine séduira Serge, Henriette représente les travers de Mouret, éternel séducteur des femmes jusqu'à son amour pour Denise, tandis que Renée symbolise une sexualité détériorée et contre-nature. Le sifflement de leurs jupes les ramène à une condition commune, celle de la femme dont la sexualité est un danger pour l'homme et pour la société.

On le voit, bien que discrètes, les occurrences de la musique des tissus sont porteuses de significations variées. Leurs murmures parcourent les romans zoliens, viennent participer de la création d'une atmosphère, mais renforcent également des réseaux symboliques précieux. Les froissements des jupes font partie des avatars de la modernité zolienne, qui se joue aussi sur un mode auditif, et la donnée phonique permet de surcroît d'affiner la définition des caractères des personnages tout en accompagnant leurs trajectoires individuelles et amoureuses.

L'aspect auditif du vêtement, si anecdotique puisse-t-il paraître, n'est donc pas tout à fait une simple appoggiature du texte. La référence à la musique permet en outre à Zola de tisser de nouveaux canevas descriptifs fondés sur la synesthésie, par exemple lors de la description du petit salon de Renée, dont Zola souligne la richesse en évoquant une « sensuelle symphonie en jaune mineur¹ ». La métaphore qui joue avec la synesthésie permet donc de magnifier le tissu, c'est une nouvelle façon que trouve là l'écrivain pour décrire au mieux les luxueux tissus d'intérieur de Renée. On retrouve ce même recourt à la synesthésie, toujours en vue de magnifier les étoffes dans *Au Bonheur des Dames*. Ainsi, la musique des tissus devient tonitruante au grand magasin et la donnée phonique autorise toutes les emphases au romancier, afin d'élever les articles au rang de chef-d'œuvre, visuel bien sûr, mais aussi musical :

« Elles ne se lassaient pas de cette chanson du blanc, que chantaient les étoffes de la maison entière. [...]. Sous l'écroulement de ces blancheurs, dans l'apparent désordre des tissus, tombés comme au hasard des cases éventrées, il y avait une phrase harmonique, le blanc suivi et développé dans tous ses tons, qui naissait, grandissait, s'épanouissait, avec l'orchestration compliquée d'une fugue de maître dont le développement continu emporte les âmes d'un vol sans cesse élargi². »

Mouret est un compositeur qui solfie avec brio, qui aligne ses notes tel un virtuose, faisant preuve d'une tessiture impressionnante, de la note la plus basse à la « note extrême et

¹ Éd. cit., p. 351.

² Éd. cit., p. 769.

perdue¹ », selon un *crescendo* qui aboutit à un *fortissimo* immaculé annonçant de façon tonitruante son triomphe et celui de Denise. Plus que jamais, avec ces recours à la synesthésie, nous pouvons indéniablement affirmer que les tissus possèdent leur propre musicalité et celle-ci permet d'enrichir la représentation du motif vestimentaire d'un point de vue herméneutique et stylistique.

1.2.1.2. *Fragrances des étoffes*

Autre sens convoqué lors de l'évocation des textiles, l'odorat. Là encore, la mention du sens olfactif permet de donner plus de poids à la description et de renforcer l'atmosphère mise en place dans les romans, mais, selon la même logique que pour la musicalité des tissus, la mention olfactive permet également de mettre en place des réseaux de significations complexes. Ainsi, c'est par l'odeur de leurs marchandises respectives que se joue le contraste entre boutique et grand magasin et c'est encore l'odeur qui vient souligner la débauche morale de Renée dans *La Curée*. Quant aux odeurs des étoffes qui entourent Chérie, elles s'avèrent entêtantes et agissent comme une drogue sur la jeune fille, soulignant ainsi sa fragilité extrême.

On le sait, *Au Bonheur des Dames* met en scène le triomphe progressif du grand magasin sur l'ancien commerce à l'agonie. Les contrastes entre l'établissement tonitruant de Mouret et l'institution moribonde des Baudu sont nombreux (ombre-lumière, silence-bruit, tristesse-gaité etc.) et trahissent l'ampleur de l'antagonisme de ces deux formes de commerces qui fonctionnent avec des procédés aux antipodes l'un de l'autre² ; la donnée olfactive vient, si besoin en était, renforcer la dichotomie entre lieu de vie et lieu de mort. Ainsi, les odeurs flottant dans la boutique du Vieil Elbeuf traduisent son état de décrépitude avancée : « L'odeur des draps et des teintures, une odeur âpre de chimie, semblait décuplée par l'humidité du plancher³. » L'anadiplose autour du terme « odeur » insiste sur l'aspect primordial du sens olfactif, qui vient au secours d'une vue défaillante dans ce trou de

¹ *Ibid.*

² Sur les différences des techniques commerciales du Vieil Elbeuf et du Bonheur des Dames, voir les constats très clairs de Soshana-Rose Marzel : « Ces deux philosophies du commerce sont représentées dans le roman par deux magasins antagonistes, et se retrouvent déjà dans leur dénomination, Au Vieil Elbeuf et Au Bonheur des Dames : Au vieil Elbeuf, magasin se spécialisant dans la vente de différents draps, tire son nom d'un tissu d'excellente qualité fabriqué à Elbeuf, quand « vieil » renvoie à l'idée de qualité garantie par la tradition. Alors que Au Bonheur des Dames met l'accent sur le plaisir de la cliente, pour l'engager à acheter de tout, en quantité. » Soshana-Rose Marzel, *L'Esprit du Chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 219.

³ *Éd. cit.*, p. 396.

ténèbres, tout en suggérant le caractère entêtant de l'odeur chimique qui s'impose de manière brutale aux narines de Denise. Sitôt entré dans la boutique, le visiteur est en effet assailli par cette « odeur de cave salpêtrée [qui] montait des ballots de drap, qu'on ne remuait plus¹ ». L'inertie du petit commerce est donc rendue sur un mode olfactif. Dans ces deux passages, une odeur forte et désagréable s'impose à Denise, c'est une agression par l'espace de l'individu : la boutique possède son propre parfum, celui de la misère. À contrario, l'espace du grand magasin est celui d'odeurs en parfaite adéquation avec la vitalité de l'établissement, et quand elles deviennent entêtantes, il s'agit moins d'en souligner le caractère désagréable que de mettre en lumière leur caractère surprenant : les odeurs du Bonheur interloquent, attirent l'attention sur les marchandises et incitent donc à l'achat. C'est typiquement le cas pour les tapis orientaux exposés au Bonheur des Dames : « Et des visions d'Orient flottaient sous le luxe de cet art barbare, au milieu de l'odeur forte que les vieilles laines avaient gardée du pays de la vermine et du soleil². »

Mais la plupart du temps, l'odeur des marchandises n'assaille pas particulièrement les visiteurs et s'inscrit plutôt dans une sollicitation multipliée des sens. Lors de la grande vente du chapitre IV, Zola nous précise que « l'étouffement du calorifère attiédissait l'odeur des étoffes³ » : l'odeur s'intègre au sein d'un ensemble sensoriel. Dans cette grande bousculade de clients, où la vue, le toucher, et l'ouïe sont sollicités, l'odorat ne prend pas le dessus et les sens s'équilibrent dans une sorte d'harmonie, certes gigantesque, certes étourdissante, mais où la disparité trop prononcée entre l'odorat et la vue observée au Vieil Elbeuf n'a pas sa place. De la même manière, le romancier évoque « l'odeur fade des tissus⁴ » dans le grand magasin, alors que madame Marty et madame de Boves se perdent dans les rayons. L'odeur n'est point repoussante comme dans la boutique des Baudu, elle participe de l'étourdissement provoqué chez les clientes, de l'enivrement des femmes pour les marchandises. Ce processus de séduction olfactive fonctionne d'ordinaire pleinement sur madame Desforges : « L'odeur des gants de Saxe, cette odeur de fauve comme sucrée de musc, la troublait d'habitude ; et elle en riait parfois, elle confessait son goût pour ce parfum équivoque, où il y a de la bête en folie, tombée dans la boîte à poudre de riz d'une fille⁵. » L'odeur des gants est explicitement sexualisée et témoigne d'un mélange entre bestialité et artificialité qui enivre la bourgeoise. Au comptoir du grand magasin cependant, cette puissance séductrice de l'odeur n'agit pas,

¹ *Ibid.*, p. 588.

² *Ibid.*, p. 471.

³ *Ibid.*, p. 492.

⁴ *Ibid.*, p. 620.

⁵ *Ibid.* p. 484.

madame Desforges faisant montre d'un relatif détachement face au vaste déballage de marchandises qu'on lui propose, et faisant preuve d'un dédain prononcé pour le personnel de son amant : « Mais, devant ce comptoir banal, elle ne sentait pas les gants, ils ne mettaient aucune chaleur sensuelle entre elle et ce vendeur quelconque faisant son métier¹. » C'est bien l'absence d'odeur qui crée l'absence de désir, le processus de séduction marchande ne pouvant alors s'enclencher.

L'odeur des étoffes est également le catalyseur d'une démarche de séduction, non plus marchande mais amoureuse. Elle laisse en effet deviner la sexualité de celle qui porte les vêtements embaumés. C'est particulièrement le cas dans *La Curée*, où senteur des étoffes et senteur des chairs se mélangent en des exhalaisons troublantes de sensualité féminine :

« Les toilettes ont certainement une odeur propre ; la soie, le satin, le velours, les dentelles, avaient marié leurs arômes légers à ceux des chevelures et des épaules ambrées ; et l'air du salon gardait cette tiédeur odorante, cet encens de la chair et du luxe qui changeait la pièce en une chapelle consacrée à quelque secrète divinité². »

Nous avons ici un alliage d'odeurs, qui aboutit à la création de « l'encens de la chair et du luxe » qui embaume la pièce d'une senteur de plaisirs suspects, entre ces femmes réunies chez le couturier avec Maxime au milieu d'elles. C'est un parfum sulfureux que celui qui flotte dans les salons de Worms. Devant cette sexualisation de l'odeur des vêtements, nous pouvons rejoindre les conclusions de Georges Matoré qui affirme que « les parfums ont presque toujours dans *La Curée* un relent de débauche³ ». Ceux des vêtements ne font pas exception, dans *La Curée* mais aussi dans *Au Bonheur des Dames*, où l'on constate le même amalgame entre odeurs des vêtements et odeurs de celles qui les portent : « Une fine poussière s'élevait des planchers, chargée de l'odeur de la femme, l'odeur de son linge et de sa nuque, de ses jupes et de sa chevelure, une odeur pénétrante, envahissante, qui semblait être l'encens de ce temple élevé au culte de son corps⁴. » Une nouvelle fois, la reprise du substantif « odeur » rend compte de son caractère entêtant et d'une manière identique à celle de *La Curée*, Zola transforme le parfum de ce « peuple de femmes » en encens dédié au culte de la féminité. Que ce soit les richissimes clientes du grand couturier ou celles plus modestes du grand magasin, les odeurs de leurs jupes font d'elles des divinités encensées. Quant à l'odeur des jupes des vendeuses, si elle n'est plus empreinte d'une dimension religieuse, elle relève aussi d'une

¹ *Ibid.*

² Éd. cit., p. 412.

³ Georges Matoré, « Le vocabulaire des sensations dans *La Curée* », art. cit., p. 23.

⁴ Éd. cit., p. 631.

sexualisation et les filles qui courent les plaisirs parisiens sont trahies par la senteur de leurs habits : « Celles qui ne couchaient pas au *Bonheur des Dames*, disparaissaient jusqu'au lendemain, rapportaient à leurs rayons l'odeur du dehors dans leurs jupes, tout un inconnu troublant¹. » Chez Zola, les parfums des tissus féminins sont en fait l'émanation de la sensualité voire des vices de celles qui les portent. À plus d'un titre, les fragrances des étoffes sont donc indissociables du désir et de la féminité. Elles participent de divers processus de séduction, séduction de la femme sensible aux odeurs des marchandises, séduction de l'homme sensible aux émanations sensuelles des robes féminines... Zola exploite donc pleinement les odeurs des tissus en jouant avec le principe de *libido* olfactive.

Quant à Chérie, le rapport qu'elle entretient aux parfums se rapproche de la névrose et de l'addiction. À la fin du roman, lorsqu'Edmond de Goncourt nous décrit le désordre de la chambre de Chérie, il prend soin de préciser que la jeune fille parfume ses habits ; on remarque par exemple que ses souliers répandent « une forte senteur de peau d'Espagne² ». Chérie s'entoure d'odeurs, en imprègne ses vêtements, cherchant à tout prix l'artificialité, refusant jusqu'aux odeurs naturelles : « Par la porte de la garde-robe d'à côté s'apercevait, dans les compartiments entr'ouverts des armoires, la perspective des jupons à volants et à falbalas, sur le capitonnage d'immenses sachets odoriférants garnissant tout le fond³. » Elle s'enfouit dans les parfums à la manière d'une droguée, comme l'explique le romancier en assimilant son héroïne à une fumeuse de tabac :

« Non, il faut que leurs vêtements, leur chevelure, leur peau, soient imprégnés de ce que les distillations de la parfumerie obtiennent de plus fort, de plus nauséux, des matières animales et végétales, et que, perpétuellement, leur personne baigne dans les effluves vaporeux et les molécules en dissolution des odeurs concentrées.

Respirer dans l'atmosphère des exhalaisons entêtantes, dans une sorte d'embaumement écœurant de l'air, c'était devenu, pour Chérie, une habitude, une despotique habitude, et quand elle ne l'avait pas, cette atmosphère ambrosiaque, il manquait à sa vie quelque chose : elle ressemblait à un fumeur privé de fumer⁴. »

Cette passion des parfums a partie liée à la *libido* du personnage, comme l'affirme Edmond, qui se dit disposé à croire que « les parfums et l'amour donne des jouissances qui voisinent de bien près⁵ ». Et il est vrai que la description qu'il donne de Chérie respirant à plein nez les multiples fragrances en sa possession possède une connotation orgasmique à peine voilée. Ainsi, le romancier décrit sa façon de rejeter la tête en arrière lorsqu'elle aspire ses parfums,

¹ Éd. cit., p. 515.

² Éd. cit., p. 256.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 223.

⁵ *Ibid.*, p. 225.

ses spasmes, ses demi-évanouissements, et sa façon de se « pénétrer » de ses fragrances qu'elle vaporise le matin sur ses draps :

« Et, la tête enfoncée sous la couverture jusqu'aux yeux, elle prenait une jouissance indicible à se sentir pénétrée, caressée, rafraîchie par l'humidité odorante de la vaporisation dans laquelle il lui semblait, son être encore mal éveillé, à demi s'évanouir, s'en aller, lui aussi, comme s'il était volatilisé, en parfum et en bonne odeur.

À la fin elle se rendormait, trouvant une volupté dans un sommeil où il y avait un peu d'ivresse cérébrale et d'asphyxie¹. »

On le voit, les propriétés aphrodisiaques des parfums sont largement exploitées par Chérie, le fait de les répandre sur ses draps lui permettant de conjuguer toucher et odorat. Mais il y a danger à respirer ainsi les odeurs artificielles, danger d'ivresse, d'addiction, voire de mort, avec la mention de l'asphyxie. Le plaisir n'est jamais innocent, pour Chérie, celui des senteurs est hypertrophié, elle cultive l'espoir, grâce aux parfums, de sublimer son corps, comme si l'évanescence des molécules odoriférantes allait provoquer l'évanescence de son être². Mais cette passion érotique pour les parfums ne pourra remplacer la passion pour un homme que Chérie n'aura jamais... Cette addiction est donc une nouvelle preuve de la frustration sexuelle et sentimentale de la jeune fille.

Zola et Edmond de Goncourt attachent donc une grande importance aux parfums et à la musicalité des tissus, mais c'est bien évidemment leur aspect visuel qui retient le plus leur attention. C'est surtout et avant tout à la vue que s'adressent les tissus. Il s'agit alors d'examiner la façon dont les écrivains parviennent à rendre compte des effets de couleur et de matière dans leurs textes, en s'inspirant des techniques de l'art pictural.

¹ *Ibid.*, p. 225-226.

² Nous renvoyons à la note de l'édition critique de Jean-Louis Cabanès et de Philippe Hamon : « Cet usage du vaporisateur est à mettre en relation avec le goût de l'écrivain pour le vague, les tissus nuageux, et de manière générale pour tout ce qui tend à arracher le réel à sa "terrestreité". » Éd. cit., p. 268.

1.2.2. Picturalité des tissus :

Couleurs chatoyantes¹, épaisseur ou transparence de leurs étoffes, façons d'accrocher la lumière... autant d'éléments qui justifient l'attraction exercée sur les peintres par les vêtements : ces derniers attirent naturellement leur œil et s'imposent comme sujet pictural à part entière, en particulier sous l'ère impressionniste. Jupes de femmes et autres robes amples figurent ainsi en bonne place dans les toiles des maîtres de l'époque, souvent dans des scènes de grande affluence populaire, dans lesquelles l'effet de masse permet une juxtaposition saisissante des couleurs et des textures, mosaïque particulièrement prisée par la nouvelle école artistique. Pour s'en convaincre, il suffit par exemple d'admirer *La Musique aux Tuileries* de Manet², d'autant plus que la toile joue du contraste entre habits noirs et vêtements féminins colorés pour structurer et saturer l'espace pictural. Les toilettes des dames sont bien souvent projetées au premier plan et deviennent parfois le sujet principal des toiles, comme c'est notamment le cas pour Boudin qui réalise, entre autres, *Crinolines à Trouville*, exploitant avec talent les effets du soleil sur les vêtements de femmes assises sur la plage de la station balnéaire³. Les touches de blanc, de bleu et de rouge apportées par les toilettes de ces femmes en villégiature viennent ponctuer et donner sa dynamique à la toile, tout en permettant au peintre de varier et d'intensifier l'épaisseur de sa touche afin de mieux rendre celle des étoffes frémissantes sous la brise maritime. Les peintres ne sont néanmoins pas les seuls à se montrer attentifs aux potentialités esthétiques des toilettes féminines, lesquelles deviennent en effet source d'inspiration et sujet principal pour nombre de descriptions des romanciers réalistes et naturalistes. Réalisme et impressionnisme trouvent en effet d'étroits points de jonctions et de nombreux parallèles rapprochent peinture et écriture : il paraît évident que la toilette féminine autorise ces rapprochements. Dans les romans, les étoffes possèdent ainsi une forte dimension picturale : à l'instar des peintres impressionnistes, les écrivains se montrent particulièrement sensibles aux jeux de couleurs et aux effets de matières des vêtements. Comme dans la

¹ Nous ne revenons pas sur l'essor des couleurs synthétiques à l'époque, que rappelle Nao Takai : « Grâce aux progrès techniques de la teinture, la méthode végétale traditionnelle laisse sa place aux colorants synthétiques. Ainsi, les robes féminines du Second Empire connaissent une richesse de couleurs incomparables jusqu'ici. » Nao Takai, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle*, op. cit., p. 155.

² Édouard Manet, *La Musique aux Tuileries*, 1862, huile sur toile, 76 x 118 cm, Londres, National Gallery.

³ Bien que postérieure à la publication de nos romans, cette toile au titre évocateur révèle l'importance du motif dans le vocabulaire pictural de l'époque, et s'inscrit dans la lignée d'une série de tableaux peints à Trouville et cités par Nao Takai (op. cit., p. 158-159). Sa touche particulièrement dense et ses couleurs vibrantes font de cette œuvre l'exemple par excellence de la sensibilité du peintre aux toilettes féminines. Eugène Boudin, *Crinolines à Trouville*, 1889, huile sur toile, exposée dernièrement à Paris, au Musée Jacquemart-André, exposition « L'Atelier en plein air – Les Impressionnistes en Normandie ».

peinture, c'est tout naturellement dans les descriptions de scènes de foules que les toilettes trouvent tout leur éclat, et permettent à l'écrivain d'exploiter le bariolage coloré dans toute sa splendeur, ce qui est très souvent le cas chez Zola :

« À l'autre bout, tout là-bas, le pont Louis-Philippe s'animait d'un grouillement de points noirs ; pendant que les croisées les plus lointaines, les petites raies qui trouaient régulièrement les façades jaunes et grises du cap de maisons, à la pointe de l'île, s'éclairaient par instants de la tache claire d'une robe. [...]. Et le soleil oblique, largement épandu, semblait le frisson même de cette foule ; il roulait le rire ému de la houle des têtes ; des ombrelles voyantes, tendues comme des miroirs, mettaient des rondeurs d'astre, au milieu du bariolage des jupes et des paletots¹. »

Au sein des lignes de force de la scène, les touches de couleurs des vêtements, d'une part masculins et noirs, d'autre part féminins et colorés, jouent leur rôle dans un mouvement paradoxal : à la fois distinguables et parfaitement fondus dans l'immense imbroglio populaire. David Baguley a analysé les liens entre réalisme littéraire et impressionnisme pictural et constate que peintres comme romanciers cherchent à « esthétiser le réel et transformer le récit en pictographie² », et il analyse de façon précise les procédés utilisés par les écrivains pour élaborer des toiles littéraires :

« On pratiquait *l'écriture artiste*. [...]. Ici encore, la focalisation à travers les yeux d'un artiste ou d'un personnage doué d'une sensibilité artistique – selon le principe que lire ce qu'on admire inspire – est l'un des procédés favoris des écrivains pour enfermer dans un cadre des traits de couleur, des effets impressionnistes, des détails évoqués, pour composer un tableau, découpé en plans, dirigeant le regard qui le parcourt comme il le ferait devant une véritable toile³. »

Mais cette « écriture artiste » dont parle Baguley ne se limite pas à une attention à la couleur et à la matière des étoffes : plus qu'une sensibilité aux contrastes entre habits noirs et toilettes ornées, l'impressionnisme littéraire implique également des enjeux proprement stylistiques et l'on retrouve dans les descriptions des toilettes des éléments de langue qui semblent reproduire les techniques picturales des impressionnistes. Les romanciers semblent donc avoir inventé leurs propres procédés impressionnistes, comme le note parfaitement Colette Becker :

¹ Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1961, p. 86.

² David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, *op. cit.*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 156.

« C'est essentiellement par la parataxe (sorte d'équivalent des petites touches juxtaposées des peintres), l'accumulation de tours nominaux qui traduisent la perception même de la sensation, le participe présent, qui rend la concomitance et permet de se placer hors du temps conventionnel, successif, linéaire, que les "romanciers de l'instantané" (titre d'un livre de Jacques Dubois) cherchent à fixer le fugace, le temps vécu dans ses moments successifs mais imprévisibles, décousus, se télescopant, la profusion des impressions qui assaillent les sens¹. »

Ainsi, la plume répond au pinceau, et il conviendra de constater combien la description d'étoffes répond à cette correspondance, dans la mesure où les vêtements sont un motif pictural en tant que tel (couleurs, textures, luminosité), tout en se prêtant parfaitement à un traitement pictural de la part de Zola et d'Edmond de Goncourt (effets proprement stylistiques). Ainsi, l'extraordinaire déploiement des couleurs des multiples étoffes permet à nos deux romanciers de procéder à des descriptions plus riches les unes que les autres. Ils soignent de cette manière leur talent de coloristes et déploient tout un éventail de nuances, de teintes, allant des plus doux dégradés aux plus violents contrastes. Preuve de cette « picturalité des tissus », la récurrence du vocabulaire pictural, convoqué à de nombreuses reprises lors des descriptions des textiles. A maints égards, il paraît donc capital de souligner combien le référent pictural est mobilisé dans l'évocation des étoffes.

1.2.2.1. L'œil de l'artiste, une attention aux potentialités picturales des toiles

1.2.2.1.1. Zola ou l'incendie des tissus

Il semble particulièrement évident que Zola compose ses descriptions de vêtements comme des toiles savamment construites et structurées autour des différentes pointes de couleurs apportées par les étoffes. En effet, dans nombre de ses passages descriptifs relatifs aux tissus et aux toiles, son attention aux couleurs est particulièrement saisissante et nous trouvons dans ces passages les plus évidentes manifestations de sa richesse chromatique. Ainsi, travaillant sur les rapports entre le romancier et l'art pictural, Patricia Carles et Béatrice Desgranges n'hésitent pas à affirmer que « les pages noires de *Germinal* ont longtemps occulté un Zola paysagiste, attentif à toutes les richesses chromatiques de la peinture en plein air². » Et c'est bien sur une scène de plein air que s'ouvre *La Curée* : dès les premières pages, Zola se montre sensible aux jeux de lumière et de couleur³ :

¹ Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme, op. cit.*, p. 138-139.

² Patricia Carles, Béatrice Desgranges, « Émile Zola et ses peintres, essai de critique génétique », art. cit., p. 45.

³ Voir Georges Matoré, qui tend à prouver que « Zola semble s'être donné pour tâche de concurrencer les peintres », et que pour lui « la couleur revêt un caractère nettement obsessionnel ». Georges Matoré, « Le vocabulaire des sensations dans *La Curée* », art. cit., p. 22. Pour sa part, Joy Newton constate également la

« Au milieu des taches unies, de teinte sombre, que faisait la longue file des coupés, fort nombreux au Bois par cet après-midi d'automne, brillaient le coin d'une glace, le mors d'un cheval, la poignée argentée d'une lanterne, les galons d'un laquais haut placé sur son siège. Ça et là, dans un landau découvert, éclatait un bout d'étoffe, un bout de toilette de femme, soie ou velours¹. »

Ainsi, dès les premières pages, l'esthétique zolienne se trouve affirmée, avec l'importance de la touche et du détail qui rappelle bien-sûr l'impressionnisme. Au regard de cette scène liminaire de *La Curée*, il apparaît que la proximité esthétique entre manière zolienne et manière impressionniste s'articule principalement autour d'un rendu par touches et d'une attention accrue aux couleurs et, ce qui en est consubstantiel, aux variations lumineuses. À la suite de Joy Newton, qui interroge l'impressionnisme zolien, nous pouvons sans doute affirmer que « l'aspect de l'impressionnisme qui a exercé la plus grande influence sur Zola est l'utilisation de la lumière². » Lumière naturelle dans le cas de l'ouverture de *La Curée*, lumière artificielle dans le cas des bals donnés par le couple Saccard aux notables du Second Empire. Les scènes de danse, où les costumes se jouxtent et se rapprochent, toujours suivant l'esthétique de l'opposition chromatique habits noirs / toilettes colorées sont ainsi l'occasion pour Zola d'élaborer des scènes d'intérieur que ne renieraient pas les impressionnistes³.

L'attention aux couleurs et à leur juxtaposition, source de violence chromatique, caractérise également les descriptions des marchandises du grand magasin dans *Au Bonheur des Dames*, où se tissent les rapports les plus évidents entre textiles et peinture. Là encore, le référent pictural irise l'ensemble du texte, mais trouve ses manifestations les plus éclatantes dans les étalages composés par Mouret, peintre-génie, qui déconcerte ses employés :

« Il avait pris les pièces, il les jetait, les froissait, en tirait des gammes éclatantes. Tous en convenaient, le patron était le premier étalagiste de Paris, un étalagiste révolutionnaire à la vérité, qui avait fondé l'école du brutal et du colossal dans la science de l'étalage. Il voulait des écroulements, comme tombés au hasard des casiers éventrés, et il les voulait flambant des couleurs les plus ardentes, s'avivant l'un par l'autre. En sortant du magasin, disait-il, les clientes devaient avoir mal aux yeux. Hutin, qui, au contraire, était de l'école classique de la symétrie et de la

propension coloriste de Zola : « certaines descriptions de Zola, en principe si objectives et réalistes, ne forment que le point de départ pour des évocations lyriques et fantaisistes, où l'écrivain recherche les plus imperceptibles nuances du coloris. » Joy Newton, « Émile Zola impressionniste », *Les Cahiers naturalistes*, n° 33, 1967, p. 41.

¹ Éd. cit., p. 320.

² Joy Newton, « Émile Zola impressionniste », art. cit., p. 48.

³ Nous renvoyons à Nao Takai pour l'analyse des scènes de bal dans *La Curée*: « lorsque les écrivains décrivent une scène de soirée, au théâtre ou au bal, ils ne manquent pas de noter ce contraste qui crée un effet pictural. Les robes y fonctionnent comme les couleurs d'un tableau. » Nao Takai, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle*, op. cit., p. 156.

mélodie recherchées dans les nuances, le regardait allumer cet incendie d'étoffes au milieu d'une table, sans se permettre la moindre critique, mais les lèvres pincées par une moue d'artiste dont une telle débauche blessait les convictions¹. »

Résolument moderne, Octave refuse les théories classiques et Zola met clairement en exergue l'opposition de deux écoles de la couleur. La violence et la brutalité caractérisent l'art de Mouret : ses étalages agressent la cliente pour lui en « mettre plein les yeux », pour mieux la pousser à l'achat. La puissance créatrice de ce pyromane coloriste aboutit à une brutalité assumée dans la disposition des étalages qui brûlent et aveuglent, dans une esthétique coloriste à la fois somptueuse de magnificence et frappante de violence. La métaphore incendiaire témoigne de l'attention prêtée aux vibrations lumineuses qui allument ce grand bûcher des chiffons, image qui embrase l'ensemble du roman, par exemple lorsque Denise qui vient chercher une place de vendeuse s'oublie « à regarder flamber l'incendie des soies² ». Cette liberté créatrice de Mouret et cette capacité d'innovation sont soulignées à plusieurs reprises, par exemple au chapitre IX, où le patron refuse une nouvelle fois toute idée d'harmonie :

« En voyant les clientes arriver, il fit même fermer un instant les portes ; et il répétait qu'il n'ouvrirait pas, plutôt que de laisser les ombrelles bleues au centre. Ça tuait sa composition. Les étalagistes renommés, Hutin, Mignot, d'autres encore, venaient voir, levaient les yeux ; mais ils affectaient de ne pas comprendre, étant d'une école différente³. »

On trouve ici la confirmation du fait que Mouret est davantage un artiste peintre qu'un simple vendeur. Le vocabulaire pictural est de nouveau convoqué, de nouveau l'audace d'Octave est soulignée : c'est avant tout un précurseur et un avant-gardiste. L'incendie des tissus témoigne ainsi de la modernité artistique de Mouret, dont les compositions jouent avec les couleurs comme les impressionnistes le font sur leurs toiles. Nao Takai souligne l'importance de ce passage et a décelé des ressemblances entre Octave et le peintre Claude Lantier, personnage principal de *L'Œuvre*, leurs esthétiques présentant des similitudes. Elle dresse ainsi un parallèle entre les étalages de Mouret et les toiles de Lantier⁴.

Il semble qu'un parallèle tout aussi pertinent mérite d'être établi entre cet étalage du Bonheur des Dames et celui des Halles de Paris, qui sont justement admirées par ce même Claude dans *Le Ventre de Paris*. Il est en effet frappant de constater que les descriptions des

¹ Éd. cit., p. 434.

² *Ibid.*, p. 435.

³ *Ibid.*, p. 617.

⁴ Nao Takai, *Le Corps féminin nu ou pare dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle*, op. cit., p.164.

étalages des marchandises du grand magasin rencontrent des échos saisissants dans ceux des Halles. Ainsi, étalages d'objets artificiels (étoffes) et d'objets naturels (légumes) sont unis par une attention toute particulière aux jeux de lumière et à l'éclatement des couleurs. Le lien entre ces étalages paraît d'autant plus pertinent que les légumes des Halles ont tendance à être comparés à des pièces de tissus. Ainsi, dès le début du roman, l'étalage de Madame François est assimilé à « une tapisserie aux couleurs symétriques¹ », et bien vite l'océan de légumes revêt au soleil sa plus belle parure :

« [...] et, à mesure que l'incendie du matin montait en jets de flammes au fond de la rue Rambuteau, les légumes s'éveillaient davantage, sortaient du grand bleuissement traînant à terre. Les salades, les laitues, les scaroles, les chicorées, ouvertes et grasses encore de terreau, montraient leurs cœurs éclatants ; les paquets d'épinards, les paquets d'oseille, les bouquets d'artichauts, les entassements de haricots et de pois, les empilements de romaines, liées d'un brin de paille, chantaient toute la gamme du vert, de la laque verte des cosses au gros vert des feuilles ; gamme soutenue qui allait en se mourant, jusqu'aux panachures des pieds de céleris et des bottes de poireaux. Mais les notes aiguës, ce qui chantait plus haut, c'étaient toujours les taches vives des carottes, les taches pures des navets, semées en quantité prodigieuse le long du marché, l'éclairant du bariolage de leurs deux couleurs. Au carrefour de la rue des Halles, les choux faisaient des montagnes ; les énormes choux blancs, serrés et durs comme des boulets de métal pâle ; les choux frisés, dont les grandes feuilles ressemblaient à des vasques de bronze ; les choux rouges, que l'aube changeait en des floraisons superbes, lie-de-vin, avec des meurtrissures de carmin et de pourpre sombre. À l'autre bout, au carrefour de la pointe Saint-Eustache, l'ouverture de la rue Rambuteau était barrée par une barricade de potirons orangés, sur deux rangs, s'étalant, élargissant leurs ventres. Et le vernis mordoré d'un panier d'oignons, le rouge saignant d'un tas de tomates, l'effacement jaunâtre d'un lot de concombres, le violet sombre d'une grappe d'aubergines, çà et là, s'allumaient ; pendant que de gros radis noirs, rangés en nappes de deuil, laissaient encore quelques trous de ténèbres au milieu des joies vibrantes du réveil². »

Notons que la dimension picturale est plus que jamais présente dans cette magnificence végétale éblouissant Claude et Florent³. Outre le fait qu'il s'agisse de deux lieux de ventes, où la séduction visuelle participe de l'impulsion d'achat chez les clients, de nombreuses similitudes unissent étalages du magasin et étalages des Halles, en premier lieu desquelles le traitement particulier de la lumière avec une nouvelle mention de « l'incendie » provoqué par le soleil matinal. On retrouve l'abondance hyperbolique des produits proposés : que ce soit des chiffons, des oignons ou autres potirons, les marchandises s'étendent à perte de vue,

¹ Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd Armand Lanoux, études, notes et variantes établies par Henri Mitterand, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1960, p. 608.

² *Ibid.*, p. 627.

³ Sur le contraste entre les visions des deux observateurs, voir les analyses de David Baguley : « Le contraste entre la vision de Claude et l'intuition de Florent montre que la description naturaliste, même sous ses aspects artistiques, relève d'une dialectique d'abstraction et de soumission par rapport à l'ordre du réel plutôt que d'une simple esthétique d'imitation et de représentation ». David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, *op. cit.*, p. 158.

construisant une géographie colorée infinie, formant une toile monumentale, où la juxtaposition de petits objets, châles ou choux, aboutit à une scène colossale, la multiplication de l'infime permettant à Zola de construire son grand format. Mais surtout, bien sûr, c'est l'extraordinaire déploiement des couleurs qui unit étalage du Bonheur et étalage des Halles : loin de ne citer qu'une couleur rouge, il la décline en lie-de-vin, carmin et pourpre. L'écrivain jongle avec les contrastes de couleurs, mais également avec les camaïeux, sur lesquels se distinguent des « notes aiguës », des taches vives et pures (remarquons de nouveau, comme dans *Au Bonheur des Dames*, une forte représentation du vocabulaire pictural), procédé que l'on retrouve dans la description des étals du grand magasin : « C'était une mer montante de teintes neutres, de tons sourds de laine, les gris fer, les gris jaune, les gris bleu, où éclataient çà et là des bariolures écossaises, un fond rouge sang de flanelle¹. » D'un côté, on remarque le bariolage des navets, de l'autre, les bariolures écossaises : en plus d'une proximité visuelle grâce à une juxtaposition des couleurs², nous avons une proximité dans le vocabulaire (dans le passage sus-cité de *Son Excellence Eugène Rougon*, on nous parlait déjà du « bariolage des jupes et des paletots »). On peut également se pencher sur un autre tableau commercial, à savoir l'étalage de la boucherie Quenu-Gradelle, décrit avec les mêmes types de techniques :

« Les deux panneaux latéraux de la devanture, également peints et sous verre, représentaient de petits Amours joufflus, jouant au milieu de hures, de côtelettes de porc, de guirlandes de saucisses ; et ces natures mortes, ornées d'enroulements et de rosaces, avaient une telle tendresse d'aquarelle, que les viandes crues y prenaient des tons roses de confitures. Puis, dans ce cadre aimable, l'étalage montait. Il était posé sur un lit de fines rognures de papier bleu ; par endroits, des feuilles de fougère, délicatement rangées, changeaient certaines assiettes en bouquets entourés de verdure. [...]. D'abord, tout en bas, contre la glace, il y avait une rangée de pots de rillettes, entremêlés de pots de moutarde. Les jambonneaux désossés venaient au-dessus, avec leur bonne figure ronde, jaune de chapelure, leur manche terminé par un pompon vert. Ensuite arrivaient les grands plats : les langues fourrées de Strasbourg, rouges et vernies, saignantes à côté de la pâleur des saucisses et des pieds de cochon ; les boudins, noirs, roulés comme des coupleuses bonnes filles ; les andouilles, empilées deux à deux, crevant de santé ; les saucissons, pareils à des échines de chancre, dans leurs chapes d'argent ; les pâtés, tout chauds, portant les petits drapeaux de leurs étiquettes ; les gros jambons, les grosses pièces de veau et de porc, glacées, et dont la gelée avait des limpidités de sucre candi. [...]. Enfin, tout en haut, tombant d'une barre à dents de loup, des colliers de saucisses, de saucissons, de cervelas, pendaient, symétriques, semblables à des cordons et à des glands de tentures riches ; tandis que, derrière, des lambeaux de crépine mettaient leur dentelle, leur fond de guipure blanche et charnue³. »

¹ Éd. cit., p.485.

² Dès ses notes d'observation, Zola se montre attentif aux couleurs des étoffes, comme en témoigne une liste allant du « bleu-soldat » à la « gazelle », en passant par le « rose-bengale » ou le « martin-pêcheur », sans oublier les nuances du gris, liste que l'on retrouve dans ses dossiers préparatoires. Émile Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, op. cit., p. 680.

³ Éd. cit., p. 636-637.

La devanture de la boutique sert de cadre à l'étalage, ainsi explicitement renvoyé à sa dimension picturale. Là encore, on retrouve une démultiplication des couleurs, mais cette fois sous un mode plus ordonné et plus harmonieux : la belle Lisa n'a pas les mêmes audaces que le bel Octave. Certes, l'éventail des couleurs est tout aussi stupéfiant, mais les contrastes chromatiques sont moins présents (les déclinaisons du rouge – du saignant au rose candi – sont dominantes dans la composition) et l'inflation est maîtrisée : encadrée par la devanture, structurée par des rangées, articulée sur un mode vertical (« l'étalage montait »), et surplombée par des produits pendant symétriquement. L'ordre règne donc en maître dans cette vitrine qui reflète la personnalité de sa propriétaire et on ne retrouve pas la même énergie et la même innovation créatrice que chez Mouret, quoique le foisonnement des aliments (notons d'ailleurs que les lambeaux de crépine sont décrits grâce au référent métaphorique de l'étoffe) et la dimension picturale de la scène autorisent certaines correspondances. Nous pourrions également évoquer les étals de poissons qui présentent des effets de couleurs moirées spectaculaires¹. C'est donc dans son attention à la lumière changeante² et à la « débauche de couleurs³ » dans les étalages que Zola se montre particulièrement impressionniste, et, en regardant les rayons du Bonheur des Dames, on pourrait reprendre les conclusions que Joy Newton formule au sujet des étals du *Ventre de Paris* :

« L'auteur superpose couleur sur couleur jusqu'à ce que sa description se compose d'une série d'images fondues ; ici, comme toutes ses évocations de fruits, des légumes, de la viande et des fleurs, il y a une si grande richesse de formes et de couleurs que si l'œil essaie de se représenter ce que le texte lui suggère, il est ébloui par la débauche de couleurs ; il ne voit plus qu'un mélange de taches colorées. On ne peut donc saisir ce genre de description que dans l'ensemble, car si on l'examine de trop près, l'effet est brouillé, comme une peinture impressionniste vue de trop près⁴. »

¹ Signalons l'étude des étalages de poissons effectuée par Patricia Carles et Béatrice Desgranges, qui recherchent les références picturales ayant pu influencer Zola. Elles citent notamment certaines œuvres flamandes et *Les Poissons* de Manet. Patricia Carles, Béatrice Desgranges « Émile Zola et ses peintres, essai de critique génétique », art. cit., p. 44.

² L'instabilité des couleurs est un trait de l'esthétique impressionniste repris par Zola. On la retrouve par exemple sur les tissus d'intérieur de madame Desforges : « Le soleil pâlisait, la poussière d'or rouge n'était plus qu'une lueur blonde, dont l'adieu se mourait dans la soie des tentures et les panneaux des meubles. » La dimension hautement chromatique de cette scène, où s'entremêlent couleurs atmosphériques et couleurs des étoffes, est d'autant plus saisissante qu'elle est traduite par des jeux de sonorités captivants, le [l] liquide répendant au crépitement du [r] dans une sorte d'effet sonore hydroporique. Dans le crépuscule, les couleurs se caractérisent par leur instabilité (l'or se dégrade de rouge jusqu'au blond) avec une splendeur létale. Éd. cit., p. 458.

³ L'expression est de Zola, dans *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 469.

⁴ Joy Newton, « Zola impressionniste (II) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, p. 132.

En se montrant sensible à ces potentialités picturales des tissus, Zola témoigne de sa sensibilité artistique, ses pages se transforment en toiles colossales, striées et saturées de couleurs. Les tissus envahissent la vision, envahissent la description et s'accaparent le premier plan, notamment grâce à leurs coloris flamboyants.

1.2.2.1.2. Chérie et les douces nuances

Ce sont justement de tels coloris qu'exècre Edmond de Goncourt et son héroïne dans *Chérie*. Néanmoins, le romancier se montre tout aussi sensible aux couleurs et à la luminosité des toilettes de la jeune fille, qui, elles aussi, possèdent une forte dimension picturale. Comme le note Nao Takai, les Goncourt considèrent en effet les toilettes féminines comme indissociables de l'art pictural¹ et vouent notamment une admiration prononcée pour les toilettes peintes par Watteau. Chérie semble à bien des égards se rapprocher des femmes de ces tableaux, elle en vient d'ailleurs à porter « une robe du XVIII^e siècle² » et, plus globalement, la jeune Haudancourt adopte l'esthétique du siècle de Watteau. Si la picturalité des toilettes de Chérie passe bien par une attention aux jeux de lumières et de couleurs permis par les étoffes, elle ne se caractérise pas, comme c'était le cas chez Zola, par des tons criards ou par des assemblages tapageurs, auxquels Chérie semble en effet préférer les couleurs pastel et harmonieuses. On se situe donc aux antipodes de l'esthétique de Mouret, qui faisait flamber les tissus. Chérie privilégie quant à elle une approche plus « aquatique » de la couleur, en maniant des étoffes toujours aériennes, vaporeuses ou brumeuses. Elle pourrait donc difficilement trouver son bonheur dans le grand magasin parisien, dont elle ne partage, à l'instar de son créateur, ni les goûts ni la vision artistique :

« Une vieille femme définissait ainsi devant moi le goût de toilette de l'ancienne Parisienne : être bien chaussée, être bien gantée, avoir de jolis rubans, – la robe n'étant qu'un accessoire, – c'était tout, et chaussures et gants et rubans toujours dans de douces nuances. Chérie avait gardé cet amour des douces nuances de la Parisienne d'autrefois, et elle ne voulait à aucun prix voir sur elle du brutal, du voyant, des couleurs *coups de pistolet*, introduites dans la toilette française par les étrangères, par les Américaines³. »

¹ Nous renvoyons au travail de Nao Takai qui analyse l'intérêt des Goncourt pour l'art du XVIII^e siècle, comme Watteau, Boucher ou encore Gavarni, qui influencent leur perception et leurs goûts en matière de toilette féminine : « Les Goncourt se sont ainsi nourris d'un savoir érudit sur les vêtements féminins, savoir aiguisé ou en partie déterminé par l'envolement qu'ils éprouvaient face aux gravures de mode ou aux tableaux créés par les peintres et les dessinateurs qu'ils admiraient. Pour eux, la toilette féminine est indissociable de l'art pictural. » Nao Takai, *op. cit.*, p. 152.

² *Éd. cit.*, p. 201.

³ *Ibid.*, p. 197.

Ainsi, à la différence de Mouret, la jeune fille rejette toute violence chromatique. Le « brutal » et le « voyant » sont pour elle une perversion de l'art de la toilette, une infraction aux règles élémentaires qui régissent cette science hautement subtile qu'est la composition d'une robe. L'élaboration d'une tenue possède en effet une dimension picturale : assembler les chiffons revient à mouvoir un pinceau, comme l'affirme explicitement Edmond de Goncourt :

« Au fond, la toilette pour une femme, c'est le moyen de témoigner de l'artiste qui habite en elle, – le moyen révélateur par excellence et bien supérieur au produit médiocre d'un pauvre talent d'agrément, au gribouillage d'une méchante aquarelle ; – c'est le moyen d'exposer sa grâce, sa gentillesse, sa beauté, parmi l'arrangement, le coloris, l'harmonie d'un heureux tableau¹. »

Remarquons la hiérarchie des arts établie par Edmond, pour qui la composition d'une toilette surpasse celle d'une aquarelle, les talents et les dispositions de la jeune fille se révélant davantage dans la première activité que dans la seconde. De plus, on le voit, le vocabulaire pictural est convoqué pour désigner l'art et la manière de s'habiller : la jeune fille, en aristocrate du goût², possède les compétences d'une artiste, qui mêlent savoir stylistique et savoir pictural. Le chapitre LXXVII prouve ainsi les talents de Chérie, qui se révèle être une « ingénieuse *harmoniste*³ » :

« Dans le jour de la chambre modifié par le passage de la lumière à travers la transparence colorée de l'étoffe, dans cet air doucement teinté rose, teinté azur, teinté jaune saumoné, teinté violet gorge de tourterelle, Chérie étudiait longuement avec l'œil d'un coloriste la tonalité aérienne s'accordant le mieux avec la qualité de son teint du jour, le lumineux brouillard coloré donnant à voir le plus avantageusement la vie de sa chair⁴. »

Plus qu'une sensibilité aux couleurs, Chérie possède une capacité d'élection, autrement dit le rare talent de déterminer ce qui lui va, d'élire ou de rejeter telle ou telle étoffe en fonction d'un instant *t*. Elle envisage la robe comme un écrin, un révélateur de sa beauté, et conjugue les teintes de la matière avec celle de son épiderme. Chérie est donc une artiste à part entière, la maîtresse de sa carnation, la « créatrice de la vraie toilette de la jeune fille riche » ; elle

¹ *Ibid.*, p. 199.

² Cette aristocratie du goût, qui se caractérise par un refus des modes contemporaines, jugées inférieures à celles du temps passé, est l'apanage de Chérie, comme le note Domenica de Falco : « Bien s'habiller constitue un art véritable, que Chérie, représentante d'une noblesse d'esprit et de manières révolues, possède à souhait. » Domenica de Falco, « La jeune fille chez les Goncourt : une lecture de *Renée Mauperin* et de *Chérie* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, 2013, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 200.

⁴ *Ibid.*

possède une « sorte de spiritualité du chiffon¹ ». Elle est en quête de subtilité, d'une sur-élégance, d'une inspiration d'artiste-peintre qui, à la différence de Mouret, crée la concorde et non la discorde des couleurs, compose des assonances et non des dissonances.

Grâce à ses talents, elle peut parfaitement soutenir un dialogue d'ordre artistique avec son couturier. L'introduction du personnage est une nouvelle preuve de la promiscuité entre les tissus et la peinture. Gentillat lui aussi est un coloriste, il « cherche la gamme des tons de ses toilettes », proclame son amour pour le jaune, « la plus triomphante des couleurs² » et on lui passe commande « d'un petit chef-d'œuvre³ ». Le vocabulaire pictural est également convoqué chez Zola lorsque Worms est mentionné : « Il [Maxime] s'était permis de parler deux ou trois fois, pendant que le maître [Worms] s'absorbait dans le spectacle de sa cliente, comme les pontifes du beau veulent que Léonard de Vinci l'ait fait devant la Joconde⁴. » Dans les deux cas, les couturiers sont assimilés à des peintres, soumis aux caprices de l'inspiration et capables d'exécuter un chef-d'œuvre digne de toutes les attentions mondaines. Néanmoins, Chérie et Renée n'adoptent pas la même attitude et n'ont pas le même statut vis-à-vis de leurs couturiers : si madame Saccard écoute et observe religieusement les directives de Worms, Chérie a voix au chapitre, grâce à ses nombreuses compétences. Dans le cas de la jeune Haudancourt, on observe donc une relation qui relève davantage de la collaboration que de la soumission artistique⁵.

Nous avons donc constaté que les toilettes et les étoffes s'imposent comme motif pictural à part entière : elles structurent l'espace, créent des contrastes ou des harmonies de couleurs, reflètent, réfléchissent, voilent la lumière, la font crépiter ou la diluent. En un mot, elles permettent au romancier d'exercer leur « œil » d'artiste, de saturer les textes d'effets picturaux, de solliciter la vue de mille et une façons. Importance des couleurs, de la lumière, de la touche... Autant d'effets impressionnistes qui sont repérables, en particulier dans les descriptions des étalages zoliens. Néanmoins, la « picturalité » des tissus ne se limite pas à l'introduction de ces effets visuels dans le texte. Il s'agit également pour les romanciers de modeler leur style de façon à rendre compte de cette tentation impressionniste. C'est en

¹ *Ibid.*, p. 198.

² *Ibid.*, p. 136.

³ *Ibid.*, p. 137.

⁴ Éd. cit., p. 412-413.

⁵ Nous ne répèterons pas ici les analyses de Nao Takaï, qui interroge très judicieusement la possibilité pour les femmes d'être artistes grâce à leurs toilettes, ou, inversement, de n'être que de simples objets d'art : « Mais en ce qui concerne Renée, de même qu'elle acquiert une certaine renommée, grâce aux robes qui l'esthétisent, elle est réifiée, elle devient élément de décor de la société. Chérie, quant à elle, s'engage bien davantage dans la création et dans le choix de ses robes, en essayant de relever sa beauté naturelle. Mais elle aussi est condamnée à la mort comme un « frêle objet d'art », et son talent artistique ne se déploie que pendant une courte période. La liberté artistique des femmes n'est donc que relative. » Nao Takaï, *op. cit.*, p. 183.

décrivant les étoffes que non seulement Zola et Goncourt créent des scènes « picturales », mais laissent également libre court à leur plume pour reproduire dans leur manière d'écrire l'esthétique impressionniste. Grâce à leurs couleurs scintillantes sous les stries solaires ou sous les halos de lumière électriques, les toilettes dévoilent toute leur picturalité, et de cette impression visuelle va naître un style « artiste » chez nos romanciers, qui tenteront de reproduire de manière littéraire certaines techniques picturales.

1.2.2.2. *Émile et Edmond, une écriture artiste ?*

1.2.2.2.1. Fragmentation et tentation de l'abstraction

Leur écriture se fait donc artiste et la donnée impressionniste influe sur leurs techniques descriptives, leur style portant la trace de cette picturalité : de la touche on passe au mot, des bigarrures de la peinture on passe aux marbrures de l'écriture¹. Joy Newton délivre ce constat, et affirme que l'« appréciation de l'influence des impressionnistes sur Zola est basée surtout sur sa tendance à adapter au roman la vision et les procédés des peintres et à les transposer dans des passages descriptifs² ». Quant à Philippe Hamon, il corrobore une telle analyse en s'intéressant à l'impressionnisme zolien :

« Une osmose s'établit naturellement chez Zola entre les préoccupations du journaliste et celles du conteur, entre la vision des peintres et celle de l'écrivain, entre une façon de poser les couleurs et la façon de disposer les mots. Zola en garde des habitudes durables : un certain art du discontinu, un goût pour les notations de couleurs, pour le poudroisement du soleil sur les choses, pour le style « à toute volée », pour les nombreux sujets qu'offre la réalité moderne³. »

Toutes ces caractéristiques, on les retrouve condensées lors des descriptions des étoffes livrées par Zola, en particulier au moment des trois grandes ventes qui ponctuent *Au Bonheur des Dames*. On a déjà constaté le goût de Zola pour le poudroisement lumineux sur les rayons du grand magasin⁴ et sa grande attention aux couleurs. Si l'on revient sur un

¹ On emprunte l'expression à Jean-Louis Cabanès qui évoque le maniérisme de l'écriture artiste et qui parle de « tache et marbrure de la langue ». Jean-Louis Cabanès, « L'écriture artiste, écarts et maladie », dans *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, dir. Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 2000, p. 375.

² Joy Newton, « Émile Zola impressionniste », art. cit., p. 45.

³ Philippe Hamon, « À propos de l'impressionnisme de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, p. 139.

⁴ Particulièrement perceptible lors de la vente d'été, par exemple à la bonneterie : « les galeries latérales ouvraient des échappées, les enfoncements neigeux du blanc, les profondeurs mouchetées de la bonneterie, lointains perdus, éclairés par le coup de lumière de quelque baie vitrée, et où la foule n'était plus qu'une poussière humaine. » Éd. cit., p 627.

des passages faisant la part belle aux jeux de lumière et de couleur, on s'apercevra que le style zolien entre en adéquation avec les motifs dépeints, que le fond et la forme ne dépareillent pas :

« Au milieu du rayon, une exposition de soieries d'été éclairait le hall d'un éclat d'aurore, comme un lever d'astre dans les teintes les plus délicates de la lumière, le rose pâle, le jaune tendre, le bleu limpide, toute l'écharpe flottante d'Iris. C'étaient des foulards d'une finesse de nuée, des surahs plus légers que les duvets envolés des arbres, des pékins satinés à la peau souple de vierge chinoise. Et il y avait encore les pongées du Japon, les tussors et les corahs des Indes, sans compter nos soies légères, les mille raies, les petits damiers, les semis de fleurs, tous les dessins de la fantaisie, qui faisaient songer à des dames en falbalas, se promenant par les matinées de mai, sous les grands arbres d'un parc¹. »

On constate ici l'abondance de la touche coloriste, avec la fameuse énumération qui envahit les descriptions du grand magasin, un emballement de la langue qui juxtapose des impressions visuelles comme le peintre impressionniste multiplie les touches de différentes couleurs. Au milieu du passage en effet, les liaisons tendent à s'effacer, les verbes tendent à disparaître, on passe d'une comparaison complète (« comme un lever d'astre ») à des expressions où la métaphore surgit de manière plus impromptue (« toute l'écharpe flottante d'Iris » ; « d'une finesse de nuée » ; « les mille raies, les petits damiers, les semis de fleurs »). On peut retrouver cet « emballement de la phrase », cette syntaxe extrêmement vive, fondée notamment sur l'asyndète, lors de l'exposition du blanc à la fin du roman, où, avec un même référent architectural, on passe d'une comparaison complète (« puis, venaient les toiles, en piles énormes, bâties à pièces alternées comme des cubes de pierre de taille ») à une succession de métaphores :

« ce n'était que colonnes blanches, que pyramides blanches, que châteaux blancs, une architecture compliquée, uniquement construite avec des mouchoirs, en linon, en baptiste de Cambrai, en toile d'Irlande, en soie de Chine, chiffrés, brodés au plumetis, garnis de dentelles, avec des ourlets à jour et des vignettes tissées, toute une ville en briques blanches d'une variété infinie, se découpant dans un mirage sur un ciel oriental, chauffé à blanc². »

La saccade de la syntaxe est ici particulièrement perceptible et s'accompagne d'un effacement suprême des lignes et d'un flottement des perceptions, avec l'indistinction finale évoquée par le mirage de ce rayon « chauffé à blanc » qui rappelle les scènes éclatantes de certains paysages impressionnistes enneigés. La déambulation de Denise à travers les rayons du blanc semble presque prétexte à ces visions étincelantes et l'aspect descriptif tend parfois à

¹ Éd. cit. p. 629-630

² *Ibid.*, p. 783.

prendre le pas sur l'intrigue du roman, l'action cédant sa place à la contemplation, comme le signale d'ailleurs Philippe Hamon, qui s'intéresse au regard de celui qui décrit : « Les personnages peuvent ne plus être que des utilités, que les peintres en action, comme Claude composant l'étalage des Quenu, dans *Le Ventre de Paris*, ou Octave Mouret composant son étalage dans *Au Bonheur des Dames*, ou l'abbé Mauduit "composant" son église Saint-Roch¹. » Le roman, notamment celui du commerce moderne qui multiplie les descriptions des rayons et des marchandises, prend alors le risque, à l'instar des toiles impressionnistes qui s'acheminent parfois, dans le cas d'un Manet par exemple, vers l'indistinction et l'abstraction, de perdre sa structure et ses lignes de forces. Mais cette inversion de l'élément statique du roman (la description) et de l'élément dynamique (le personnage), qu'évoque Hamon², semble davantage concerner Edmond de Goncourt que Zola. En effet, dans *Chérie*, la description des toilettes est omniprésente, elle envahit l'ensemble des pages, jusqu'à causer un certain délitement de son personnage et d'une action de toute manière quasiment inexistante³. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir le premier chapitre de *Chérie*, qui relève plus d'une succession de descriptions des toilettes des petites filles que d'une entrée dans l'intrigue : dès les premières lignes, Edmond prend le parti de la contemplation.

1.2.2.2.2. Écriture de la surface

On le voit, la description des étoffes relève avant tout d'une esthétique de la fragmentation, que l'on peut aisément rapprocher de l'esthétique impressionniste : cette fragmentation de la vision s'effectue avant tout par la dissociation des impressions et des perceptions. Une multitude d'étoffes s'offre aux yeux, juxtaposées l'une à côté de l'autre, et le romancier procède par touche, ne décrivant que rarement des surfaces unifiées et « liées », mais au contraire des bris de couleurs et de matières. Il s'agit donc de voleter d'une touche à l'autre, d'une étoffe à l'autre ou, comme l'exprime si bellement Jean-Pierre Richard, de « voltiger à la surface des choses⁴ ». Le critique, qui analyse les styles flaubertien et stendhalien, s'intéresse en effet au phénomène du chatolement particulièrement prisé, écrit-il,

¹ Philippe Hamon, « À propos de l'impressionnisme de Zola », art. cit., p. 142.

² Il parle ainsi d'un « monde de Venise ou des nymphéas de Monet, monde où les formes se diluent dans la lumière et les reflets, où les personnages disparaissent absorbés par le fond sur lequel ils se meuvent. » *Ibid.*

³ Chose parfaitement assumée par Edmond, qui déclare dans sa préface : « On trouvera bien certainement la fabulation de *Chérie* manquant d'incidents, de péripéties, d'intrigue. Pour mon compte, je trouve qu'il y en a encore trop. » Éd. cit., préface, p. II.

⁴ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, p. 176.

par Flaubert. Il semble bien que chez Zola et Goncourt la description des étoffes reprenne les traits distinctifs de cette écriture de la surface, telle qu'il la définit :

« Cette danse de la conscience de sensation en sensation, et plus précisément ce perpétuel aller-retour d'une sensation à une autre sensation donnée n'est autre en effet que le chatoiement. Entre deux pôles fixes celui-ci établit un courant alternatif, crée un « champ », un espace libre. Il fait exister la surface en tendant sur elle une circulation infiniment rapide de contrastes et de reflets. Jetant l'œil de couleur en couleur, il lui interdit d'adhérer à aucune d'entre elles ; toute la force verticale d'attraction de l'épaisseur matérielle s'y trouve vaincue par le va et vient horizontal du regard¹. »

La surface serait créée par la circulation de l'œil sur elle, et non par une attention prolongée à sa profondeur. Et en effet, dans nos romans, l'œil n'est pas porté vers la profondeur : les étoffes sont volatiles et transparentes dans *Chérie*, que ce soit « la transparence des rideaux, tantôt éclairés par le soleil levant des matins, tantôt éclairés par la veillesse des nuits² », ou encore « la transparence souriante de gais reflets³ » de son visage chapeauté. Dans *Au Bonheur des Dames* le romancier s'attache beaucoup plus à dépeindre la surface des marchandises qu'à décrire leur qualité : certes, la solidité des tissus est avancée comme argument de vente, mais la séduction commerciale est davantage portée par la surfaces des choses, les couleurs, le brillant ou les motifs⁴.

Et cette surface qui n'est que survolée paraît également survoltée : elle n'est jamais statique ni continue, mais agitée d'une vibration permanente, d'un frémissement ou d'un bouillonnement des perceptions, d'une « palpitation des contrastes⁵ ». Le mouvement des choses et le mouvement de l'observateur contribuent à l'appréhension de la surface, Zola et Goncourt nous invitent constamment à la « danse de sensation en sensation », qui se met notamment en branle, comme nous l'avons déjà évoqué, lors des scènes privilégiant le mouvement, par exemple le bal de la mi-carême chez les Saccard :

« Le large balancement des couples allait et venait, emplissait la longue galerie, sautant sous le fouet des cuivres, se balançant au bercement des violons. Les costumes, ce flot de femmes de tous les pays et de toutes les époques, roulait, avec un fourmillement, une bigarrure d'étoffes vives. Le

¹ *Ibid.*

² Éd. cit., p. 53.

³ *Ibid.*, p. 197.

⁴ Aussi Mouret s'attache-t-il avant tout à décrire l'apparence de ses produits : « — Nous avons d'autres étoffes étonnantes de bon marché et de richesse, continuait Mouret de sa voix chantante. Ainsi, je vous recommande notre Cuir-d'or, un taffetas d'un brillant incomparable... Dans les soies de fantaisie, il y a des dispositions charmantes, des dessins choisis entre mille par notre acheteur ; et, comme velours, vous trouverez la plus riche collection de nuances... » Éd. cit., p. 95.

⁵ L'expression est toujours de Jean-Pierre Richard, et nous ramène aux étalages analysés plus haut, qui font bel et bien palpiter les contrastes. *Op. cit.*, p. 177.

rythme, après avoir mêlé et emporté les couleurs, dans un tohu-bohu cadencé, ramenait brusquement, à certains coups d'archet, la même tunique de satin rose, le même corsage de velours bleu, à côté du même habit noir¹. »

Avec sa multiplicité de sensations, cette scène cinématique tend à la synesthésie et joue avec l'esthétique de la discontinuité permise par les coups d'archers (on retrouve d'ailleurs un vocabulaire significatif, avec les substantifs « fourmillement » et « bigarrure ») : l'étoffe est une fois encore le support de l'instabilité². De même, l'œil des clientes du grand magasin est déboussolé par cette surabondance de sensation, l'œil circule, balaye horizontalement, n'adhère pas mais parcourt la surface des choses, que l'on ne peut saisir qu'en abandonnant la fixité du regard. On saute d'une sensation à une autre, dans une esthétique du mouvement frénétique qui est caractéristique de cette époque et de la modernité du siècle. Brian Nelson s'intéresse d'ailleurs à la frénésie qui règne au grand magasin et à la désorientation des clients en déclarant :

« Or, les perceptions du voyageur en train peuvent être comparées à celles du client du grand magasin : les déplacements physiques du client, le mouvement symbolique des marchandises (écoulement accéléré) [...], tout cela concourt à créer une relation entre sujet et objet qui est analogue à celle qui existe entre le voyageur en train et le paysage qui défile dans le cadre de sa fenêtre. Les descriptions de ventes dans *Au Bonheur des Dames*, leur mouvement tourbillonnant, la circulation frénétique de l'argent, des marchandises et des corps expriment à la perfection la société de consommation qui [...] est une civilisation de la vitesse, du mouvement, de la désorientation [...]³. »

C'est précisément cette désorientation que traduit le style par saccades dont fait preuve Zola, c'est cette impression de mouvement qu'il s'agit avant tout de rendre, en usant principalement de l'imparfait pour inscrire la description dans un aspect duratif et donc évolutif, et en privilégiant les participes⁴. Si Jean-Pierre Richard voit dans la présence de l'étoffe

¹ Éd. cit., p. 557.

² Dans *Chérie* également le bal et le lieu du fourmillement de toutes les sensations : « Elle n'avait de plaisir à vivre que la nuit, aux lumières, dans l'enivrement de la musique, le tourbillonnement de la danse, la surexcitation des regards, des compliments, des frôlements énamourés. Il lui fallait pour la tenir éveillée, amusée, intéressée, le bruit, l'agitation, la gaité nerveuse, l'espèce de frénésie capricante du bal, et cela jusqu'à six heures du matin, jusqu'à la dernière figure du cotillon. » Éd. cit., p. 217.

³ Brian Nelson, « Désir et consommation dans *Au Bonheur des Dames* », art. cit., p. 23.

⁴ On repère un bon usage de ces formes verbales au chapitre IX, où une branle admirable agite les murs du grand magasin : « Puis, lorsque madame Desforges levait les yeux, c'était, le long des escaliers, sur les ponts volants, autour des rampes de chaque étage, une montée continue et bourdonnante, tout un peuple en l'air, voyageant dans les découpures de l'énorme charpente métallique, se dessinant en noir sur la clarté diffuse des vitres émaillées. De grands lustres dorés descendaient du plafond ; un pavioisement de tapis, de soies brodées, d'étoffes lamées d'or, retombait, tendait les balustrades de bannières éclatantes ; il y avait, d'un bout à l'autre, des vols de dentelles, des palpitations de mousseline, des trophées de soieries, des apothéoses de mannequins à demi vêtus [...]. » Éd. cit., p. 627-628.

gorge-de-pigeon, ce type d'étoffe aux reflets mouvants, aux effets moirés insaisissables, un symbole du goût flaubertien pour cette esthétique de la bigarrure, nous serions tentés de dresser ici le même constat pour Zola et pour Goncourt, qui mentionne pour sa part un « violet gorge de tourterelle¹ ». Le chatoiement des textiles n'a d'égale que celui du texte, qui multiplie les effets d'incongruité, de bigarrure, de scintillement.

Pour Edmond de Goncourt, cette écriture de la surface est d'autant plus perceptible qu'elle se couple à une esthétique générale que l'on a classé sous la dénomination « d'écriture artiste ». Ainsi, les toilettes de Chérie peuvent être considérées comme le symbole de son style, comme le font remarquer Philippe Hamon et Jean-Louis Cabanès dans la préface de leur édition du roman, qu'il paraît ici nécessaire de citer largement :

« Coloris, nouveauté, sens du détail, imprévu, élégance, recherche de la nuance, originalité de la coupe, refus du “drapé”, “spiritualité du chiffon” et “emploi presque unique d'étoffes de nuages et de vapeur” (chap. LXXV), gout du bouillonné et du “froncé”, tous ces traits de la toilette de Chérie caractérisent parfaitement et métaphoriquement l'écriture des Goncourt, son goût de l'évanescence, de la vaporisation, de la sensorialité précise et indécise, mais aussi ses coupes, ses montages, voire ce que nous avons appelé sa “décorativité”, caractérisée par les mots rares, les jolies expressions qui induisent un retournement du langage sur lui-même, devenu, grâce au travail d'Edmond, étoffe palpable, matériau où luisent quelques bijoux, quelques pierres précieuses comparables à ces perles (“du lait qui serait de la clarté”) dont Chérie, dans l'avant dernier chapitre, prononce l'éloge enthousiaste. [...]. Valorisant toujours l'apparaître, ou tout au moins désireux de rapporter le surgissement des apparences dans une conscience, les Goncourt se sont toujours montrés préoccupés de parure. Ils ont vu dans le vêtement élégant plus qu'un indice social, un art d'escamoter la nature, de la spiritualiser, de l'artialiser, de lui donner ce qui lui manque absolument, un style. Voilà pourquoi Edmond, ce misogyne, a pu faire de Chérie et de ses toilettes le répondeur de son esthétique². »

Le parallèle entre le style vestimentaire de Chérie et le style littéraire d'Edmond est indéniable et l'on ne peut qu'y adhérer pleinement. Il semble bien que les toilettes de son personnage soient pour Edmond de Goncourt le motif privilégié pour faire usage de tous les artéfacts de son « écriture artiste », difficile à saisir et à définir, mais dont nous pouvons dégager, à la suite d'Alain Pagès, quelques grandes caractéristiques particulièrement perceptibles dans le roman, ce style s'articulant autour de composantes lexicale, syntaxique et visuelle³. Nous nous sommes déjà intéressés plus haut à cette dernière composante, en rendant compte de la sensibilité de l'écrivain – et de son héroïne – aux mouvements colorés des

¹ Éd. cit., p. 200.

² Éd. cit., préface, p. 36-37.

³ Alain Pagès, « Zola / Goncourt : polémique autour de l'écriture artiste », dans *Les Frères Goncourt : art et écriture*, éd. préparée par Jean-Louis Cabanès, Talence, Presses universitaires de Bordeaux (coll. Sémaphores), 1997, p. 316.

toilettes et aux variations lumineuses sur les tissus. Quant à la composante lexicale, elle est plus que jamais perceptible dans le texte, avec l'utilisation d'un lexique spécialisé et d'un vocabulaire ciselé (Edmond attire souvent l'attention sur quelque substantif ou épithète rare grâce à la typographie, en usant de l'italique). Le romancier offre d'ailleurs un aperçu de son esthétique en dressant une galerie de portraits enfantins dès le premier chapitre du roman :

« Celle-ci qui a un petit nez écrasé, à l'image de ces nez d'enfants qu'on aperçoit à travers un carreau contre lequel ils regardent appuyés, celle-ci est habillée d'une robe blanche toute soufflée, où de gros nœuds d'un ruban moiré rouge remuent sur ses épaules à chacun de ses mouvements. [...]. Une autre, à la figure vieillotte des enfants procréés par des vieillards, a une robe de soie grise sur laquelle court une guimpe de mousseline bouillonnée où chaque bouillon est divisé par un étroit velours noir. Une autre, fébrile, remuante, aux gentillesse de singe, se démène dans une robe de popeline de Lyon, au grand écossais fond blanc, et dont le corsage est à basques découpées et ornées d'un petit agrément faisant brandebourg¹. »

On retrouve un vocabulaire précis et exigeant (« guimpe », « popeline », « brandebourg »), mais également un goût pour le « ricochet », avec la reprise du substantif correspondant au participe ou à l'épithète antéposé (« bouillonnée » / « bouillon » ainsi que « vieillotte » / « vieillards »). Remarquons par ailleurs l'attirance pour les détails et les associations incongrues, ici amusantes, avec la mention du nez écrasé et celle des « gentillesse de singe ». Mais c'est surtout syntaxiquement que l'on retrouve la sophistication si chère à Edmond et son héroïne, notamment avec un goût prononcé pour l'accumulation, ainsi que pour la liaison par complément du nom là où nous pourrions attendre un épithète, afin de mieux « rendre l'addition des sensations² ». On en trouve un bon exemple lorsque le romancier évoque cette fameuse « spiritualité du chiffon » qui est l'apanage de Chérie : « Dans cette toilette, le côté précieux, idéal, éthéré de la jeune fille, se révélait par une sorte de spiritualité du chiffon, par l'emploi presque unique d'étoffes de nuage et de vapeur³. » Edmond, qui multiplie les adjectifs comme Gentilat multiplie les volants, préfère ici le complément du nom à l'épithète (« de nuage et de vapeur » et non « nuageuses et vaporeuses »). On retrouve de semblables effets au chapitre LXXVIII, où le romancier se livre à une nouvelle description d'une robe de son personnage :

« Et rien n'était plus voluptueusement coquet que l'opposition des grandes cassures de l'épais satin de Lyon sur les jeunes rondeurs de son corps presque nu, avec le

¹ Éd. cit., p. 3.

² L'expression est d'Alain Pagès, art. cit., p. 316.

³ Éd. cit., p. 198.

bouffant et l'envolée de sa poitrine et de l'entour de son cou, avec la chenille, la fanfreluche, le pasquillage argentés de la broderie¹. »

On assiste là encore à un ciselage syntaxique, avec des tournures surprenantes : le romancier intensifie la magnificence de sa description en préférant l'adverbe au simple adjectif (« voluptueusement coquet » plutôt que « voluptueux et coquet »), et en utilisant le participe comme substantif. On sera également sensible à l'énumération finale de substantifs qui offre des sonorités intéressantes (notamment avec la chuintante et l'alternance du -l palatal et du -l alvéolaire). D'un point de vue structurel également, Edmond de Goncourt « joue » au grand couturier, il procède à des coupes impromptues et vives, en présentant des chapitres très courts, en insérant des pseudo-documents dans son texte (le cahier de résolutions de Chérie au chapitre XXXIII) ou bien des passages inattendus, comme cette généalogie militaire du chapitre II. Là encore, dans la construction et la façon de « coudre » les différentes pièces du texte, on a la sensation de retrouver la volonté qu'a Chérie de surprendre et d'enjoliver : il s'agit, tant pour la jeune parisienne que pour le vieux romancier, d'avoir un style.

*

« Écriture-catalogue », écriture comptable, écriture imagée, le romancier dispose de plusieurs « bobines » stylistiques pour décrire le textile. Pourtant, celui-ci est assez insaisissable, dans la mesure où pour l'appréhender il faut se montrer attentif à tous ses modes de manifestations (musique, parfums, apparence...) Nous avons analysé la façon dont les écrivains s'emparent de la nature du textile en usant des artifices de la langue. Voyons désormais comment ils utilisent l'étoffe pour cerner la nature de leurs personnages. Ces étoffes omniprésentes dans les récits font sens et vont continuer à nous révéler l'étoffe des personnages. Pour ce faire, Zola et Edmond de Goncourt vont continuer à osciller entre deux pôles, en jouant sur l'interstice les séparant pour créer du sens. En effet, si les romanciers, dans leurs techniques descriptives, passent d'une sensation à une autre, nous verrons que pour tisser la destinée de leurs héroïnes ils vont passer d'une logique à une autre, du réalisme au merveilleux.

¹ *Ibid.*, p. 202. Pour l'explication des termes techniques, nous renvoyons à la note 3 de l'édition critique de Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, éd. cit., p. 243.

PARTIE II
AU FIL DES CONTES

*

Etoffes (dés)enchantées, défilé des destinées

APPROCHE ETHNOCRITIQUE

« Sa marraine ne fit que la toucher avec sa baguette, et en même temps ses habits furent changés en des habits d'or et d'argent, tout chamarrés de pierreries ; elle lui donna ensuite une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde. Quand elle fut ainsi parée, elle monta en carrosse ; mais sa marraine lui recommanda, sur toutes choses, de ne pas passer minuit, l'avertissant que, si elle demeurait au bal un moment davantage, son carrosse redeviendrait citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, et que ses beaux habits reprendraient leur première forme¹. »

Les échos aux contes de fées sont parfois nombreux dans les romans réalistes et naturalistes, qui tendent à réinvestir certains thèmes du genre, tout en s'appropriant la logique merveilleuse qui le structure. De semblables échos se font particulièrement entendre chez Zola, dont les textes portent une certaine culture du conte, qui réapparaît de manière plus ou moins évidente au fil des récits. On se souvient par exemple de cette « Cendrillon qui rentre sans pantoufles² », aperçue par Claude et Florent au détour d'une rue dans le premier chapitre de *Le Ventre de Paris*. Mais au-delà de tels renvois explicites, « en passant », aux contes les plus connus, les romans reprennent des éléments et des logiques appartenant au genre merveilleux. Néanmoins, si la robe de Cendrillon disparaît passés les douze coups de minuit, cette logique merveilleuse s'évanouit quant à elle à l'aune du naturalisme. Ainsi, se livrer à une démarche de type ethnocritique, c'est se montrer attentif aux références et aux diverses formes de cultures présentes dans le texte (ici celle du conte, mais pas exclusivement), mais c'est surtout dépasser un simple repérage de ces références afin de démêler les contradictions qu'elles font naître en régime réaliste, contradictions – ou concordances – qui elles-mêmes produisent du sens.

Les robes, toilettes et autres tissus sont des motifs primordiaux pour l'économie merveilleuse des contes de fées, tout comme pour l'économie naturaliste des récits étudiés. Ces derniers ne résistent pas à la tentation d'emprunts répétés aux premiers, et tout se passe comme si Zola et Goncourt se réappropriaient les robes des contes de fées, se réappropriaient leurs symboliques et leurs fonctions pour les insérer dans leurs fictions, tout en les remodelant selon une dynamique intertextuelle et intergénérique. Néanmoins, le conte n'est pas le seul élément de la tradition populaire qui doit arrêter notre attention. En effet, certaines coutumes et certains savoirs populaires font également l'objet d'un réinvestissement par Zola et Goncourt au sein de leurs récits. En effet la couture, la broderie, ainsi que les aiguilles et les

¹ Charles Perrault, « Cendrillon », dans *Contes*, introduction, notices et notes de Catherine Magnien, Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de poche, Classiques, 2006 (éd. revue et corrigée), p. 264.

² Éd. cit., p. 623.

épingles ne sont pas des actions ou des accessoires anodins dans nos romans. Derrière leur présence se cachent des schèmes de pensées quant au statut de la femme, schèmes interrogés et – parfois – remis en cause par les romanciers. Ainsi, genre merveilleux et traditions populaires semblent constituer la toile de fond des récits proposés à l'étude. Le lien entre cette toile et la logique réaliste est assumée par l'étoffe et ses dérivés : le motif permet alors un enchevêtrement de références dont il convient de démêler les tenants et les aboutissants dans la mesure où cette trame intertextuelle et interculturelle produit du sens.

De semblables liens ont déjà fait l'objet d'études critiques et on se souviendra avec profit du travail de Véronique Cnockaert, qui analyse l'exploitation et les significations du cycle Carnaval / Carême et du rite de la vieille de la mi-carême dans *La Curée*¹, ou encore des analyses d'Auguste Dezalay qui décèle de nombreuses réminiscences des contes merveilleux chez Zola. Aussi n'hésite-t-il pas à affirmer que « les romans de Zola ont commencé par être, sont restés bien souvent, et très longtemps, de vrais contes de fées² », avant de prendre plus particulièrement l'exemple de *La Curée* : « si *L'Argent* ou *La Curée* [...] se présentent bien comme des œuvres documentaires sur l' "Haussmannisation" de Paris ou les "krachs" boursiers, ce sont aussi de véritables contes fantastiques, peuplés de chimères ou d'enchanteurs³. » De cette façon il voit dans Saccard « un enchanteur, qui métamorphose les êtres et les choses par la puissance de son imagination créatrice⁴ », et s'intéresse à l'exemple de Renée, qui subit de multiples métamorphoses et qui connaît son apothéose dans son rôle de reine de la mode parisienne. Quelle est alors la part accordée au vêtement dans ce processus « d'enchantement du naturalisme » ? Quel rôle joue le tissu dans cette alliance a priori paradoxale ? Bien sûr, nous avons déjà souligné la capacité que possèdent les étoffes de créer une atmosphère relevant du merveilleux et de l'onirisme, mais il s'agit désormais d'identifier plus précisément le réinvestissement du canevas des contes autour du motif du textile. Ainsi, plus qu'une simple exploitation du lexique et du vocabulaire merveilleux⁵, le textile permet le surgissement et l'évanouissement soudains de la modalité merveilleuse, souvent pour la détourner, pour mieux jouer avec les codes du conte et pour mieux souligner les décalages entre réalisme et merveilleux. À l'instar de ces filles « tour à tour crûment éclairées et noyées

¹ Renée, tout à la fois reine du carnaval et vieille de la mi-carême, finira broyée aux yeux de tous. Véronique Cnockaert, « L'Empire au miroir. Renée Saccard ou la vieille de la mi-carême », dans *Horizons ethnocritiques*, dir. Jean-Marie Privat, Marie Scarpa, Presses universitaires de Nancy, coll. EthnocritiqueS – Anthropologie de la littérature et des arts, 2010, p. 17-31.

² Auguste Dezalay, « Les mystères de Zola », *La Revue des Sciences Humaines*, n° 160, 1975, p. 476.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ On se souvient de l'exclamation de madame Marty devant l'exposition des ombrelles : « C'est féérique ! », éd. cit., p. 619.

dans l'ombre, [qui] prenaient un air d'apparition, de marionnettes blafardes, traversant le rayon électrique de quelque féerie¹ », les destinées des héroïnes naturalistes peuvent être lues à la lumière du merveilleux, tout en restant ancrées dans la vie moderne. En effet, l'éclat réaliste l'emportant sur le halo merveilleux, nos héroïnes ne peuvent connaître les heureuses destinées des princesses des contes, exceptée Denise, qui semble parvenir à inverser le rapport de force et faire de son histoire un véritable conte de fées.

2.1. RENEE, UNE PEAU D'ÂNE INVERSEE ?

Tout au long de *La Curée*, cette vaste chasse d'or et de chair, Renée semble multiplier les métamorphoses et revêtir d'innombrables peaux, qu'elles soient de faille ou de fourrure. Son identité problématique, qu'elle cherche à conquérir et à inventer, ses pérégrinations entre différents espaces, de l'austérité du domaine paternel aux fastes de l'hôtel conjugal en passant par la saleté de l'ancre de Sidonie, ne sont pas sans rappeler les tribulations d'une Peau d'âne expulsée du château familial pour finir dans celui de son prince, étant passée par la boue des basses-cours. Bien sûr, les trajectoires des héroïnes perraultienne et zolienne diffèrent et Renée ne peut être schématisée en fonction d'un modèle tiré des contes. C'est un personnage qui relève de l'insaisissable et qui ne souffre pas de catégorisation fixe : elle est d'une multiplicité fuyante, se déroband aux tentatives interprétatives qui essaieraient de la résumer. Néanmoins, Renée, aux mille et un visages, aux mille et une tenues, n'est pas sans rappeler le personnage du conte et sans doute serait-il pertinent de relire *La Curée* à la lumière de *Peau d'âne*, d'y démasquer les réminiscences et les prises de distances². Le roman semble en effet offrir un reflet du conte, parfois craquelé et brouillé, détourné voire opaque, d'autant plus qu'il semble emprunter à d'autres contes bien connus (nous aurons l'occasion d'y revenir.) Mais au centre de cette spécularité intergénérique, une même problématique fait se correspondre conte et roman, celle de l'inceste, point focal des deux diégèses. Nous pourrions objecter que la rencontre des genres s'arrête ici, à cette simple communauté thématique,

¹ Émile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 453.

² Dans son étude évoquée plus haut, Véronique Cnockaert rappelle, à la suite de l'ethnologue Pierre Saintyves, que le rite de la mi-carême entretient des liens étroits avec le conte : « L'ethnologue remarque également que le conte de Peau d'âne que Perrault a pris soin d'installer en période de carnaval entretiendrait des correspondances avec le "rite de la Vieille", ce qui expliquerait que dans de nombreuses variantes méridionales du conte, la jeune fille, pour échapper à l'inceste ne s'affuble pas d'une peau d'âne, mais d'un habit de bois afin de ressembler à une vieille souche. » Véronique Cnockaert, « L'Empire au miroir, Renée Saccard ou la vieille de la mi-carême », art. cit., p. 23.

d'autant plus que Peau d'âne abhorre la déviance sexuelle tandis que Renée s'y adore... Mais ce serait trop vite délaissier le rôle fondamental que jouent les toilettes dans le conte, tout comme dans le roman. Bien sûr, Zola ne reproduit pas le schéma de Perrault, se plaît à l'inverser tout en introduisant dans son canevas des références à d'autres contes, mais relier ces deux histoires, qui se brodent autour du tissu et de l'inceste, semble bel et bien pertinent. Nouvelle Peau d'âne donc, mais Peau d'âne plurielle et inversée : Renée ne sait éviter l'inceste, elle le désire et s'y complaît. Ses robes ne la sauveront pas, sa marraine sera défaillante, ses fourrures ne l'éloigneront en rien de la sexualité animale.

2.1.1. Quand les toilettes tissent l'inceste

Renée l'incestueuse, Renée la nouvelle Phèdre dit-on¹... Et le vice de cette Phèdre moderne, ne le négligeons pas, s'effectue dans les chiffons, par les chiffons, grâce aux chiffons. Et c'est bien là que réside la diffraction d'avec Peau d'âne, dont les robes ont pour but de sauver de la faute. Bien au contraire, celles de Renée la créent, et tout se passe comme si les toilettes masquaient les lois morales et encourageaient le couple incestueux à les bafouer. Max Milner met particulièrement bien en évidence cette infraction des règles, en s'intéressant à la transgression de la loi du père dans le roman, transgression qui aboutit à la possibilité de l'inceste et à l'indifférenciation des genres : « Or, il apparaît clairement que, dans l'œuvre de Zola en général et dans *La Curée* en particulier, la perversion est liée à un affaiblissement de la figure, ou, plus exactement, de la position paternelle². » Il dresse ainsi la triste liste des pères parcourant le roman, pères néfastes ou défaillants, évoquant tantôt monsieur Béraud du Châtel, « totalement évanescent, hors de course, menant dans son hôtel de l'île Saint Louis une existence de mort-vivant », dont l' « influence sur Renée est nulle, ou plutôt entièrement négative³ », le père défaillant de Louise Mareuil, le père croulant de la nation, l'empereur, et bien sûr Aristide Saccard, qui n'impose aucune loi dans sa famille (re)composée à l'emporte-pièce : « À aucun moment ce père n'incarne la Loi. Au contraire,

¹ Un autre type d'intergénéricité existe dans *La Curée*, avec la reprise de structures et de thématiques dramaturgiques. Nous renvoyons à l'article d'Anne-Marie Desfougères, « Roman et dramaturgie classique », dans *La Curée de Zola, ou « la vie à outrance »*, *op. cit.*, p. 5-14.

² Max Milner, « Les thèmes de la perversion dans *La Curée* », dans *Mimesis et semiosis : littérature et représentation, miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 146.

³ *Ibid.*

tout semble arrangé, dans cette famille, pour qu'aucune loi ne circule¹. » Dans *La Curée*, la loi du père échoue devant le diktat des écus et Renée, privée de repères, détachée de son père, ne peut que sombrer dans l'inceste, péché suprême grâce auquel elle s'imagine donner de l'intensité à sa vie avant de s'apercevoir qu'il n'est qu'un symptôme de plus de la vacuité de son existence.

Une corrélation étroite se tisse entre le vice et les toilettes, dans un effet de dédoublement tout à fait étonnant : les robes sont à la fois la cause et la conséquence de l'inceste, elles encadrent le crime, en amont et en aval, jouent le rôle d'élément déclencheur de la passion coupable tout en étant sa suite logique. Balayant les interdits, s'enfonçant dans le scabreux dans l'espoir d'y trouver une étincelle de vie, Renée renie la morale et brise le tabou suprême en s'adonnant à l'inceste à corps perdu. On le sait, dans le conte de *Peau d'âne*, la jeune héroïne est confrontée au désir coupable de son père et cherche à s'y dérober. Pour ce faire, elle demande conseil à sa marraine la fée qui lui souffle l'idée des trois robes. Ainsi, Zola procède au renversement de la fonction paradigmatique des toilettes envisagées non plus comme parade au désir licencieux mais comme licence sexuelle : si dans le conte les parures ont pour fonction de contrer l'inceste, dans *La Curée* elles permettent au contraire sa réalisation :

« Maxime, dans son coin, rêvait aussi avec quelque ennui. Il était fâché de l'aventure. Il s'en prenait au domino de satin noir. Avait-on jamais vu une femme se fagoter de la sorte ! On ne lui voyait pas même le cou. Il l'avait prise pour un garçon, il jouait avec elle, et ce n'était pas de sa faute, si le jeu était devenu sérieux. Pour sûr, il ne l'aurait pas touchée du bout des doigts, si elle avait seulement montré un coin d'épaule². »

Ce passage, qui utilise avec efficacité le discours indirect libre, représente une tentative de dédouanement pour Maxime, qui refuse de se considérer coupable, tout comme Renée d'ailleurs. Tout le paradoxe réside dans le fait que le désir est désormais créé par le vêtement et non plus par la peau. C'est l'androgynie de Renée, créée ou renforcée par son habit, qui éveille la *libido* de Maxime, ce qui en dit long d'ailleurs sur sa sexualité : il est fort probable que le jeune homme se soit adonné à des expériences homosexuelles, tout comme Renée, lui au collège, elle chez les Dames de la Visitation. Le vêtement rend les frontières indistinctes, brouille les limites du bien et du mal, du permis et de l'interdit, du masculin et du féminin. C'est cette problématique de l'indistinction qui est mise en exergue par l'habit de la belle madame Saccard : Maxime n'a plus la vue ni l'esprit très clairs, il contemple sa belle-mère à

¹ *Ibid.*, p. 147.

² Éd. cit., p. 459.

travers la fumée de son cigare ou via la médiation d'un miroir (« Maxime voyait dans la glace sa tête ardente¹ »), il n'est « plus bien sûr de son sexe », la faute à « sa longue blouse de satin noir² » qui lui masque le cou. Le vêtement cultivant l'androgynie suscite donc le désir de cet homme-fille : « Le jeune homme suivait la ligne de satin qui plaquait comme une chemise³. » On le constate, la toilette cause la perte, la révèle aussi, à l'employé Charles qui paraît se gausser en voyant le ruban bleu de Renée, tout chiffonné, qui constitue une preuve du crime.

Une fois ce dernier effectué, l'inflation des chiffons n'aura plus de limites, dans une intime correspondance entre passion incestueuse et passion des chiffons, les deux se nourrissant mutuellement. La capacité créatrice de Renée, son sens aigu des parures, son goût pour le sensationnel dans ses toilettes, atteignent en effet leur paroxysme durant l'hiver occupé par l'inceste et le déchaînement des sens paraît indissociable du déploiement des tenues. N'ayant plus de limites morales, elle abandonne toute retenue et dénoue les cordons de sa bourse pour se payer des robes exorbitantes ; s'étant livrée à Maxime, elle offre son corps au monde dans des tenues plus qu'audacieuses : « Elle eut, cet hiver-là, un luxe de linge merveilleux. Elle porta des chemises et des peignoirs d'un prix fou, dont les entre-deux et la batiste la couvraient à peine d'une fumée blanche⁴. » Renée est au faîte de son vice, au faîte de sa gloire de parisienne mondaine, elle rayonne plus que jamais :

« La saison fut pour elle un long triomphe. Jamais elle n'avait eu des imaginations plus hardies de toilettes et de coiffures. Ce fut alors qu'elle risqua cette fameuse robe de satin couleur buisson, sur laquelle était brodée toute une chasse au cerf, avec des attributs, des poires à poudre, des couteaux à larges lames⁵. »

Maxime est intégré au système de renouvellement permanent de son apparence, il est « l'amant assorti aux modes et aux folies de l'époque⁶ ». Renée essaye l'inceste, s'essaye au crime comme elle réessaie sans cesse les tenues... Son histoire avec Maxime ne peut exister sans ses robes, son vice n'est qu'une toilette parmi tant d'autres, la faute étant finalement métaphorisée par le textile : « Alors, l'incestueuse s'habituaît à sa faute, comme à une robe de gala, dont les roideurs l'auraient d'abord gênée⁷. » Non seulement le tissu favorise le crime mais le crime se fait tissu. Renversement intégral de la fonction salvatrice des étoffes donc, qui permettent l'adultère incestueux. Renée est bien éloignée d'une Peau d'âne qui souhaitait

¹ *Ibid.*, p. 456.

² *Ibid.*, p. 455.

³ *Ibid.*, p. 456.

⁴ *Ibid.*, p. 493-494.

⁵ *Ibid.*, p. 494.

⁶ *Ibid.*, p. 486.

⁷ *Ibid.*, p. 510.

une « robe de rien¹ », même si le personnage de Perrault conserve avec soin, dans sa déchéance, les trois robes données par son père. Celles-ci lui sont en effet indispensables : elles sont, comme le remarque René Démoris, à la fois symbole de la pureté préservée et déclencheur d'un effet séducteur sur le prince², ce qui lui permet de réaffirmer et de conserver malgré toutes les turpitudes traversées son statut de princesse. Peau d'âne a donc besoin de ses robes pour séduire³, tout comme Renée. Mais les robes de madame Saccard ne sont ni symbole de pureté, comme nous venons de le souligner, ni marqueur de pouvoir : certes elle séduit mais derrière son statut devenu fantoche de reine de l'Empire, elle se trouve exploitée par tout un chacun. En trompant son mari, Renée s'est trompée, elle participe de son plein gré à sa mise à nu finale, ne trouvant d'aide nulle part, personne ne pouvant la rhabiller.

2.1.2. *Marraines défaillantes*

Et de fait, Renée est absolument isolée, elle ne peut compter que sur elle-même et là où une Peau d'âne courait voir sa marraine, Renée se tourne vers sa tante Élizabeth, qui ne peut rien pour elle, ou vers la sœur de son mari, qui lui propose de se prostituer. On retrouve là encore des échos à *Peau d'âne*, dans le rapport que l'héroïne entretient avec ces mères de substitution, ces figures auxiliaires qui s'avèrent inopérantes ou qui finissent par se retourner contre elle : sa tante, qui se fourvoie sur toute la ligne et qui la jette dans les griffes de Saccard ; Sidonie, qui l'entraîne dans ses affaires sordides et qui souhaiterait en faire son objet malléable, et même Céleste, qui finit par l'abandonner après avoir contemplé placidement ses ébats et sa débauche. Notons que dans *Peau d'âne*, la marraine n'est pas tout à fait fiable non plus, elle semble subir un traitement ironique de la part de Perrault, qui accentue de manière – trop ? – prononcée son éloge : « C'était une admirable Fée / Qui n'eut jamais de pareille en son Art⁴. » Elle bénéficie a priori du don de préscience, devinant les raisons de la visite de sa filleule, mais se trompe quatre fois en pensant que jamais le roi ne

¹ Charles Perrault, « Peau d'âne », dans *Contes*, éd. cit., p. 147.

² René Démoris, « Du littéraire au littéral dans Peau d'âne de Perrault », *Revue des sciences humaines*, n° 166, avril-juin 1977, p. 261-279.

³ « Un jour, le jeune prince, errant à l'aventure / De basse-cour en basse-cour, / Passa dans une allée obscure / Où de Peau d'âne était l'humble séjour. / Par hasard il mit l'œil au trou de la serrure. / Comme il était fête ce jour, / Elle avait pris une riche parure / Et ses superbes vêtements / Qui, tissus de fin or et de gros diamants, / Égalaient du soleil la clarté la plus pure. » Si l'amour rend aveugle, c'est bien la parure qui aveugle ici le voyeur. Charles Perrault, « Peau d'âne », dans *Contes*, éd. cit., p. 148

⁴ *Ibid.*, p. 138.

pourra procurer à sa fille les trois robes et qu'il refusera de sacrifier son âne. Ainsi, dans le roman de Zola, comme dans le conte de Perrault, la figure maternelle de substitution ne pallie pas totalement l'absence de la mère idéale, dont la mort a été causée par la jeune sœur Christine¹.

Sa tante tout d'abord, apparaît comme une figure de marraine providentielle mais faillible. Renée a été violée, elle a rencontré le loup sans pouvoir se défendre, oubliée en pension par une tante qui a placé toute son affection sur la cadette et qui a du mal à supporter le caractère de l'aînée. Elle n'est donc qu'une image maternelle dégradée, comme le souligne David Baguley : « Leur tante Élizabeth, qui remplace leur mère, préfère Christine et devient plus marâtre que mère pour Renée². » Malgré tout, elle essaie de se rattraper en arrangeant le mariage de Renée mais elle se laisse bernier, acceptant de faire sacrifice de deux cent mille francs, se laissant illusionner par le prestidigitateur Saccard : « Il finit par faire la conquête de la tante Élizabeth, qui voyait avec une joie involontaire, sous les doigts de cet habile homme, le drame dont elle souffrait depuis un mois, se terminer en une comédie presque gaie³. » Présence rassurante mais inopérante, la tante qui, lors de la première rencontre entre Renée et Aristide, rougit pour eux, s'est hautement fourvoyée, s'est trompée d'enchantement, et le « coup de baguette⁴ » du mariage de Renée s'avère catastrophique. En arrangeant ce mariage, Élizabeth fait une bêtise, malgré sa bonne volonté. Avec sa mort, au chapitre VII, elle quittera une scène sur laquelle elle n'aura finalement été qu'une marionnette dans les mains de Saccard. Ses interventions n'auront fait que gêner Renée. Le terme est d'ailleurs utilisé par Zola, au sujet de la robe offerte en cadeau par la tante aux deux sœurs. Le don vestimentaire, traditionnel de la marraine, est dévoyé, dans la mesure où il s'agit d'une erreur d'appréciation : la tenue est moquée, ce qui pousse Renée à l'alléger et ainsi à commencer son *strip-tease*. Zola souligne, si besoin en était, la responsabilité de la tante dans la perte de sa nièce :

¹ David Baguley remarque qu'avec la figure de Christine, comme dans les contes, l'héroïne est dédoublée, et reprend les analyses de Bettelheim en affirmant : « Autre détail significatif : l'héroïne se dédouble, comme cela arrive souvent dans les contes de fées, où, comme nous l'explique Bettelheim, les deux personnages "symbolisent des aspects opposés de notre nature". Christine, la sœur cadette de Renée, "très simplement mise en mousseline blanche", aussi pure et modeste que sa sœur sera corrompue, a coûté la vie à leur mère, situation qui introduit le thème typique de l'absence de la mère idéale. » David Baguley, « *La Curée* : la belle et la bête », dans *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, *op. cit.*, p. 143.

² *Ibid.*

³ Éd. cit., p. 383.

⁴ *Ibid.*, p. 334.

« Elle se souvint d'un jour où la tante Élisabeth les avait habillées, elle et Christine, de robes de laine grise à petits carreaux rouges. On était à la Noël. Comme elles étaient contentes de ces deux robes semblables ! La tante les gâtait, et elle poussa les choses jusqu'à leur donner à chacune un bracelet et un collier de corail. [...]. Puis, chez les dames de la Visitation, ses camarades l'avaient plaisantée sur "sa robe de Pierrot", qui lui allait au bout des doigts et qui lui montait par-dessus les oreilles. Elle s'était mise à pleurer pendant la classe. À la récréation, pour qu'on ne se moquât plus d'elle, elle avait retroussé les manches et rentré le tour de cou du corsage. Et le collier et le bracelet de corail lui semblaient plus jolis sur la peau de son cou et de son bras. Était-ce ce jour-là qu'elle avait commencé à se mettre nue¹ ? »

Autre marraine, cette fois franchement malfaisante, la magicienne Sidonie, qui cherche à adopter une posture maternelle vis-à-vis de Renée et qui se vexe lorsque celle-ci la rejette : « Et sachez bien que vous auriez trouvé et que vous trouveriez encore en moi une seconde mère. Je vous attends chez moi, quand il vous plaira². » Mais derrière ces nobles sentiments affichés, Sidonie est redoutable, c'est même elle qui fomenta le projet maléfique de mariage entre son frère et mademoiselle Béraud du Châtel. Elle exploite les failles de Renée pour mieux servir ses intérêts, balaye de ses jupes froissées les parquets de l'hôtel Saccard autant que les pavés des bouges parisiens, oiseau de malheur, instigatrice de toutes les compromissions, au cœur aussi noir que sa robe. Ses tenues sont loin de l'élégance de sa belle-sœur, mais révèlent sa roublardise, son cynisme et son sens des affaires :

« Elle portait une éternelle robe noire, limée au plis, fripée et blanchie par l'usage, rappelant ces robes d'avocat usées sur la barre. Coiffée d'un chapeau noir qui lui descendait jusqu'au front et lui cachait les cheveux, chaussée de gros souliers, elle trotta par les rues, tenant au bras un petit panier dont les anses étaient raccommodées avec des ficelles³. »

Voilà la panoplie parfaite pour une sorcière parisienne, et la robe noire devient son avatar, la place dans l'ombre, la rend presque insignifiante, et c'est peut-être là son astuce suprême que de parvenir à se faire oublier, elle dont Zola nous dit que « sa robe de couleur éteinte effaçait encore davantage⁴ ». Lors du bal de la mi-carême, elle choisit une robe de magicienne qui la ratatine, le costume rend son teint plus jaune que de coutume et le romancier nous précise que « la traîne de sa robe de magicienne semblait avoir déjà ramassé toute la poussière des tapis⁵ ». Sa robe ramasse la saleté comme ses mains plongent dans les mauvaises affaires, toujours au courant des histoires scabreuses et des scandales, elle « pousse la poussière sous le

¹ *Ibid.*, p. 572-573.

² *Ibid.*, p. 577.

³ *Ibid.*, p. 369-370.

⁴ *Ibid.*, p. 335.

⁵ *Ibid.*, p. 560.

tapis » mais n’oublie jamais d’en retirer son profit et ses dons ne sont jamais gratuits¹. David Baguley se penche d’ailleurs sur la figure de Sidonie, qui « s’est contentée, pour se métamorphoser en magicienne, d’une robe et d’un prénom² ». Elle-même vit dans un conte de fées, avec ses trois millions, et sa robe lui permet de revêtir plusieurs fonctions, clerc, entremetteuse, éminence grise d’Eugène Rougon... Baguley tire la conclusion qui s’impose de cet être entre fiction et réalité, illusion et désillusion, en affirmant qu’il s’agit bien d’une « fée méchante [...], fée jalouse et mesquine, mais vraie sorcière auprès d’un mauvais génie [Saccard]³ ». On comprend donc que Renée ne puisse accorder sa confiance à ces mères de substitution. Avec de telles figures adjuvantes, elle ne pouvait que céder à la tentation de l’inceste et ne jamais plus quitter une sexualité contre-nature et animale.

2.1.3. *Renée et ses peaux, belle et bête*

« Pour vous rendre méconnaissable,
La dépouille de l’âne est un masque admirable.
Cachez-vous bien dans cette peau,
On ne croira jamais, tant elle est effroyable,
Qu’elle renferme rien de beau⁴. »

Masquer son visage, permuter les apparences pour sauver la bienséance, tel est le conseil que sa marraine adresse à Peau d’âne pour lui éviter l’inceste. Mais changer de peau est loin d’être anodin et falsifier sa face revient à révéler les différentes facettes d’une identité : ôter ses beaux atours pour vêtir une peau animale semble constituer plus qu’une épreuve et relever d’une régression primitive qui confronte la jeune princesse à la violence sexuelle, la violence d’une rupture sociale (elle perd la place que son lignage lui garantissait) et familiale (le père se transforme en monstre). Comme souvent dans les contes, ce changement d’apparence permet la métamorphose de l’héroïne ; la peau est ici gage de dissimulation et constitue une épreuve pour la jeune fille, qui conserve néanmoins son statut de princesse – et son

¹ Comme ceux de certaines fées des contes, par exemple celles de *La Belle au Bois dormant*, devant qui on place des étuis d’or massif et des couverts précieux dans l’espoir d’obtenir leurs faveurs, dans un système d’échange qui peut rappeler les travaux de Marcel Mauss dans son essai sur le don : « Dans la civilisation scandinave et dans bon nombre d’autres, les échanges et les contrats se font sous la forme de cadeaux, en théories volontaires, en réalité obligatoirement faits et rendus. » Marcel Mauss, « Essai sur le don, forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2010, p. 147.

² David Baguley, « Les mystères de Zola », art. cit., p. 478.

³ *Ibid.*, p. 479.

⁴ Charles Perrault, « Peau d’âne », dans *Contes*, éd. cit., p. 143.

humanité – grâce à la cassette magique contenant ses trois robes¹. Cette dépouille marque le sacrifice de la prospérité du royaume, de l'ordre social au nom d'un amour contre-nature. Dans *La Curée* aussi, ordre social et moral sont sacrifiés sur l'autel du désir, autour duquel évoluent des personnages plus libidineux les uns que les autres. Ainsi, Renée passe pour une métaphore d'un Second Empire languissant et agonisant de ses propres faiblesses et Christian Croisille n'hésite pas à affirmer que le roman est celui « de la satisfaction de tous les appétits, de la jouissance sous toutes ses formes² » et déclare sans équivoque que « la chair est triste dans *La Curée*³ ». Il dresse en effet un état des lieux de toutes les déviations sexuelles présentes dans le roman, distinguant la sexualité coupable et criminelle de celle frustrée et pervertie, avant d'envisager le cas de Renée, qui selon lui incarne une sexualité blasée où la curiosité remplace la sensualité, curiosité qui naît de l'ennui profond dans lequel s'engluie la jeune femme. Et de conclure que « le piment suprême, pour Renée, c'est avant tout l'inceste⁴ ».

Madame Saccard brise donc tous les tabous. Nouvelle Peau d'âne, elle est située entre deux pôles, humanité et bestialité, marqués par ce qu'elle vêt : robes extravagantes et peaux décadentes. L'inceste en lui-même pourrait déjà être considéré comme une forme de sexualité animale, mais il paraît ici utile de rappeler combien Renée porte en elle une affolante bestialité, souvent soulignée par le motif de la peau animale, un de ses accessoires réguliers. Renée est habitée par un appétit dévorant, par exemple à la fin du premier chapitre où, isolée dans la serre, elle s'empoisonne en mastiquant un rameau de Thangin. Mais que l'on ne s'y trompe pas, elle est avant tout carnivore, placée sous le signe du « grand sphinx de marbre noir, accroupi sur un bloc de granit [...] avec un sourire de chat discret et cruel⁵ ». Elle est indéniablement double, belle et bête, comme le souligne David Baguley⁶ :

¹ Jean-Pierre Mothe insiste sur cette fonction des toilettes de Peau d'âne : « Une fois de plus, remarquons l'importance de la toilette, ce sont de magnifiques habits offerts par le roi qui maintiennent l'identité, même dans la déchéance. Tant qu'un personnage garde ses atours, il garde sa séduction et sa personnalité n'est pas profondément atteinte. » Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, L'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 1999, p. 164.

² Christian Croisille, « La sexualité dans *La Curée* d'Émile Zola », dans *Révolutions, résurrections et avènements. Mélanges offerts à Paul Viallaneux*, Paris, SEDES, 1991, p. 207.

³ *Ibid.*, p. 208.

⁴ *Ibid.*, p. 210.

⁵ Éd. cit., p. 356.

⁶ David Baguley, « *La Curée* : la belle et la bête », art. cit., p. 144.

« La “bonne fée de cet appartement tiède et doré” se transforme ainsi en “la fée excentrique des voluptés mondaines”, pour devenir un monstre humain, avec sa “féminité dévorante”, aussi âpre à la “curée” des plaisirs que son mari à la “curée” du gain, un être qui avale, ravale et se ravale. Elle figure la Belle qui se métamorphose en la Bête¹. »

Renée subit toutes les métamorphoses dans le roman, mais en filigrane de ses toilettes toujours plus audacieuses, le motif de la peau animale intervient tout au long de son évolution, comme pour mieux signifier sa dualité intrinsèque. La part animale de Renée a souvent été identifiée et commentée, mais il convient de reconnaître toute son importance au motif de la fourrure : l’héroïne zolienne est intimement liée à la peau, qui semble consubstantielle de sa faute et de sa sexualité animale.

Dès l’ouverture du roman, Renée s’entoure de fourrure et se profile déjà la bestialité inhérente à son être derrière sa lassitude maussade : « Elle attira frileusement à elle un coin de la peau d’ours qui emplissait l’intérieur de la voiture d’une nappe de neige soyeuse. Ses mains gantées se perdirent dans la douceur des longs poils frisés². » La scène possède une forte dimension sensuelle et sa main se perd dans les poils tout comme sa vertu se perdra dans une sexualité bestiale. Nous sommes également sensibles à la barrière entre la chair et la peau que représente le gant ... Bien vite Renée libérera son corps des carcans du tissu, Zola prenant soin de nous préciser que lors des scènes d’inceste, dégantée, Renée se déchaîne³. De façon globale, toute l’entrée en matière du premier chapitre indique déjà la double nature de l’épouse Saccard... Pour l’instant avachie dans sa calèche, languissant d’ennui, à demi-morte parmi les feuillages de Boulogne, cette belle au bois dormant va bientôt renaître en bête dévorante, ce qui est déjà préfiguré par la présence de la peau tout au long de cette promenade inaugurale qui augure la cavalcade effrénée de Renée dans une vie de vices réitérés. Elle semble ne pouvoir se détacher de cette peau, hypnotisée, comme si elle avait déjà conscience de la potentialité que celle-ci lui offre, la dernière pomme qu’elle n’a pas encore croquée : « Renée, reprise par ses lassitudes, avait baissé complètement les paupières, ne regardant plus que ses doigts minces qui enrôlaient sur leurs fuseaux les longs poils de la peau d’ours⁴. » La métaphore des fuseaux indique d’emblée que son corps travaille à la réalisation du crime aigu, dans un processus de maturation d’ores et déjà amorcé. Ce geste répété, annonciateur de ses obsessions mortifères et du détraquement de sa chair et de son

¹ *Ibid.*

² Éd. cit., p. 321.

³ « Longtemps ils demeurèrent sans gestes et sans paroles, dans ce bain de flammes, Maxime terrassé et inerte, Renée frémissante sur ses poignets comme sur des jarrets souples et nerveux. » *Ibid.*, p. 485

⁴ *Ibid.*, p. 322.

esprit, la coupe déjà du monde, indifférente qu'elle est à ce qui se passe en dehors de sa calèche. Preuve que peaux et inceste sont intimement liés, l'attouchement au combien révélateur qui laisse facilement deviner la nature future de la relation entre la mère et le beau-fils :

« Elle tenait ses deux mains enfouies dans la peau d'ours, elle avait très chaud sous son paletot de drap blanc, aux revers de velours mauve. Comme elle allongeait un pied, pour se détendre dans son bien-être, elle frôla de sa cheville la jambe tiède de Maxime, qui ne prit même pas garde à cet attouchement. Une secousse la tira de son demi-sommeil. Elle leva la tête, regardant étonnement de ses yeux gris le jeune homme vautré en toute élégance¹. »

Plus loin, perdu au milieu d'un luxe de dentelles et de mousselines, les dépouilles animales s'invitent dans la chambre de Renée comme pour mieux nous rappeler sa bestialité et incarner la présence d'une sexualité débridée et dangereuse au sein de toute cette mollesse féminine. Faisant partie intégrante de l'espace de l'intime, la présence de ces peaux établit un fort contraste avec les tentures et le luxe coquet de l'appartement parisien et signale sans conteste le côté carnassier de Renée : « Et, aux deux côtés du lit, il y avait deux grandes peaux d'ours noir, garnies de velours rose, aux ongles d'argent, et dont les têtes, tournées vers la fenêtre, regardaient fixement le ciel vide de leurs yeux de verre². » Placées près du lit, sorte de gardiennes du lieu névralgique des désirs, les peaux induisent l'obscénité et leurs yeux vitreux dont l'étrange fixité inquiète semblent rappeler l'aveuglement de Renée qui ne cessera qu'au terme du roman, lorsqu'elle prendra enfin conscience du déshabillage dont elle a fait l'objet.

En attendant, c'est dévêtue et au contact des fourrures que toute sa bestialité s'éveille, c'est dans le frôlement de sa peau contre les peaux que son feulement se fait entendre et que le vernis social se frelate :

« Une nuit, dans une heure d'angoisse, la jeune femme avait voulu que son amant allât chercher une des peaux d'ours noir. Puis ils s'étaient couchés sur cette fourrure d'encre, au bord d'un bassin, dans la grande allée circulaire. Au dehors il gelait terriblement, dans un clair de lune limpide. [...]. Les cheveux tombés, les épaules nues, elle s'appuyait sur ses poings, l'échine allongée, pareille à une grande chatte aux yeux phosphorescents. Le jeune homme, couché sur le dos, aperçut, au-dessus des épaules de cette adorable bête amoureuse qui le regardait, le sphinx de marbre, dont la lune éclairait les cuisses luisantes. Renée avait la pose et le sourire du monstre à tête de femme, et, dans ses jupons dénoués, elle semblait la sœur blanche de ce dieu noir³. »

¹ *Ibid.*, p. 329.

² *Ibid.*, p. 477.

³ *Ibid.*, p. 484-485.

La peau d'ours devient l'épicentre de l'inceste, une encre indélébile, la tache signalant la faute de cette femme, Phèdre et lady McBeth à la fois. Sa présence est sans cesse rappelée par Zola lors des scènes d'accouplement avec Maxime, et loin d'être une peau de chagrin, elle semble s'agrandir et prendre de plus en plus d'espace, le romancier prenant la peine de préciser que « la peau d'ours tenait toute l'allée¹ ». Sous l'égide de cette peau, la sexualité perd toute douceur, sur elle les corps s'abîment, comme l'âme, dans l'immoralité :

« Et, au milieu de la peau noire, le corps de Renée blanchissait, dans sa pose de grande chatte accroupie, l'échine allongée, les poignets tendus, comme des jarrets souples et nerveux. Elle était toute gonflée de volupté, et les lignes claires de ses épaules et de ses reins se détachaient avec des sécheresses félines sur la tache d'encre dont la fourrure noircissait le sable jaune de l'allée. [...]. Et, de temps à autre, elle se penchait brusquement, elle le baisait de sa bouche irritée². »

Ce baiser, qui s'apparente davantage à une morsure qu'à une marque de tendresse, semble signifier la transformation ultime de la belle en bête, la peau étalée semble presque être celle de Renée³, qui a quitté ses jupons et ses toilettes pour libérer ses pulsions bestiales⁴.

On le voit, les peaux renvoient à la sexualité animale et à la double nature de Renée, qu'elle est incapable de réconcilier, si l'on suit les analyses de Baguley : « Elle ne réussit jamais à se réaliser, à concilier les aspects opposés de son être, ceux qui symbolisent, précisément, la Belle et la Bête : l'âme et le corps⁵. » Et c'est justement dépouillée de cette part de bestialité que Renée va mourir. Ainsi, à la toute fin du roman, alors qu'elle prend conscience de la perte de Maxime qui s'en va pour l'Italie avec Louise, malgré un dernier sursaut, son énergie bestiale la quitte. C'est alors Louise qui devient animale dans une sorte de permutation : la bête n'est plus que belle tandis que la bossue devient bête, et dès lors le rapport de force est inégal, Renée ne pourra plus lutter, ni contre sa rivale, ni contre son mari, ni contre son amant... Réveillée de sa vie vécue comme un songe, sa bestialité n'est plus que rêvée :

¹ *Ibid.*, p. 486.

² *Ibid.*, p. 488-489.

³ Sur la peau animale comme substitut de la toison pubienne féminine, nous renvoyons au travail de Nao Takaï et au chapitre intitulé « velours et peaux de bêtes », *op. cit.*, p. 313-319. La critique envisage ainsi la peau de bête comme la « métonymie de la chair de Renée ».

⁴ Veillons cependant à ne pas forcer l'opposition entre les parures et les fourrures. En effet, la double nature de Renée se lit aussi dans leur association, lorsque Renée fait de la peau de ravissantes tenues (on pense en particulier à son costume de patineuse fait de velours et de fourrure) : chez elle l'animalité n'est jamais éloignée de la richesse, le luxe de la luxure, la bestialité de l'artifice. Preuve en est cette tenue qu'elle porte au faite de son vice, cette robe « de satin couleur buisson, sur laquelle était brodée tout une chasse au cerf, avec des attributs, des poires à poudre, des cors de chasse, des couteaux à larges lames ». *Ibid.*, p. 494.

⁵ David Baguley, « *La Curée* : la belle et la bête », art. cit., p. 145.

« À cette pensée, une colère fauve se ralluma en elle. Et, dans une crise dernière de désir, elle rêva de reprendre sa proie [...]. Alors elle jeta sur ses épaules une pelisse de fourrure, pour ne pas traverser le bal toute nue¹. »

Elle tente de reconquérir cette bestialité en revêtant une fourrure mais c'est précisément ce qui cause sa perte, car en exposant son animalité blessée aux yeux de tous, de prédatrice elle devient proie : « Elle entra dans le grand salon, elle traversa une figure très compliquée du cotillon, sans même voir la surprise que causait sa pelisse de fourrure². » Elle se dirige ensuite vers la serre mais elle est déjà blessée, elle a perdu sa rage fauve et ne peut plus lutter, comme le souligne Maryse Adam-Maillet, qui se montre attentive au motif de la peau animale dans son étude du personnage :

« Et la chasseresse se pare de fourrure d'ours blanc, avant de se frotter à l'ours noir de la chambre, inquiétant trophée aux yeux de verre. Mais quand elle termine son effeuillage la poupée finit à son tour mordue, arrachée (le sol de la serre la brûle à travers la fourrure) et sa tentative ultime pour "passer une pelisse de fourrure" et "reprendre sa proie" se révèle vaine³. »

Passée de « Diane blonde⁴ » à gibier, grelottant sous sa fourrure qui ne la protège même plus des affres du froid, la vie la quitte, et elle ne peut que regretter la perte de son ardente animalité, qui n'est plus qu'un souvenir : « Elle regardait à ses pieds, au bord du bassin, à cette place du sable jaune, où elle étalait la peau d'ours, l'autre hiver⁵. » Désormais, c'est la bossue qui détient la force bestiale, avec « son sourire vague de sphinx vicieux⁶ ». Renée finit dévorée par tous et, comme le note David Baguley, « au lieu de renaître comme l'héroïne traditionnelle, Renée, constamment, pour ainsi dire, *remeurt*⁷. » Si l'enfilement de la peau n'était qu'une étape pour permettre à Peau d'âne de renaître, elle signe la fin de Renée : ce passage par l'ensauvagement n'est source d'aucun épanouissement, d'aucune évolution. Bien au contraire Renée s'avère incapable de s'extraire de la régression primitive. Ayant déjà connu un début malheureux (avec la perte de sa mère et son viol), elle ne connaîtra donc aucune fin heureuse. Sa dévoration s'est amorcée bien avant sa prise de conscience finale, lorsqu'elle a pour ainsi dire été livrée à son époux, le chasseur Saccard. Baguley rapproche d'ailleurs *La Curée* des contes appartenant au cycle du fiancé animal, théorisé par Bettelheim, dans lesquels la fille à marier est donnée au monstre qui finit par s'embellir, la

¹ *Ibid.*, p. 577.

² *Ibid.*

³ Maryse Adam-Maillet, « Renée, poupée dans *La Curée* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 69, 1995, p. 65.

⁴ Éd. cit., p. 484.

⁵ *Ibid.*, p. 579.

⁶ *Ibid.*, p. 578.

⁷ David Baguley, « *La Curée* : la belle et la bête », art. cit., p 146.

sexualité perdant alors son caractère bestial. Mais, nous apprend-t-il, *La Curée* présente un travestissement du modèle traditionnel. En effet, nous ne pouvons que constater l'aspect toujours plus repoussant de Saccard aux yeux de celle qui n'a d'épouse que le nom et qu'il finira par sacrifier : « chasseur de dot, il devient le meneur de la chasse aux millions, de la curée même¹. » Nous assistons donc à un double échec du processus d'humanisation mis en scène dans les contes : échec de l'humanisation de Renée, échec de celle d'Aristide. Si l'on reprend les mots de Bettelheim, Renée ne parvient jamais à la « cicatrisation de la coupure qui sépare l'aspect animal de l'homme et son aspect supérieur », elle n'achève jamais l'« évolution qui va d'une sexualité égoïste, immature (phallique-agressive-destructrice²) à une sexualité qui trouve son accomplissement dans le dénouement d'une relation humaine profonde³ ».

C'est donc autour de ses robes et de ses peaux que se tisse le triste destin de Renée, qui offre des échos déformés aux destinées des princesses de contes, Peau d'âne et la Belle. À vrai dire, Renée n'a pas tiré les leçons de ces modèles et multiplie les erreurs. Incapable de s'extraire d'une sexualité égoïste et primitive, elle étouffe en elle la vertu de son milieu familial et choisit le mal en explorant les faces les plus sombres de ses désirs. C'est donc autour du choix manichéen entre bien et mal que se joue le destin de Renée⁴. Denise et Chérie seront également confrontées à l'alternative entre le vice et la vertu, et leur décision, tout comme celle de Renée, sera symbolisée par le symbole des aiguilles et des épingles, qui sont, dans les traditions et les coutumes populaires, de puissants marqueurs et des symboles de la sexualité féminine.

¹ *Ibid.*, p. 145.

² Nous aurons l'occasion de revenir sur ces caractéristiques de la sexualité de Renée dans notre troisième partie.

³ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, coll. Pluriel, 1976, p. 441.

⁴ Anthony Zielonka se pose la question de la responsabilité de Renée dans ce choix du vice, et de la marge dont elle dispose pour exercer son libre arbitre. Il affirme ainsi que Renée est déterminée par son milieu et son passé : « La possibilité réelle de choisir entre ce qui est bon et ce qui est mauvais ne peut exister que si l'on accorde au personnage une pleine liberté de choix [...]. Or Renée n'a pas cette liberté. » Néanmoins, il reconnaît à la belle madame Saccard une lucidité morale, qui ne lui est pas suffisante pour s'extraire du vice : « Renée possède donc une conscience morale et sait reconnaître le bon et le mal. Mais, entourée de gens qui ne peuvent plus faire cette distinction, elle cède aux désirs qui font aussi partie de son caractère. » Anthony Zielonka, « Renée et le problème du mal : explication d'une page de *La Curée* », dans *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, *op. cit.*, p. 163-164.

2.2. AIGUILLES ET EPINGLES, DES HEROÏNES ENTRE VICE ET VERTU

« Les outils de la couturière parlent d'amour¹ » affirme ainsi Yvonne Verdier, qui se penche sur les processus de socialisation féminine à travers les prismes ethnologiques et littéraires, s'attardant, entre autres, sur la place des aiguilles et des épingles dans les traditions et les contes populaires. Dans son sillage, il convient de constater que ces dernières ne sont pas neutres et fondent tout un réseau de significations, dont l'on peut retrouver des traces dans les romans que nous étudions. Ainsi, Renée, Chérie et Denise entretiennent toutes trois des rapports différents aux aiguilles et aux épingles, dont l'importance ne doit pas être négligée, ni chez Zola ni chez Edmond de Goncourt. Néanmoins, le langage de ces outils est infiniment subtil et complexe, et si, comme nous tenterons de le prouver, nos romanciers l'envisagent de façon manichéenne, en associant l'aiguille à la vertu et l'épingle au vice, les réalités sociales ne marquent pas de frontière aussi prononcée. Ainsi, Nicole Belmont associe les aiguilles à une sexualité légère : « l'aiguille, trouée, renvoie à un symbolisme sexuel bien marqué : les couturières sont légères, elles ont "le fil à l'aiguille"². » Pour nourrir ces réflexions, l'attention critique a souvent été portée sur certaines variantes orales du *Petit Chaperon rouge*, dans lesquelles le loup propose à la fillette de choisir le chemin des aiguilles ou celui des épingles. Sans réitérer le discours réflexif sur cet élément significatif³, dont les interprétations varient, il convient de constater qu'il ne faut pas confondre aiguilles et épingles, et si l'on reprend l'opinion de Bruno Bettelheim, nous pouvons y voir une distinction entre principe du plaisir et principe de réalité⁴, alternative que nous retrouvons chez Zola et Edmond de Goncourt. Avec les aiguilles, la femme se dirige vers une vie en ménage, responsable et respectable, tandis qu'avec les épingles elle court les mondanités dans d'éternelles entreprises de séduction, et elle « tourne mal ». Nos héroïnes se retrouvent confrontées au même dilemme que le Petit Chaperon Rouge, choisir la voie des épingles ou celle des aiguilles : de cette décision dépendra l'issue de leur parcours et gare à celle qui s'égarera dans le mauvais chemin...

¹ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, p. 237.

² Nicole Belmont, « La tâche de Psyché », *Ethnologie française*, n° 4, 1991, p. 390.

³ Nous renvoyons à l'article de synthèse d'Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, n° 173, 2005, p. 119-147.

Consulté sur CAIRN : <http://www.cairn.info/revue-l-homme-2005-1-page-119.htm>.

⁴ Anne Monjaret, reprenant les travaux de Bernadette Bricout, affirme que « cette proposition analytique est à rapprocher d'une version du Forez dans laquelle l'enfant répond au loup : "J'aime mieux le chemin des épingles avec lesquelles on peut s'attifer que le chemin des aiguilles avec lesquelles il faut travailler." » *Ibid.* Rappelons l'analyse que Bruno Bettelheim fait de ce choix : « À une époque où la couture était une tâche difficile que devaient traditionnellement accomplir les jeunes filles, le choix du Petit Chaperon Rouge montrait clairement qu'elle se comportait selon le principe de plaisir alors que la situation exigeait qu'elle se conformât au principe de réalité. » Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 257.

Tel semble être le cas de Renée, qui trouve son exact opposé chez Denise qui s'entoure d'aiguilles et jamais d'épingles. Quant à Chérie, incapable de faire un choix entre les deux voies, elle ne trouvera aucune échappatoire. Quoi qu'il en soit, dans nos romans comme dans la tradition populaire, se piquer pose d'importantes questions de sexualité, dont il faut dégager les implications pour nos héroïnes.

2.2.1. Chérie, l'impasse des aiguilles, l'impasse des épingles

Chérie présente ceci de particulier qu'elle oscille entre la voie des aiguilles et celle des épingles, quoique qu'elle balance finalement vers ces dernières, qui lui sont indispensables dans son train de vie effréné, elle qui enchaîne les tenues à une vitesse folle.

Néanmoins, dans un premier temps, elle semble vouloir emprunter le chemin des aiguilles, dans une sorte d'usurpation d'une identité qu'elle n'acquerra jamais. À plusieurs reprises en effet, Chérie tente de se fondre dans un rôle de femme vertueuse et responsable, autrement dit de femme mariée ayant enfanté. Edmond de Goncourt la décrit ainsi en train de travailler à une tapisserie : « sérieuse, réfléchie, immobilisée, [elle] affecte de faire œuvre de femme¹. » Alors qu'elle n'est qu'une enfant, elle veut se donner une importance et tente d'usurper une fonction qui n'est pas de son âge et qu'elle ne pourra jamais atteindre. L'aiguille, dont la jeune fille perçoit elle-même une partie de la symbolique, est ici le marqueur d'une sexualité rangée, codifiée, acceptée par la société patriarcale qui envisage la femme avant tout pour ses potentialités maternelles. Plus loin, Chérie réitère cette tentative d'appropriation du statut de femme au foyer et Edmond de Goncourt nous dit qu'elle tricote « en laine rose un béguin pour un enfant de pauvre, s'arrêtant de temps en temps, prenant de longs repos, pendant que ses regards allaient au loin devant elle, sans voir². » On le constate, la jeune fille tricote pour un enfant mais n'est guère concentrée sur son activité, elle a le regard perdu dans le vague, comme si, déjà, elle ne parvenait pas à voir son futur de femme mariée, elle qui ne maternera jamais.

Ces travaux d'aiguilles effectués par Chérie pourraient paraître anodins, si la jeune fille ne brûlait pas les étapes, au risque de faire des accroc dans le destin qu'elle se figure. En effet, l'attitude de l'enfant n'est pas très surprenante, dans la mesure où les ouvrages de broderie correspondent à une réalité dans l'éducation des jeunes filles de l'époque, comme le

¹ Éd. cit., p. 105.

² *Ibid.*, p. 120.

rappelle Anne Monjaret : « Dès leur plus jeune âge, elles sont occupées aux travaux d'aiguille, tricot et couture ; derrière ces tâches se cache une leçon de maintien corporel et de docilité¹. » Le problème réside dans le fait que Chérie n'envisage pas ces exercices comme un apprentissage, elle se voit et se veut déjà femme et elle n'acquiert aucune docilité, dorlotée qu'elle est par son grand-père qui lui passe tous ses caprices : « Chérie, sauf les diamants, obtenait de s'habiller comme une femme mariée². » Elle va trop vite et se trompe de chronologie en passant par les aiguilles avant les épingles, ce qui ne correspond en rien aux normes sociales en vigueur³. À vrai dire, les postures maritales et maternelles de Chérie sont des impostures, car bien vite elle sera entourée d'épingles, dès la fabrication de sa robe pour le bal du Sénat, où Gentillat s'affaire autour d'elle et où « il réépingle, réépingle, réépingle⁴ ».

En effet, Chérie oublie bien vite les aiguilles et leur préfère les épingles, qui deviennent son attribut : on l'en entoure, que ce soit Gentillat ou sa femme de chambre, « qui, tout le temps, en haut de son échelle, restait les bras en l'air à repiquer les épingles mal attachées⁵ ». À cause de cette confusion entre aiguille et épingles, elle ne maîtrise pas le langage amoureux et elle ne peut se former et s'affirmer en tant que femme. Elle se montre réticente au mariage (chapitre LXX) et la voie de la séduction ne la conduit nulle part, sinon au tombeau. Chérie erre donc entre les statuts de jeune fille et de femme accomplie, comme le note Mireille Dottin-Orsini, qui affirme que la jeune fille est une « préface de la femme⁶ » et qui signale que la petite fille possède déjà des caractéristiques de la femme, sans jamais pouvoir en devenir vraiment une⁷. Ainsi, en mélangeant aiguilles et épingles, en usant d'elles à mauvais escient, Chérie s'est perdue.

¹ Anne Monjaret, art. cit.

² Éd. cit., p. 181.

³ Nous renvoyons une nouvelle fois à Anne Monjaret : « Dans tous les cas, il faut commencer par l'usage de l'épingle avant d'entamer celui de l'aiguille, un peu comme la pièce de tissu que l'on fixe avec des épingles avant d'en entreprendre la couture à l'aiguille. » Anne Monjaret, art. cit.

⁴ Éd. cit., p. 141.

⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁶ « Edmond, en faisant mourir Chérie non mariée, en reste donc à la préface. » Mireille Dottin-Orsini, « Chérie, femme ou jeune fille », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, 2013, p. 63.

⁷ « Elle ne pourra pas devenir réellement femme, le récit se termine, pas de mariage, pas de fécondité, pas "d'imagination". » *Ibid.*, p. 77.

2.2.2. *Miroir mon beau miroir... Épingler les vices des narcissiques*

Chez Zola, les choses sont plus nettement définies et il est certain que Renée s'engage sur la voie des épingles, s'inscrivant dans un processus de séduction permanente, du côté du vice. L'opposition est d'autant plus accentuée que Renée trouve son exact contrepoint chez sa tante Élisabeth qui est intimement rattachée au symbolisme des aiguilles.

Renée est donc liée aux épingles, en aucun cas aux aiguilles, et, comme le dit si bien David Baguley, « la “princesse” de Zola, vouée au principe de plaisir plus qu'au principe de réalité, s'adonne aux folles extravagances régressives du Second Empire décadent¹ ». Bien que sa présence soit discrète autour de Renée, le symbole intervient en des endroits cruciaux pour le personnage, dans des moments où elle choisit le vice. Ainsi, ce n'est certainement pas un hasard si l'on retrouve deux occurrences de l'accessoire lors d'une scène d'inceste entre Renée et Maxime : « Ce fut Maxime qui déshabilla Renée. Il s'entendait à ces choses, et ses mains agiles devinaient les épingles, couraient autour de sa taille avec une science native². » Ce détail est hautement significatif, surtout quand l'on se rappelle qu'Yvonne Verdier affirme que le rituel d'enlèvement des épingles est extrêmement important lors de la nuit de noces : le jour de son mariage, la jeune fille est « couronnée d'épingles³ », épingles qu'il faut bien évidemment ôter, geste dévolu au jeune marié. Dans *La Curée*, ce rituel marital devient geste adultère dans le cadre de l'inceste, Maxime montant le désir en épingle. Ce déshabillage épingle par épingle qui est en effet une façon de faire durer le plaisir constitue une scène de grande sensualité et y assister marque le degré d'intimité entre la mère et le beau-fils. Quand bien-même celui-ci souhaiterait rompre avec Renée, il assiste au dénudement de cette amante par trop encombrante : « La chambrière ôtait les épingles, enlevait les chiffons un à un, sans se presser⁴. » Il est comme épinglé à sa maîtresse et ne peut s'en défaire, d'autant plus que l'appétit de vices de Renée ne semble jamais satisfait.

L'épingle, liée au vice, ressurgit chez Sidonie, dont la chambre est selon toute vraisemblance un lieu de rencontres illicites. Ainsi, balayant du regard cette pièce où chaque infime détail crie la luxure, Renée remarque des épingles à cheveux et comprend ce que leur présence révèle de sa belle-sœur, qui organise sans vergogne la débauche des notables de l'Empire :

¹ David Baguley, « *La Curée* : la belle et la bête », art. cit., p. 143.

² Éd. cit., p. 480.

³ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, op. cit., p. 250-251.

⁴ Éd. cit., p. 531.

« Elle vit sur la cheminée de longues épingles à cheveux qui ne venaient certainement pas du maigre chignon de Mme Sidonie. À l'ancienne place où se trouvait le lit, le papier peint se montrait tout éraflé, sali et déteint par les matelas. La courtière avait bien essayé de cacher cette plaie, derrière les dossiers des deux fauteuils ; mais ces dossiers étaient un peu bas, et Renée s'arrêta à cette bande usée¹. »

On le voit, se couvrir d'épingles, c'est vouloir séduire, s'en démettre revient à céder à l'homme séduit. La présence des épingles dans la chambre de madame Sidonie prouve les activités plus que douteuses de cette dernière, elle qui va chercher à « vendre » Renée à monsieur de Saffré alors qu'elle a désespérément besoin d'argent. L'épingle signale le sordide de cette société où tout se vend, tout s'achète. Renée, révoltée, refuse l'infâme marché, et recule devant la tentation, ne voulant déposer ses épingles aux côtés de celles déjà oubliées là, mais ce mouvement de répulsion ne sera que passager, et ce retour à un semblant de morale ne durera pas.

Renée reste en effet une femme d'épingles. Sans enfant, elle n'adopte jamais une posture maternelle² et ne dispose d'aucune aiguille. Tout son intérieur semble dévolu à l'entretien de son corps, à la sublimation de la beauté, dans une juxtaposition d'éléments destinés à l'apparence et à l'artifice :

« Et il y avait encore une autre table, incrustée d'argent comme l'armoire à glace, où se trouvait rangé l'outillage, les engins de toilette, trousse bizarre, qui étalait un nombre considérable de petits instruments dont l'usage échappait, les gratte-dos, les polissoirs, les limes de toutes les grandeurs et de toutes les formes, les ciseaux droits et recourbés, toutes les variétés des pinces et des épingles. Chacun de ces objets, en argent et ivoire, était marqué au chiffre de Renée³. »

Renée est une femme à sa toilette ; toujours occupée de son apparence, dès les premières pages du récit : « elle sonna Céleste, sa femme de chambre, et se fit habiller pour le dîner. Cela dura cinq bons quarts d'heures. Lorsque la dernière épingle eut été posée, comme il faisait très chaud dans la pièce, elle ouvrit une fenêtre, s'accouda, s'oublia⁴. » On a là un rituel qui exige du temps et de la patience, qui inscrit d'emblée le personnage dans un univers de luxe et d'apparence, tandis que la précision temporelle souligne à grands traits sa condition de femme oisive ayant tout le loisir de consacrer ses heures à sa toilette. Il est intéressant de noter que cet habillage chronophage aboutit à une rêverie de Renée, qui en vient à « s'oublier » : l'obnubilation pour l'apparence est déjà néfaste.

¹ *Ibid.*, p. 503-504.

² On peut penser à Madame Arnoux, qui dans *L'Éducation sentimentale* se situe à l'exact opposé de Renée, toujours représentée assise, en train de broder.

³ Éd. cit., p. 479.

⁴ *Ibid.*, 333-334.

Madame Saccard choisit donc la voie des épingles et passe son temps à se mirer, ce qui causera sa perte, comme l'explique Maryse Adam-Maillet : « Trop admirée, trop mirée, Renée s'abîme dans la disjonction de ses images vertigineusement reproduites, qu'elle ne peut plus recoller ensemble¹. » Il est en effet intéressant de constater combien la belle madame Saccard – tout comme Chérie d'ailleurs – est épinglée à son miroir². Ainsi, que ce soit chez Zola ou Goncourt, la présence du motif spéculaire irrigue le roman. Dans *La Curée*, dès la première scène, le lac du Bois de Boulogne est décrit « d'une propreté de cristal », est assimilé à un « miroir clair » : il constitue la première surface narcissique dans le roman. Il est tout à fait frappant de remarquer la gémellité de Renée et de Chérie en ce qui concerne le rapport qu'elles entretiennent à leur reflet. Dans les deux cas, le miroir reflète et révèle leurs failles ontologiques. Pour Renée, c'est en se regardant dans son miroir qu'elle prend conscience de l'expropriation de son être, et les glaces de Chérie suggèrent pareillement une identité brisée :

« Chérie avait adopté pour tenue de chambre cette toilette un peu théâtrale, mais qui lui allait divinement bien, et qui reflétée dans sa psyché lui montrait, au milieu d'éclairs brisés, un rien du rêve que toute femme fait à l'endroit de sa beauté³. »

La jeune femme ne parvient pas à s'approprier ce rêve, qui en se révélant se brise. Ces femmes aux épingles sont ancrées dans un rapport autocentré, elles se contemplent elles-mêmes, Renée évoluant de glace en glace, Chérie demeurant « dans sa chambre, en des adorations paresseuses de sa personne, dépensant de la coquetterie pour elle toute seule, et dérangée désagréablement, par une visite, de l'état vague et mystique où elle se trouvait⁴ ». Mais de telles contemplations narcissiques donnent naissance à des désirs excentriques, n'aboutissent à rien de bon. Ainsi, la mort des personnages ressemble à une punition pour celles qui, à force de se mirer, n'ont pas pris garde aux dangers du chemin des épingles. Renée est donc la figure parfaite de l'égarée, ne vivant que pour ses toilettes et ses costumes, dans un luxe outrancier qui causera sa chute. Se complaisant dans ses tares, elle n'est pas sans rappeler d'autres héroïnes zoliennes, qui choisiront après elle le chemin des épingles, en particulier Nana qui est elle aussi toujours associée à cet accessoire :

¹ Voir aussi les propos sur le « piège de Méduse » qui se referme sur Renée ainsi que sur les blessures narcissiques qui la fragilisent. Maryse Adam-Maillet, « Renée, poupée dans *La Curée* », art. cit., p. 50.

² Elle vit dans un « monde de glace(s) », où « le paraître l'emporte », pour reprendre les mots d'Aldolfo Fernandez-Zoïla, « Renée, la déchirée... », dans *La Curée de Zola ou la « vie à outrance »*, op. cit., p. 181.

³ Éd. cit., p. 201.

⁴ *Ibid.*, p. 202.

« Nana se déshabilla dans le cabinet de toilette. Pour aller plus vite, elle avait pris à deux mains son épaisse chevelure blonde, et elle la secouait au-dessus de la cuvette d'argent, pendant qu'une grêle de longues épingles tombait, sonnait un carillon sur le métal clair¹. »

À ce carillon d'épingles semble répondre l'entrechoquement régulier des aiguilles à tricoter, symboles de la vertu et de la morale bourgeoise de la famille Béraud du Châtel, aiguilles que manie la tante Élisabeth. Renée regrettera de ne pas avoir choisi la voie de la vertu, représentée par sa vieille tante, qui est, à l'exact opposé de sa nièce, toujours avec un tricot dans les mains : « Devant une des fenêtres, la tante Élisabeth tricotait avec de longues aiguilles de bois ; et, dans le silence de la pièce, on n'entendait que le tic-tac de ces aiguilles². » C'est ce tic-tac régulier qui viendra hanter Renée à la fin du roman, ce tic-tac qui résonne comme une condamnation, un son régulier qui finit par la rattraper, elle qui est allée trop loin et trop vite dans l'interdit et dans l'outrance. Ce son lui martèle toutes ses fautes et toutes ses erreurs, semble frapper les quelques secondes qu'il reste encore à vivre à cette femme dépouillée³ : « Certes, elle serait devenue meilleure, si elle était restée à tricoter auprès de la tante Élisabeth. Et elle entendait le tic-tac régulier des aiguilles de la tante, tandis qu'elle regardait fixement dans la glace pour lire cet avenir de paix qui lui avait échappé⁴. » Somme toute, Renée s'est égarée sur la mauvaise voie.

Ce ne sera pas le cas de Denise, sorte de double inversé de ces riches parisiennes narcissiques. Pourtant, elle aussi est confrontée à un choix et aurait pu s'égarer du côté des épingles, elle à qui le grand magasin semble « pareil à une ville, avec ses monuments, ses places, ses rues, où il était impossible qu'elle trouvât jamais sa route⁵ ». Elle finira par la trouver, héroïne orpheline et sans repère, elle s'engagera dans celle des aiguilles et de la vertu et parviendra ainsi à tirer son épingle du jeu.

¹ Émile Zola, *Nana*, éd. Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 1375.

² Éd. cit., p. 500.

³ Nous pourrions tisser un parallèle entre ce tic-tac du tricot et celui d'une pendule, objet de l'habitat bourgeois par excellence, qui marque de son implacable régularité les heures de la journée d'une femme au foyer et qui ponctue la vie rangée de la bonne ménagère qui n'a pas de temps à perdre. Dans *Madame Bovary*, pensons au contraste entre le calme imperturbable de la pendule et les tourments sentimentaux de l'héroïne flaubertienne : « La cheminée était éteinte, la pendule battait toujours, et Emma vaguement s'ébahissait à ce calme des choses, tandis qu'il y avait en elle-même tant de bouleversements. » Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. cit., p. 228.

⁴ Éd. cit., p. 573.

⁵ Éd. cit., p. 434.

2.2.3. Grâce aux aiguilles, tirer son épingle du jeu

Pauvresse égarée sur le pavé parisien, Denise se distingue de Renée et de Chérie : elle fuit toute coquetterie, et entre les aiguilles et les épingles, elle choisit clairement les premières comme emblème. C'est une figure de l'innocence, de la pureté et de la vertu, comme le note Nathalie Heinich, qui se penche sur les héroïnes cherchant à rester vertueuses à tout prix, en citant l'exemple prototypique de *Pamela*, de Richardson, « un véritable roman de formation pour des jeunes filles qui doivent apprendre à rester vertueuses, quitte à demeurer pauvres et célibataires, afin de ne pas connaître le dur destin des filles perdues » et en retrouvant le même type de schéma dans *Au Bonheur des dames*, « où Denise Baudu [...] finit par se faire épouser du patron dont elle a repoussé les avances bien qu'elle en soit amoureuse, tout en gagnant par sa constance l'estime de ses collègues¹ ». Constance et persévérance, tels sont les maîtres mots de l'aventure de la jeune femme qui a tout de l'héroïne de conte de fée suivant un parcours initiatique semé d'embûches, en premier lieu desquelles son cruel manque d'argent, d'autant plus qu'elle a ses deux frères à sa charge. À la différence de Chérie ou de Renée, Denise est en effet une véritable figure maternelle et cette position va de pair avec son statut de femme responsable et vertueuse révélé et mis en évidence grâce aux aiguilles qu'elle ne délaisse jamais. Ainsi, son fil et ses aiguilles semblent être non seulement son emblème, la représentation de sa moralité, mais également son arme contre l'adversité. Avant tout femme laborieuse, elle a une activité de couturière et de brodeuse, qui ne ré-épingle pas, comme le fait Gentillat dans *Chérie*, mais qui incessamment reprise :

« Souvent, elle devait passer la nuit, elle entretenait son mince trousseau, reprenant son linge, raccommodant ses chemises comme de la dentelle ; sans compter qu'elle avait posé des pièces à ses souliers, aussi adroitement qu'un cordonnier aurait pu le faire. Elle risquait des lessives dans sa cuvette. Mais sa vieille robe de laine l'inquiétait surtout ; elle n'en avait pas d'autres, elle était forcée de la remettre chaque soir, quand elle quittait la soie d'uniforme, ce qui l'usait terriblement ; une tache lui donnait la fièvre, le moindre accrocc devenait une catastrophe. Et rien à elle, pas un sou, pas de quoi acheter les menus objets dont une femme a besoin ; elle avait dû attendre quinze jours pour renouveler sa provision de fil et d'aiguilles². »

Zola nous dit que tous les soirs, renonçant aux sorties et à une vie de sociabilité, elle se met « à coudre ou à savonner³ » et qu'elle passe l'essentiel de son temps libre à tenter de garder en

1. Nathalie Heinich, *Etats de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1996, p. 41.

² Éd. cit., p. 507.

³ *Ibid.*, p. 508.

état ses pauvres affaires : « Enfin, avec une forte aiguille, elle avait pris le parti de recoudre les semelles, qui menaçaient de quitter l’empeigne¹. » Cette moralité à toute épreuve passe également par le contraste entre Denise et les vendeuses volages du magasin. La jeune femme tient à sa chasteté, elle refuse les conseils de Pauline qui lui suggère de « prendre quelqu’un ». Elle assiste en spectatrice aux défilés des amants des demoiselles des confections, dans une position surplombante, tout comme elle assistera au désolant spectacle de la passion de Colombar pour Clara et, toujours pure, pour se garder de toute tache sur sa vertu elle préfère s’oublier dans ses tâches de couturière. Mais ces travaux fastidieux finiront par payer, la constance de la jeune va être récompensée et elle parviendra à tirer son épingle du jeu, passant de pauvre vendeuse à heureuse épousee.

La destinée de nos héroïnes est donc déterminée par le chemin qu’elles empruntent, celui des aiguilles ou celui des épingles. La mobilisation des symboliques traditionnellement attachées à ces accessoires permet aux romanciers de souligner les nœuds dans le fil du destin de leurs personnages. Choisir l’épingle ou l’aiguille n’est donc pas neutre et revêt les allures d’épreuves électives. De ce choix dépendra la destinée des héroïnes. Et si Denise connaît une fin heureuse grâce à son mariage, ce ne sera pas le cas de Chérie, qui ne parvient pas à achever son initiation et restera une éternelle jeune fille².

2.3. LES LIENS DU MARIAGE, INITIATIONS (IN)ACHEVEES

Cette rupture entre nos héroïnes, qui se joue autour de l’achèvement et de l’inachèvement de la destinée amoureuse est une fois de plus marquée par la symbolique des robes portées par Denise et par Chérie, et fait l’objet d’un nouveau réinvestissement de la logique merveilleuse du conte. Il s’agit de savoir si, comme dans le genre féérique, la robe permet la transmutation de l’héroïne et son évolution de jeune fille à femme. En un mot, il s’agit de déterminer si, en régime réaliste, la robe permet l’accomplissement de l’initiation.

¹ *Ibid.*, p. 509.

² L’expression est empruntée à Marie Scarpa, au sujet d’Angélique, héroïne du *Rêve*. Marie Scarpa, *L’éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009.

2.3.1. Denise, une nouvelle Cendrillon ?

Denise, la « mal peignée », se définit avant tout comme une orpheline, une déracinée confrontée aux hostilités d'un monde dont l'âpreté semble déjà annoncée par la dureté de la banquette du wagon qui l'emmène vers Paris, lieu où elle connaîtra un malheur aussi grand que le bonheur qu'elle finira par arracher de haute lutte à la toute fin de son parcours initiatique. Récompensée de sa vertu, elle finit en effet par épouser son sémillant et séduisant patron, Octave Mouret : *Au Bonheur des Dames* présente ceci de rare chez Zola qu'il aboutit à une fin heureuse, du moins pour son héroïne, dont l'élévation sociale est tout à fait exceptionnelle. Cet accomplissement du personnage principal, ce triomphe qui se décline sous un mode marital, social et économique, n'a pas manqué de faire réagir lecteurs et critiques, habitués aux fins tragiques voire sordides des *Rougons-Macquart*. Exception diégétique, en tant qu'elle se distingue du peuple de femmes exploitées par Mouret, Denise fait donc également figure d'exception extra-diégétique à l'échelle de l'œuvre du romancier. Brian Nelson souligne d'ailleurs le caractère extraordinaire de la trajectoire de l'héroïne, en déclarant : « L'aventure de Denise ressemble à un conte de fées adapté pour le dix-neuvième siècle¹. » Et en effet, quel incroyable destin que celui de cette souillon surgie des bas-fonds provinciaux qui parvient à forcer les portes de ce château moderne qu'est le grand magasin, et qui arrive au faîte de la gloire en épousant un prince qu'elle rend charmant, l'éternel séducteur des femmes, de la femme, Octave Mouret. Il est aisé de percevoir dans cette mobilité sociale fulgurante un écho, pas si lointain, aux épousailles royales qui viennent souvent clôturer les contes de fées, et nous sommes tentés de déceler une proximité entre Denise et Cendrillon, entre la souillon et la vendeuse des confections... Dominique Jullien ne s'y est pas trompé, en percevant une alliance méta-textuelle derrière l'union de Denise et d'Octave et en parlant d'un « mariage étonnant qui s'accomplit dans le livre entre le conte et le roman réaliste² ». Il met ainsi en évidence un mouvement de balancier entre l'intrigue du conte (celle de la victoire du faible sur le fort, de Denise sur Mouret) et l'intrigue du roman réaliste (celle de la victoire du grand magasin sur les petits commerces). Il convient de prolonger cette idée en dégagant le rôle fondamental que joue le motif de la robe dans cet enchevêtrement des modalités réalistes et merveilleuses.

¹ Brian Nelson, « Désir et consommation dans *Au Bonheur des Dames* », art. cit., p. 32.

² Dominique Jullien, « Cendrillon au grand magasin », *Les Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, p. 97-105.

2.3.1.1. Laine contre soie, le problème de la métamorphose

C'est bel et bien autour des atours de Denise que s'articule sa métamorphose. En effet, les tenants et les aboutissants de son évolution semblent se cristalliser autour de la dichotomie entre sa pauvre robe de laine et son uniforme de soie, dans lequel nous serions tentés de voir une reprise du motif de la robe miraculeuse offerte par la marraine la fée, ouvrant les portes du bal à Cendrillon... Mais nous ne sommes pas dans un conte, et cette robe n'opère pas une métamorphose complète et magique de l'orpheline. Cette opposition des tenues et des matières, guenille contre uniforme, laine contre soie, trouve son contrepoint dans la tension entre modalité réaliste et féérique du roman. En un mot, l'uniforme reprend les codes du conte pour mieux les enfreindre et les détourner.

De prime abord en effet, l'uniforme paraît remplir les fonctions traditionnelles du vêtement des contes de fées. Tandis que l'habit de pauvresse est excluant, l'uniforme de professionnelle est incluant ; la laine relègue, la soie intègre. La première rejette Denise vers l'extérieur de la scène principale qu'est le Bonheur des Dames, dans les combles ou chez Bourras ; la seconde la ramène dans l'épicentre de l'intrigue. Le vêtement joue donc le rôle de ce qu'Odile Blanc, qui se penche sur les fonctions de l'habit dans les contes, appelle une cartographie narrative, cartographie des sentiments et des états d'âme de l'héroïne¹. Pour illustrer cette idée, elle prend l'exemple d'un conte de Perrault, *Griselidis*, et de son héroïne éponyme, dont les changements de statuts s'accompagnent toujours de changements de vêtements (lorsqu'elle est expulsée du château, elle se retrouve en chemise, façon de souligner sa déchéance morale et matérielle). Cette caractérisation du personnage et de ses états par l'habit, on la retrouve dans le roman de Zola, qui écartèle Denise entre deux pôles narratifs opposés, deux potentialités romanesques : la misère ou l'opulence, le célibat ou le mariage. Son entrée au Bonheur est synonyme d'habillage en robe de soie tandis que sitôt son expulsion actée au chapitre VII, elle subit un déshabillage pour retrouver « sa petite robe propre² », scrutée par Bourras qui ne s'imagine pas lui louer sa chambre insalubre qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la mansarde de l'héroïne de Perrault, qui « couchait tout en haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante paillasse³ ». On le

¹ Odile Blanc, conférence donnée à l'Institut Français de la Mode (IFM), mardi 14 décembre 2010, « Robes de fées et importance du vêtement dans les contes : l'exemple de Peau d'âne. » <http://www.ifm-paris.com/fr/ifm/mode-luxe-design/conferences-publiques/podcasts/item/664-robres-de-fees-et-importance-du-vetement-dans-les-contes-lexemple-de-peau-dane.html>

² Éd. cit., p. 562.

³ Charles Perrault « Cendrillon », dans *Contes*, éd. cit., p. 259-260. Notons que la description pourrait également faire penser à la chambre de Denise au Bonheur des Dames.

voit, il semble y avoir une adéquation entre états et apparences du personnage : intégrée socialement, elle porte l'uniforme, rejetée, elle le quitte. Ainsi, les allers-retours de Denise entre intégration et exil du grand magasin sont soulignés par la possession ou la dépossession de cet uniforme, sorte de clé d'entrée dans le monde onirique du Bonheur et sorte de miroir de sa condition. De cette façon, l'uniforme permet une évolution dans l'itinéraire du personnage, l'intègre à un lieu de sociabilité, ici le grand magasin, tout comme les robes de Cendrillon lui ouvraient les portes des bals. Néanmoins, si l'on se penche plus précisément sur le rapport qu'entretient Denise à cet uniforme tout au long de son itinéraire, on constate certaines infractions à cette logique du conte.

Tout commence à l'extérieur du Bonheur des Dames, dans les premières pages où l'effet d'extériorisation du personnage est d'emblée porté à son paroxysme : Denise vient de l'extérieur de la capitale (Valognes) et se tient à l'extérieur du grand magasin, devant les vitrines : « Ils étaient si singuliers et si charmants, sur le pavé, ces trois blonds vêtus pauvrement de noir, cette fille si triste entre ce joli enfant et ce garçon superbe, que les passants se retournaient avec des sourires¹. » Elle attire la sympathie des passants, tout comme celle du lecteur, mais ses vêtements de deuil lui collent à la peau et l'inscrivent déjà dans la misère la plus noire. Cette robe de la honte l'exclut d'emblée du groupe des autres employées, et ce dès leur première confrontation. En effet, lors de sa présentation au poste de vendeuse au grand magasin, l'attention est portée sur l'apparence de la jeune fille : « Elle était très propre, dans sa mince robe de laine noire ; on ne s'arrêtait pas à cette pauvreté de mise, car on fournissait l'uniforme, la robe de soie réglementaire². » Denise fait contraste avec ces demoiselles aussi jolies que méprisantes, à la présentation impeccable, « vêtues de robes de soie, très coquettes avec leur chignons frisés et leurs crinolines rejetées en arrière³ ». Sa tenue est quant à elle moquée par ces femmes : « Dites, chuchotait la grande Prunaire à la petite Vadon, vous avez vu ses bottines ? – Et la robe donc ! murmurait l'autre⁴. » La lutte est inégale, surtout contre ce chef de guerre qu'est madame Aurélie, cuirassée, « sanglée dans sa robe de soie noire, dont le corsage, tendu sur la rondeur massive des épaules et de la gorge, luisait comme une armure⁵ ». Cette introduction du lexique martial laisse déjà présager la dimension épique du combat que Denise s'apprête à livrer au sein du magasin, cette lutte de tous les instants contre ses clientes et ses collègues.

¹ Éd. cit., p. 393.

² Éd. cit., p. 440.

³ *Ibid.*, p. 436.

⁴ *Ibid.*, p. 437.

⁵ *Ibid.*

Et pour entrer dans la bataille, Denise se doit de revêtir son uniforme. Penchons-nous plus précisément sur le premier contact avec sa robe de soie, qui constitue l'occasion d'une confrontation entre principe féérique et principe réaliste :

« Tout de suite, Denise ôta la mince robe de laine, usée par la brosse, raccommodée aux manches, la seule qu'elle eût apportée de Valognes. Puis, elle passa l'uniforme de son rayon, une robe de soie noire, qu'on avait retouchée pour elle, et qui l'attendait sur le lit. Cette robe était encore un peu grande, trop large aux épaules. [...]. Jamais elle n'avait porté de la soie¹. »

Les matières s'opposent, la laine est abandonnée et s'incline devant la soie, mais néanmoins, le charme ne s'accomplit pas tout à fait. En premier lieu, nous ne devons pas oublier que la robe de Denise ne la singularise pas des autres vendeuses. En outre, le rite de passage n'est pas complet, cette robe ne lui sied pas encore, comme le souligne Zola en mettant en lumière les difficultés rencontrées par la jeune vendeuse : « Il lui fallait sourire, faire la brave et la gracieuse, dans une robe de soie qui ne lui appartenait point². » Ainsi, l'uniforme n'est pas synonyme de bonheur, la soie ne peut panser ses peines :

« Puis, elle s'aperçut qu'elle était vêtue de soie ; cet uniforme l'accablait, elle eut l'enfantillage, pour défaire sa malle, de vouloir remettre sa vieille robe de laine, restée au dossier d'une chaise. Mais quand elle fut rentrée dans ce pauvre vêtement à elle, une émotion l'étrangla, les sanglots qu'elle contenait depuis le matin crevèrent brusquement en un flot de larmes chaudes. Elle était retombée sur le lit, elle pleurait au souvenir de ses deux enfants, elle pleurait toujours sans avoir la force de se déchausser, ivre de fatigue et de tristesse³. »

Le problème est celui de l'appropriation du vêtement, qui n'est pas pleinement effectuée dans le roman réaliste. Pour désigner l'uniforme, on notera en effet l'utilisation de l'adjectif démonstratif (« cet uniforme »), tandis que le possessif (« sa vieille robe de laine ») renforce le fait que Denise ne s'est pas approprié sa tenue professionnelle, comme si cette soie représentait une identité encore à conquérir... Ainsi, si l'opposition entre robe de laine et robe de soie structure l'itinéraire de la vendeuse et agit comme marqueur symbolique des étapes de son évolution, la logique réaliste veut que la transformation de l'héroïne perde l'instantanéité de la permutation des identités que le vêtement du conte offrait. Une nouvelle fois, nous sommes donc en présence d'une réévaluation de la logique du conte, qui ne peut être reproduite à l'identique par le naturalisme.

¹ *Ibid.*, p. 472.

² *Ibid.*, p. 505.

³ Éd. cit., p. 502.

2.3.1.2. *Histoires de souliers, le contre-pied du merveilleux ?*

Zola continue de procéder à cette réévaluation grâce à l'attention qu'il porte aux souliers de ses personnages, nouvel élément qui lui permet de jouer avec les codes du merveilleux. Plus de pantoufle dans le récit zolien, seulement des bottines et des souliers, riches de significations. Le romancier précise dans le passage sus-cité que Denise n'a pas la force d'ôter ses chaussures, comme pour mieux souligner la rencontre manquée avec Mouret, qui vient de l'humilier devant tout le rayon, joignant ses railleries à celles de madame Desforges... Point de conte de fées ici, Denise a toujours sa paire de souliers, et n'en a laissé aucun à son prince. Et le réalisme a bien du mal à se glisser dans les souliers du merveilleux, il en suit quelquefois la trace mais en prend souvent le contre-pied. Tout au long de l'intrigue, le jeune employée semble clouée au plancher du réalisme par ses souliers inélégants qui lui meurtrissent les pieds (« Mais elle souffrit plus encore de ses souliers, de gros souliers apportés de Valognes, et que le manque d'argent l'empêchait de remplacer par des bottines légères¹ »), mais l'on peut néanmoins juger que c'est grâce à eux qu'elle parvient à ses fins, dans une sorte d'inversion du symbolisme traditionnel de la pantoufle, souvent considérée comme un motif vaginal². Sylvie Collot déclare ainsi que la chaussure est « souvent l'instrument d'une sorte d'inversion sexuelle », en affirmant que « la chaussure, véritable prothèse lourde et masculine, dans certains cas, mettra en valeur une virilité d'emprunt dont elle [l'héroïne] saura user³ ». Les souliers de Denise suscitent la plaisanterie mais « sont à l'origine de sa force et de son pouvoir de séduction sur Mouret⁴ » et seront le symbole de sa transformation, elle qui finira, suivant le souhait du bon Deloche, par « mettre le pied sur la gorge⁵ » de ses anciens opposants, en premiers lieux desquels Mouret lui-même, qui s'étonne du pouvoir qu'a pris sur lui la jeune femme au chapitre XII : « Qu'avait-elle donc pour le lier ainsi ? ne l'avait-il pas vue sans chaussures ? n'était-elle pas entrée presque par charité⁶ ? » Elle triomphera pareillement des autres vendeuses, dont évidemment Clara, qui coupe ses multiples paires de bottines pour que ses

¹ *Ibid.*, p. 504.

² En premier lieu par Bettelheim : « Un petit réceptacle où une partie du corps peut se glisser et être tenue serrée peut être considéré comme le symbole du vagin. » Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 385.

³ Sylvie Collot, *Les Lieux du désir, topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, coll. Hachette Université, Recherches littéraires, 1992, p. 86.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁵ Éd. cit., p. 560.

⁶ *Ibid.*, p. 706.

« pieds plein de bosses¹ » puissent y entrer, comme les deux demi-sœurs de la version de *Cendrillon* des frères Grimm se coupent respectivement orteil et talon pour pouvoir chausser la pantoufle de la souillon. Mais malgré Clara qui n'a de cesse de la faire trébucher, Denise devient « la bonne reine de la maison² » : la convocation en toutes lettres du lexique nobiliaire pour la qualifier durant le dernier chapitre vient prouver qu'en fin de compte Zola garde la fin heureuse des contes de fées, chose rare chez le romancier. Auguste Dezalay³ note d'ailleurs un parallélisme inversé entre *La Curée* et *Au Bonheur des dames* et souligne que si Renée passe de fée à femme, Denise, elle, devient toute puissante, dotée de sa nouvelle aura de « princesse blanche », le roman aboutissant au « triomphe [...] d'une bonne fée sur un mauvais génie, le triomphe, justement, de Denise sur le souvenir inquiétant de madame Hédouin dans l'esprit d'Octave.⁴ » En s'adaptant progressivement à son uniforme et en « gardant les pieds sur terre », Denise a donc su conquérir son pouvoir et se métamorphoser, passer de vierge à femme, ce que ne réussira jamais Chérie.

2.3.2. Le bal, où la fête comme lieu d'éternelle défaite

Rendez-vous social par excellence, le bal intègre l'héroïne à un espace-temps riche de défis. Il lui faut en effet, dans un temps imparti, être remarquée, se distinguer de la masse et éviter de se fondre dans la foule anonyme. Aller au bal, c'est entrer sur la scène sociale, et ainsi franchir une étape initiatique d'importance. En pousser les portes revient souvent, en particulier dans les contes, à pousser la porte du mariage et de la sexualité. Grâce à sa beauté, mise en évidence par une tenue d'origine magique, l'héroïne de conte y est reconnue en tant que femme et peut rencontrer son prince. Cet *innamoramento* constitue donc une étape primordiale de l'initiation d'une jeune fille et cette importance du bal dans les contes correspond d'ailleurs à une réalité sociologique dans l'évolution des jeunes filles, comme le souligne Anne Monjaret : « Le jour de sainte Catherine, le 25 novembre (date de vénération de leur sainte patronne, qualifiée de marieuse) signale leur premier bal et donc l'ouverture d'une vie amoureuse permise⁵. » Ainsi, aller au bal, c'est se donner les chances de se positionner au sein du « marché amoureux », danser permet de trouver l'amour et sortir de

¹ *Ibid.*, p. 523.

² *Ibid.*, p. 783.

³ Auguste Dezalay, « Les mystères de Zola », *Revue des Sciences Humaines*, art. cit., p. 480.

⁴ *Ibid.*, p. 481.

⁵ Anne Monjaret, art. cit.

l'état de jeune fille. Mais chez Edmond de Goncourt, cette logique paraît inversée, Chérie ne saisit pas cette occasion pour s'accomplir, elle coupe court à l'initiation.

Cette infraction au modèle canonique est particulièrement perceptible à travers la robe de bal de Chérie, robe qui ne permet pas la transformation de la jeune fille en femme : elle ne rencontre en effet aucun prince charmant au bal du Ministère. Pourtant, tout semble augurer un succès éclatant lors de la préparation de la toilette, avec l'intervention de deux aides extérieures, à savoir Gentillat et M^{me} Tony-Freneuse. Tandis que cette dernière semble remplir le rôle de marraine en accompagnant Chérie choisir sa robe, le couturier est plus particulièrement désigné comme intervenant relevant du surnaturel lors de son élaboration, remplissant ainsi la fonction d'aide magique. Edmond de Goncourt se penche ainsi sur le minutieux travail de ses « doigts de fées » en mobilisant le vocabulaire merveilleux à plusieurs reprises :

« Les doigts, les doigts de ce diable d'homme, on ne peut vraiment exprimer ce dont ils étaient capables, et le merveilleux chiffonnage qu'ils mettaient soudainement dans une étoffe touchée par eux, et la magique vision qu'ils vous donnaient un instant d'un brimborion de toilette, vous apparaissant comme arrêté, comme cousu, et qui s'en allait en un flot lâche d'étoffe, quand ils se desserraient, ces doigts¹ ! »

Ainsi, en concentrant le regard sur ces doigts, qui, détachés du reste du corps, sont autonomisés, le romancier en accentue les extraordinaires capacités. Le resserrement du cadrage contribue en lui-même à cet effet de déréalisation du travail du couturier, qui relève plus du miracle (le mot est convoqué en toutes lettres, Edmond évoquant le « tulle miraculeusement froncé² »), que de l'artisanat.

Mais la dimension magique de l'épisode s'arrête là, la robe merveilleuse ne permet pas à Chérie de briller au bal, qui est un échec en tout point, en premier lieu sur un plan narratif. Quasiment passé sous silence, Goncourt le résume de façon radicale et ce qui est censé constituer le zénith de la vie d'une jeune fille se transforme presque en éclipse narrative : occupant un chapitre d'à peine deux pages, le bal en lui-même s'étend tout juste sur trois paragraphes. D'un point de vue diégétique également, la fête se vit en mode mineur. Si la jeune fille est frappée par « l'éblouissement du premier bal », elle se trouve bien vite obnubilée par son propre corps, dont elle a honte. Ainsi, pour la débutante, climax et anti-climax se succèdent de façon fulgurante. La robe n'est plus un objet auxiliaire mais opposant, elle faillit dans ses fonctions, elle fait oublier la fête à Chérie, elle-même oubliée. En premier

¹ Éd. cit., p. 141.

² *Ibid.*

lieu, sa robe ne la distingue pas des autres jeunes filles, Edmond de Goncourt parlant, avec une pointe d'ironie, d'un « enrégimentement de Chérie au milieu d'une population de jeunes femmes et de jeunes filles décolletées¹ ». La débutante est perdue dans la masse, parmi ce bataillon en chiffon et ces gorges déployées. Le bal n'est donc pas le lieu d'une révélation mais d'une disparition, l'héroïne se dissout au fil des valse. Et puis, Chérie oublie les enjeux de la fête et ne peut porter ses regards sur un potentiel parti dans la mesure où sa vision est totalement autocentrée sur son propre corps. Le bal, usuellement lieu du passage, de l'ouverture sur le monde adulte et sur la sexualité, est ici l'occasion d'un repli sur soi, d'une frustration et l'éblouissement cède aussitôt sa place au désenchantement :

« Alors, machinalement, ses yeux tombaient sur ses bras qu'elle avait toujours vus habillés, recouverts, - et nus, elle les voyait longs, longs, longs, si longs qu'ils lui paraissaient disgracieux. Il lui semblait même, chose tout à fait extraordinaire, il lui semblait que son éventail, quand elle s'éventait, se trouvait beaucoup plus loin de son visage qu'à l'ordinaire². »

La reprise ternaire de l'adjectif « long » fait basculer la scène du côté d'une sorte de tragique, avec la déformation grotesque d'un corps que Chérie n'arrive pas à appréhender et à apprivoiser. Éblouie, elle ne porte pas son regard où il faut, refuse même une contredanse, troublée par ce corps qu'elle découvre en même temps que la société. Elle se trouve « persécutée toute la soirée, par la désolante optique sous laquelle elle [aperçoit] son décolletage³ », et cherche plus à dissimuler qu'à dévoiler ce corps séduisant et sexualisé dont elle n'a pas pris encore conscience. Sa toilette « toute virginale⁴ » rappelle son statut de jeune fille et semble l'y emprisonner. Domenica de Falco s'intéresse à ce phénomène d'appropriation de son propre corps par Chérie, par l'intermédiaire de sa robe de bal⁵, mais il convient de souligner la difficulté de cette appropriation pour la jeune Haudancourt, qui manque son premier bal, à force de gêne et de pudeur effarouchée.

Ce premier rendez-vous manqué ouvre toute une série de bals perdus. En effet, malgré l'échec du 15 janvier, Chérie ne renonce pas aux bals, et dans son « Cahier de problèmes », qui narre l'année de ses quinze ans, inséré au chapitre LVI, l'on se rend bien compte du processus d'itération de la fête, dans une valse continue de princes pas suffisamment

¹ *Ibid.*, p. 143.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 144.

⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁵ « C'est l'accès à la féminité qui se joue ici. La préparation de sa première robe est vécue par Chérie comme une promesse de premier rendez-vous qui tarde à venir. Et c'est encore par le biais de cette robe que Chérie prend vraiment conscience de son corps. » Domenica de Falco, « La jeune fille chez les Goncourt : une lecture de *Renée Mauperin* et de *Chérie* », art. cit., p. 85.

charmants... Et jamais la danse n'aboutira à une rencontre sérieuse. On se retourne sur elle, mais on ne s'arrête pas ; certes, Chérie mentionne de nombreux prétendants potentiels, de Monsieur Henry à « Ciel bleu » en passant par le mystérieux « M.L. », mais c'est justement cette multiplicité qui pose problème, jamais ses yeux ne rencontrent ceux d'un parti sérieux, et, tandis qu'elle continue à fréquenter les bals, « réduits à une série énumérative », comme le note Domenica de Falco¹, autour d'elle ses amies commencent déjà à s'engager puis à se marier. Le bal ne joue plus son rôle de sélection, Chérie est « amoureuse de trois cents jeunes gens² » à la fois. Tout au long de ce chapitre, les dates défilent comme autant d'occasions manquées : Chérie nourrit un amour pour les bals, à défaut d'avoir un homme à aimer³. Et cette année de danses démultipliées semble laisser un goût aigre-doux, à cette succession de valse et de cotillons succède en effet le regret : « J'ai 16 ans et je regrette mes 15 ans ! Oh, c'est que je me suis tant amusée⁴ ! » Mais c'est surtout le chapitre LXVI qui fait comprendre combien la vie mondaine de Chérie s'articule autour des bals, qui ne se comptent plus, et qui ne sont le lieu d'aucun *innamoramento*. Ainsi, ce chapitre repose sur l'anaphore d'une ampleur presque écœurante du mot « bals », au pluriel, qui vient marteler, et comme clouer Chérie dans sa condition de célibataire évoluant de fête en fête, dans une frénésie où elle trouve de l'amusement mais oublie de trouver son prince charmant.

D'une manière globale, Chérie s'amuse trop. Elle ne subit aucune contrainte, et ne peut donc accomplir une quelconque initiation. Elle est l'héroïne d'un conte sans loups, sans méchante fées, sans limites... Elle soumet le temps à sa volonté, ultime distorsion de l'épisode traditionnel du bal : remontant la pendule de son grand père, elle « fait faire à rebours à la grande aiguille tout le tour du cadran⁵ ». Plus aucune magie dans cette triche de la temporalité. Elle rentre de plus en plus tard, poursuivant la fête jusqu'à « six heures du matin⁶ », continuant « à soutenir les fatigues des bals et des *cotillons* menés jusqu'au petit jour⁷ ». Ils sont bien loin les douze coups de minuits passés lesquels l'enchantement se brise. Mais ce temps qu'elle cherche à gagner, elle le perdra d'autant plus vite que cette victoire d'une heure aboutira à l'échec d'une vie. Privée des contraintes des héroïnes de contes, elle ne peut connaître le même destin, ne peut vivre heureuse en ayant beaucoup d'enfants. La vérité

¹ *Ibid.*

² Éd. cit., p. 150.

³ « Notez qu'elle n'était amenée au bal par aucun sentiment tendre, aucun penchant, aucun petit coup de cœur pour un danseur quelconque, mais seulement par une sorte de fièvre chaude de son être, un besoin exaspéré de rendre tout le monde amoureux d'elle, un prurit de coquetterie féroce, inhumaine. » *Ibid.*, p. 218.

⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁶ *Ibid.*, p. 218.

⁷ *Ibid.*, p. 232.

est que Chérie n'est pas capable de quitter son monde fantasmé, elle reste persuadée « que les partis de cent mille livres de rente ne cesseront de se présenter quotidiennement et jusqu'à la fin des siècles¹ ». Chantal Pierre souligne la « vie à outrance » de la jeune Haudancourt, « dont le propre est d'ignorer la patiente et la mesure du rite, et d'ainsi décomposer l'unité que le conte tend au contraire à produire² ». Chérie n'a que faire des contraintes, et vit dans « un conte devenu fou³ ». Sans mesure, Chérie échoue à dénicher un prétendant, ne peut laisser sa pantoufle à quelqu'un et garde tous ses souliers par paire⁴. Son initiation est ratée, le rite initiatique du bal et de la robe n'a plus court dans *Chérie*, bien au contraire, la jeune fille se transforme en coquette qui cherche à se faire remarquer dans un excès de vanité⁵. Elle arpente les bals sans cesse et multiplie les robes, et à la honte du premier bal succède des toilettes à l'audace éhontée, ses parures devenant par trop extravagantes :

« Bientôt, Chérie devenue déraisonnablement mondaine, il n'y eut plus qu'une seule et unique pensée : faire sensation là où elle se montrait. Être remarquée, très signalée, être trouvée jolie par tout le monde au milieu de la bruyance d'une admiration presque gênante, ce fut là son effort, son travail⁶. »

Ainsi, ses robes de bals l'éloignent de plus en plus de la perspective d'un mariage, elles ne la font pas passer pour un parti respectable : « L'imprudente jeune fille indignait aussi les mères de famille par l'indépendance de sa tenue, le bon plaisir de ses toilettes et ses méprisants dédains à leur égard⁷. » Le textile est une cause réelle de la difficulté de Chérie à se marier, ses robes la desservent dans sa quête maritale mais elle ne s'en rend pas compte, perdue qu'elle est dans un processus d'auto-enchantement, d'éblouissement par ses propres tenues.

¹ *Ibid.*, p. 189.

² Chantal Pierre, « Écrire sans les fées : naturalisme et merveilleux », *Féeries*, n° 12, 2015, p. 103.

³ « Nulle séparation à endurer, nulle peau d'âne éprouvante à enfiler pour Chérie afin d'atteindre la maturité. Au contraire, suivant à Paris son grand père (qui renvoie Lizadie, jugée trop paysanne), elle entre à quinze ans avec frénésie dans la vie mondaine : Chérie soumet ainsi à son caprice et le temps, quand, rentrée trop tard du bal, elle retarde la pendule de son grand-père, et les codes vestimentaires quand elle obtient “de s'habiller comme une femme mariée”, et les prétendants qu'elle refuse les uns après les autres. De même, tous les objets se multiplient comme dans un conte devenu fou : les souliers de bal, les robes merveilleuses, les parfums formant une “vie à outrance”. » *Ibid.*

⁴ Éd. cit., p. 256.

⁵ Sur cette initiation ratée de Chérie, nous renvoyons une nouvelle fois aux analyses de Chantal Pierre, qui nous ont été très précieuses : « En somme, plus Chérie va au bal, plus elle échappe aux hommes, se repliant dans une féminité à la fois hypertrophiée et excluante. C'est ainsi que, dans sa chambre, la jeune fille amoncelle en vain les souliers de satin blanc – au lieu d'en perdre un au bal. Le roman de Goncourt procède à une inflation délirante et inopérante des objets féminins, qui, dans l'univers du conte, demeurent a priori strictement contrôlés (Peau d'âne ne demande ainsi que trois robes à son père), parce que inscrits dans un rite de passage. Les coquettes de contes de fées, qui abusent des parures féminines (les sœurs de Cendrillon par exemple) et ne subissent pas les épreuves de l'héroïne, sont du reste toujours punies et incarnent une initiation ratée. » Chantal Pierre, « Perversion de l'épopée, perversion du conte de fées : le masculin et le féminin dans *Chérie* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, 2013, p. 61

⁶ Éd. cit., p. 185.

⁷ *Ibid.*, p. 237.

Néanmoins, cette sur-vie ne peut durer éternellement, et bien vite Chérie connaît un désenchantement qui atteint des proportions troublantes et inquiétantes au début du chapitre XCIV : « le monde n'était plus pour elle cet endroit bienheureux et féérique où il lui venait, elle ne savait alors comment, une voluptueuse exaltation de l'être¹. » La perte de la magie est consommée, le charme est rompu. Elle quitte définitivement et brutalement le conte de fées, tandis qu' « une saine raison » prend possession d'elle². C'est un échec final, nul prince charmant ne viendra la délivrer. Elle regrette elle-même de ne pas avoir saisi la chance d'un mariage qui s'était présentée à elle au chapitre LXXXVII et sombre dans une léthargie de plus en plus prononcée. C'est une belle au bois dormant³, protégée par ses « rideaux *crème fleuris* de gros bouquets », avec ce « sommeil d'anéantissement, d'un sommeil où il y avait de la mort⁴ », qui plonge dans un état d'attentisme qui rompt avec le rythme de vie effréné qu'elle avait coutume de mener⁵. Cette proximité avec la princesse de *La Belle au bois dormant* a d'ailleurs de quoi surprendre et souligne le caractère tragique du détraquement de Chérie, tant ce conte se situe aux antipodes de la vie effrénée de la parisienne⁶. Détraquée par son célibat, la jeune fille cesse de se parer, elle adopte de plus en plus des toilettes négligées, elle semble passer du statut de princesse au statut de souillon. Elle adopte en cela l'itinéraire inverse de celui de Cendrillon :

« – Je viens de rencontrer, il y a une heure, M^{lle} Haudancourt... C'est vraiment très particulier... Elle, autrefois d'une élégance dans la rue, je dirais absurde... d'une élégance de fille entretenue... je ne sais vraiment pas comment le maréchal tolérait cela... aujourd'hui vous ne le croirez pas, elle faisait les courses en peignoir... oui, en peignoir sur lequel était jeté un châle long⁷. »

¹ *Ibid.*, p. 240.

² *Ibid.*, p. 242.

³ « Entrant en phase de latence après la phase de jouissance, elle effectue à rebours le processus initiatique » analyse Chantal Pierre, « Perversion de l'épopée, perversion du conte de fées : le masculin et le féminin dans *Chérie* », art. cit., p. 59.

⁴ Éd. cit., p. 246.

⁵ Chérie n'est pas la seule à sembler attendre le baiser libérateur d'un prince, c'est également le cas de M^{lle} Andrée Cheylus, qui « semblait l'héroïne d'une vie morte et benoîtement tranquille, ou encore une princesse infortunée de roman de chevalerie, attendant avec une calme confiance le généreux et amoureux libérateur ». *Ibid.*, p. 171.

⁶ Chantal Pierre note un décalage entre le conte et les romans du corpus que nous étudions : « L'enchantement de ce château figé de cent ans durant et de cette princesse jeune et démodée à la fois forme l'exact contre-pied d'une modernité furieuse et d'une mode impérieuse, décrites par Zola dans *La Curée* (1871) ou *Au Bonheur des Dames* (1883), et par Edmond de Goncourt dans *Chérie* (1884), roman consacré en grande partie aux toilettes retentissantes portées par l'héroïne. » Chantal Pierre, « Écrire sans les fées, naturalisme et merveilleux », art. cit., p. 98.

⁷ *Ibid.*, p. 247.

Autour du bal se jouent donc les transformations de Chérie, qui néanmoins ne lui permettront jamais de trouver un éventuel époux. De jeune fille effarouchée à princesse effrontée, de coquette vaniteuse à vieille fille éteinte, elle fait se succéder les tenues sans trouver jamais la bonne, de sa première toilette virginale à ses robes extravagantes, avant de passer un peignoir et un châle... Au final, la tenue qui lui sied le mieux est sans doute la coiffe de sainte Catherine, comme elle le dit elle-même en voyant toutes ses amies se marier : « Toutes, l'une après l'autre, devenaient des « madames » ; il n'y avait guère que Chérie qui restât fille : – Oh ! elle coifferait sainte Catherine, bien sûr¹ ! »

*

Zola et Edmond de Goncourt se livrent donc à une réappropriation des fonctions de la robe féminine dans les contes pour mieux les détourner. En réinvestissant divers éléments de la littérature et de la culture populaires, les romanciers dessinent les grandes lignes des destinées de leurs héroïnes. Les motifs de la robe, des aiguilles et des épingles, permettent donc aux auteurs de créer une intertextualité signifiante : en multipliant les codes culturels dans leurs romans, ils donnent une épaisseur à leurs personnages, dont l'identité se forge par des prises de distance plus ou moins importantes avec les modèles de vertu véhiculés par la littérature et les traditions populaires. Tout dépend donc de la capacité des héroïnes à « vêtir » le rite : Chérie et Renée n'y parviennent pas, à l'inverse de Denise. Les deux premières n'ont pas retenu la leçon des contes, ni celle des savoirs populaires, qui encouragent la jeune fille à se montrer vertueuse en toute circonstance. Pourtant, nous savons que Chérie a lu et écouté des contes de fées², notamment grâce à la vieille Lizadie, sa servante d'enfance qui lui narre une histoire au chapitre XV. Renée et Chérie sont en fait des contre-exemples qui ne parviennent pas à entrer dans un processus d'évolution : détraquant les morales populaires et ne sachant pas codifier et ordonner leur sexualité, elles sont en fait en perpétuelle involution. Si Denise s'apparente aux héroïnes des contes et finit par devenir la reine du grand magasin, les reines de la mode choient et deviennent semblables aux coquettes des contes de fées. Elles n'envisagent pas la tenue comme possibilité d'une métamorphose et d'une évolution mais comme outil d'apparat et de pure séduction. Il existe donc un bon et un mauvais usage du vêtement. Par vice ou par immaturité, Renée et Chérie se laissent aveugler par l'artifice et n'en perçoivent pas les dangers. Il convient donc maintenant d'analyser plus en détail le sort

¹ *Ibid.*, p. 229.

² On se souvient de Chérie « épelant son premier conte de fées » sous les yeux du maréchal. Éd. cit., p. 47.

de ces coquettes, et de débusquer ce qu'elles ne sont capables de voir derrière les volants et les brillants : l'envers de l'artifice.

PARTIE III

EFFILOCHER LE PERSONNAGE

*

Triomphe du paraître, débâcle de l'être

APPROCHE NARRATIVE ET SEMIOLOGIQUE

Si l'on quitte la perspective ethnocritique, on comprend que cette cécité des coquettes joue un rôle primordial dans l'économie dramatique des romans proposés à l'étude. Il s'agit alors d'analyser comment cet aveuglement se traduit de façon plus précise, au sein de la diégèse, en se concentrant sur la logique interne des textes, sans mobiliser les références à d'autres genres littéraires. Il s'agira d'étudier de près les rapports qu'entretiennent les personnages avec l'artifice, d'examiner le processus de défaite de l'être qui s'effiloche face au paraître.

Il est néanmoins aisé de comprendre la fascination des femmes pour l'artifice. Leurs toilettes, en effet, provoquent l'admiration et leur donnent une sensation de puissance sociale. Les reines de la mode parisienne sont en effet enviées par le tout-Paris et pour elles l'apprêtement est bien souvent synonyme de prestige social. On pense en particulier à M^{me} Tony-Freneuse, qui fait et défait les modes¹. Se vêtir est un moyen d'exister et de sortir de l'anonymat, c'est l'espoir de devenir une personne « en vue », d'avoir son nom cité dans les journaux². Les reines de Paris occupent donc leurs journées à s'habiller et Edmond n'hésite pas à affirmer que la vie de Chérie est entièrement consacrée à ses toilettes, notant que son « existence [est] toute donnée au façonnement de son être en une figuration d'élégance³ ». Aussi la petite-fille du maréchal Haudancourt semble-t-elle exister uniquement grâce à ses toilettes : sa croissance physique est transcrite non en termes biologiques (description des traits du visage, de la taille, du poids etc.) mais sur un mode vestimentaire. En effet, Edmond de Goncourt ne donne que très peu de détails quant au physique de Chérie en tant que tel. Tout se passe comme si son corps n'avait d'existence qu'habillé, comme si sa physiologie n'était fonction que de l'artifice. De cette façon, ce sont les tenues qui officialisent les étapes de sa vie et qui marquent son évolution⁴ : tenue d'écolière⁵, tenue de communiant, tenue succédant aux premières menstruations⁶ etc. Chez Zola également on

¹ « M^{me} Tony-Freneuse a toujours des corsets et des jupons de la même étoffe et de la même nuance, des jupons et des corsets en satin bleu ou en satin rose ou en satin blanc, et elle fait mettre dans ses ourlet des sachets d'iris. Elle est la première qui ait eu à Paris l'idée de cette mode. » Éd. cit., p. 157. On se souvient de la périphrase parlante qu'utilise Chérie à son sujet, l'appelant « la femme à la mode », *Ibid.*, p. 168.

² « Les élégances de Chérie sortaient de l'anonymat, de l'ombre, du silence respectueux où se dissimulent et se cachent les rougissants succès des jeunes filles, et, un jour, les journaux et les gazettes donnèrent ses toilettes. » *Ibid.*, p. 196.

³ *Ibid.*, p. 201.

⁴ Nous rejoignons les conclusions de Domenica de Falco : « Il convient de signaler que les toilettes sont adaptées aux étapes de l'histoire personnelle de Chérie et leur description en est influencée : précision et abondance de détails pendant le plein épanouissement de la jeune fille, concision, voire absence de description au moment de sa dégradation. » Domenica de Falco, « La jeune fille chez les Goncourt : une lecture de *Renée Mauperin* et de *Chérie* », art. cit., p. 84.

⁵ Éd. cit., p. 71.

⁶ *Ibid.*, p. 105.

trouve mention d'une consubstantialité de l'être et du paraître. Les femmes sont en effet tout autant obnubilées par leurs toilettes dont elles sont dépendantes :

« Puis, toutes les voix repartirent ensemble. Madame Guibal, Henriette, Blanche, mesuraient, coupaient, gâchaient. C'était un saccage d'étoffes, la mise au pillage des magasins, un appétit de luxe qui se répandait en toilettes jalousees et rêvées, un bonheur tel à être dans le chiffon, qu'elles y vivaient enfoncées, ainsi que dans l'air tiède nécessaire à leur existence¹. »

Mais cet air nécessaire à leur existence est vicié, corrompu et une telle dépendance aux chiffons n'est pas sans danger. L'identité de ces femmes tend en effet à s'effacer derrière l'apparence et il convient alors d'analyser les procédés d'effilochement du personnage mis en place par les romanciers, effilochement autant physique que psychique et moral.

3.1. L'HABIT ET LE CORPS, ENTRE REIFICATION ET CORROSION :

Cet effilochement se fait tout d'abord sentir d'un point de vue biologique, les rapports entre le corps et son enveloppe prenant des allures de confrontation. En effet, la parure, censée mettre en valeur le corps, finit par se substituer à lui, par l'occulter. Paré, le corps certes devient remarquable, mais comme objet et non plus comme sujet. Il tend à perdre de sa vie pour être réduit à n'être que le support de l'artifice. C'est finalement la robe qui prend chair et la chair qui s'exténue.

3.1.1 Quand le corps ne s'appartient plus

3.1.1.1. Regards masculins, observation et réification

En sublimant leur beauté, en voilant leurs défauts, en suggérant leurs charmes, les toilettes féminines rendent les femmes désirables et les cantonnent d'emblée dans une relation de séduction. Le corps devient alors objet de désir, d'admiration, de fierté... Paré, il est sans cesse jaugé, analysé, regardé : il n'existe plus que par le regard de l'autre, dans un jeu de voyeurisme « à sens unique », puisque ce sont les femmes qui se donnent à voir à travers leurs

¹ Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 460.

toilettes et les hommes qui les jugent. Ainsi, les robes sont avant tout les costumes d'une représentation sociale et sexuelle permanente.

C'est ce qui arrive à Chérie, dont les rapports avec le maréchal ne sont pas exempts de cette dimension inégalitaire. Si elle ne trouve pas d'emblée « le chemin du cœur paternel du maréchal¹ », le grand-père s'attache bien vite à sa petite fille et éprouve à son égard une immense fierté, qui devient dérangeante tant le maréchal se plaît à montrer sa si jolie petite-fille dans une exhibition permanente. Le phénomène atteint son paroxysme lors du premier bal de Chérie où le maréchal l'expose comme la pièce de choix d'une collection d'objets rares et précieux, Edmond de Goncourt nous précisant que monsieur de Haudancourt est « tout fier de la montrer à ses convives² ». Et la salle à manger se transforme en arène malsaine au centre de laquelle la jeune demoiselle, d'un esprit encore enfantin, se sent gênée. La violence psychologique de cet épisode n'est pas à négliger, dans la mesure où son corps est livré aux regards étrangers avant même que Chérie ne se le soit approprié :

« Des regards que, dans la salle à manger, elle surprenait errants sur sa poitrine, la jetaient tout à coup dans un embarras pudique de sa nudité, et elle passait le restant du dîner à remonter à toute minute, avec une insistance presque comique, les épaulettes de sa robe³. »

Cette scène est une véritable épreuve pour Chérie, qui ne sait comment se comporter face à cette assemblée de regards scrutateurs. Elle est révoltée au fond d'elle-même, comme le souligne le romancier : « Sous la fixité de ce regard persécuteur, Chérie entrait dans une rage sourde, disait à l'homme, tout bas, toutes les sottises imaginables, aurait été heureuse de pouvoir le battre⁴. » Elle finit par vouloir cacher son corps, par essayer d'échapper à cette expropriation dont elle est la victime et l'écrivain nous apprend qu'« elle éprouvait une telle gêne de la montre de sa chair nue que, sous le prétexte du bois qui ne brûlait pas ce soir-là, elle jetait un petit châle de soie sur ses épaules⁵ ». Livrée en pâture aux regards sexualisés de ces hommes plus âgés, elle semble une martyre dans la fosse aux lions. Elle est violée dans sa candeur de jeune fille qui ne connaît encore rien de la vie ; la robe en dévoile trop, l'offre au regard de l'autre sans son accord, l'exhibition devient alors une forme d'humiliation.

¹ Éd. cit., p. 29.

² *Ibid.*, p. 142.

³ *Ibid.*, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵ *Ibid.*

En ce qui concerne Renée, il n'y a pas lieu de parler de « viol » sociétal¹, dans la mesure où elle se livre de manière entièrement consentie aux regards, par exemple lors du bal de la cour où l'empereur la remarque grâce à sa « jupe de mousseline striée de velours² », tenue outrancièrement décolletée. C'est pour elle « la note aiguë de sa vie³ » et elle n'hésite jamais à pousser plus loin l'audace du décolleté, notamment au bal du ministère :

« Elle s'était décolletée avec un tel mépris des regards, et elle marchait si calme et si tendre dans sa nudité, que cela n'était presque plus indécent. Eugène Rougon, le grand homme politique, qui sentait cette gorge nue plus éloquente encore que sa parole à la Chambre, [...], alla complimenter sa belle-sœur sur son heureux coup d'audace d'avoir échancre son corsage de deux doigts de plus. [...]. On ne pouvait voter contre un pouvoir qui faisait pousser, dans le terreau des millions, une fleur comme cette Renée, une si étrange fleur de volupté, à la chair de soie, aux nudités de statue, vivante jouissance qui laissait derrière elle une odeur de plaisir tiède⁴. »

Renée est ramenée à son utilité pour le régime politique, dont elle devient une sorte d'allégorie⁵. Elle se livre sans même s'en apercevoir à un indécent *strip-tease*, dont elle ne prendra conscience qu'à la toute fin du roman : en se dévoilant elle devient simple outil, de jouissance pour les hommes, de réussite financière pour son époux, d'ambition politique pour son beau-frère et plus généralement pour l'Empire. Véronique Cnockaert le signale très justement quand elle affirme que « le trop voir et le trop montrer causent *in fine* un aveuglement sur lequel, bien entendu, compte la politique impériale qui en donnant libre cours aux couturiers et à leur folie de déshabillage, espère bien que l'immaculé des gorges obscurcira les pensées⁶ ». Derrière l'apparent triomphe de Renée se dissimule en réalité celui d'une société qui ne l'envisage que pour les profits qu'elle peut lui apporter. L'échancre de ses tenues, cette percée sur les corsages remplace les percées militaires que ne mène pas l'empereur, elle est en fait, tour à tour, conquête pour ce régime voué au spectacle, conquête pour Saccard et sa vie vouée aux millions, et, par conséquent, défaite de Renée. Chérie et madame Saccard suivent donc des trajectoires inverses. La première, d'abord gênée par les regards licencieux des hommes, se désinhibe peu à peu pour arborer des tenues de plus en

¹ N'oublions pas que le viol, cette fois au sens premier du terme, est une réalité pour Renée, d'où, peut-être, ce mépris des regards et cette surenchère permanente de sa nudité, qui lui a déjà été volée il y a bien longtemps.

² Éd. cit., p. 440.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 475.

⁵ Nous renvoyons à l'analyse de Véronique Cnockaert, qui étudie les fonctions politiques des tenues de Renée, et plus précisément de la crinoline, qui frappe par son ampleur, symbole du faste impérial : « Ainsi, la robe dessine-t-elle tout en les unifiant, prodigalité de l'empire et fertilité féminine, les femmes devenant une allégorie vivante du régime en place. » Véronique Cnockaert, « Politique du décolleté, décolleté politique. *Les Épaules de la marquise* et *La Curée* de Zola », dans *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIXe siècle. Sociopoétique du textile*, op. cit., p. 393.

⁶ *Ibid.*, p. 199.

plus tapageuses, tandis que la seconde se dévoile dès le début du roman et ne sera saisie d'une honte immense qu'au terme du récit. Pour les deux, un même destin : la réification puis la mort.

De même, dans leur rapport aux couturiers les reines de Paris font l'objet d'une réification, d'une spoliation de leur corps. Les relations qui unissent Renée à Worms et Chérie à Gentillat présentent indéniablement de nombreuses similitudes. Les femmes sont des supports pour la création mais ne sont envisagées qu'en fonction d'elle, en particulier Renée¹. Il est en effet frappant de noter le parallélisme entre les paroles des deux maîtres des élégances. Gentillat donne libre cours à son génie de la manière suivante :

« L'examen dura assez longtemps ; au bout de quoi, le couturier, comme sous l'inspiration du dieu du goût, jeta en phrases coupées :
– Toilette entièrement en tulle... pour une jeune fille il n'y que le tulle... Corsage plissé avec quatre rangs de tuyauté autour du décolletage... [...] Maintenant, sur l'épaule, un bouquet de myosotis et de violettes... c'est comme ça que je vois Mademoiselle². »

Quant à Worms, de manière presque troublante, il adopte exactement la même posture, le processus de création passant par des stades d'observation et de verbalisation de l'image cérébrale :

« Et, au bout de quelques minutes, le maître, comme pris et secoué par l'inspiration, peignait à grand traits saccadés le chef-d'œuvre qu'il venait de concevoir, s'écriait en phrases sèches :
“– Robe de Montespan en faille cendrée..., la traîne dessinant, devant, une basque arrondie..., gros nœuds de satin gris la relevant sur les hanches..., enfin tablier bouillonné de tulle gris perle, les bouillonnés séparés par des bandes de satin gris³.” »

La femme n'est que le prétexte à une démarche artistique, il ne lui appartient pas de donner son avis ou ne serait-ce qu'un souhait. Elle se présente devant son juge et attend patiemment le verdict⁴. Comme le dit si bien Jean de Palacio, Renée est la « créature » de Worms :

¹ On a vu dans notre première partie que les talents artistiques de Chérie l'autorisaient à un dialogue collaboratif avec le maître couturier.

² *Ibid.*, p. 137.

³ Éd. cit., p. 413.

⁴ « Dans ce sens, les femmes sont confinées dans un rôle auxiliaire, permettant au couturier de faire valoir sa création », dit Nao Takai. Nous renvoyons une nouvelle fois à son discours étudiant les rapports entre les deux femmes et leurs couturiers, tous deux inspirés de Worth et de Pingat, *op. cit.*, p. 167.

« L'importance du vêtement dans le roman de Zola est extrême. Renée Saccard, qui n'était que la somme de ses mythes, n'est peut-être à tout prendre que la somme de ses costumes : de la robe de soie mauve du début au costume de soie feuille morte mis pour la visite à l'hôtel Béraud, en passant par la tunique en satin vert tendre de la réception Parc Monceau, la toilette de gaze blanche portée au Bal des Tuileries, la jupe de faille bleue dont elle accueille Maxime et la grande robe de faille rose du Bal du Ministère, Renée sort toute armée des mains de Worms, dont elle est pour ainsi dire la créature¹. »

En effet, le corps de la belle madame Saccard est examiné sous toutes les coutures par le grand couturier, elle semble n'avoir qu'une fonction, celle de permettre à l'artiste de s'exprimer. Et il ne faut pas se leurrer, si c'est bien Renée qui passe commande, elle n'a pour ainsi dire aucun pouvoir dans la relation acheteur-créateur ; bien au contraire, les rapports de domination s'inversent, Worms commande Renée, l'habille à sa guise encore et encore, quitte à en faire une simple poupée destinée à porter ses créations. Le regard du grand couturier la définit toujours en tant qu'objet, jamais sujet. Cet état de fait devient plus prégnant au fil du roman et à mesure des habillages de la poupée-Renée par Worms il devient évident, comme le rappelle Jean de Palacio, que « l'existence de la jeune femme n'excède pas son habit² ». Se faire habiller revient donc à accepter d'être réifiée. Le regard masculin, quand bien même il serait dénué d'intentions sexuelles explicites, envisage le corps féminin comme un objet à posséder, l'appropriation passant cette fois par la création.

Quant à *Au Bonheur des Dames*, l'appropriation s'y joue cette fois sur un mode économique, les clientes étant des portefeuilles qu'il convient de délester de leur contenu. Dans l'espace du grand magasin, le regard masculin se rapproche explicitement de la prédation : le peuple de clientes se jette en pâture dans les griffes de Mouret qui, en plaçant la femme au cœur de son système commercial, cherche avant tout à la (dé)posséder. Le regard d'Octave, cet oiseau de proie qui surplombe ses victimes, englobe souvent tout l'espace du magasin, par exemple au chapitre IV, où il contemple avec Vallagnosc le triomphe de la grande vente : « Henriette, suffoquée, ayant levé les yeux, aperçut en haut de l'escalier Mouret, qui revenait toujours à cette place, d'où il voyait la victoire³. » La posture spatiale est fonction de la posture sociale et marque symboliquement sa conquête de la femme. Derrière ce séduisant directeur se cache un prédateur dont la dangerosité est d'emblée suggérée par

¹ Jean de Palacio, « *La Curée* : histoire naturelle et sociale ou agglomérat de mythes ? », dans *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, *op. cit.*, p. 175. Citons également l'incontournable travail de Maryse Adam-Maillet, qui analyse la relation de Renée et de Worms comme une relation de dépendance malsaine et néfaste : « La relation à Worms ressemble au transfert de la cure psychanalytique : conserver son demiurge, lui fournir coûte que coûte l'argent nécessaire à son travail de – fausse – création de soi, importe plus que tout. » Maryse Adam-Maillet, « Renée, poupée dans *La Curée* », *art. cit.*, p. 53.

² *Ibid.*

³ *Éd. cit.*, p. 492.

Zola, qui le décrit comme enveloppant « tout le sexe de la même caresse, pour mieux l'étourdir et le garder à sa merci¹ ». Ses clientes, il se déclare d'ailleurs prêt à les jeter « toutes par terre comme des sacs vides » une fois fortune faite, et semble disposé à « percer d'un couteau² » le cœur de celle qui viendra venger le flot de ses victimes. On relèvera les connotations sexuelles de ces expressions qui associent perforation des bourses et perforation phallique. A la fois fanfaron et obstiné, Mouret n'hésite pas à envoyer ses bataillons de calicots pourfendre les bourses de ses clientes, et son regard enjôleur cache des intentions plus matérielles. La femme cherchant à se parer est envisagée comme un outil, non plus politique ou artistique, mais économique. Son corps est perçu comme fonction et comme utilité : paré, c'est un objet aux services des intérêts de celui qui l'observe : il n'est ni plus ni moins qu'un pantin.

3.1.1.2. *Poupées parisiennes*

Zola et Edmond de Goncourt viennent d'ailleurs renforcer le processus de réification de leurs héroïnes en introduisant dans leurs textes le motif de la poupée, jouet avec lequel femmes et fillettes entretiennent un curieux rapport. D'objet symbolique, comme c'était le cas avec les observateurs masculins, le corps habillé devient objet au sens premier du terme, dans la mesure où un amalgame est créé entre le corps de la femme et celui de la poupée, selon un processus d'inversion symétrique : le jouet devient animé dans l'esprit de la fillette tandis que la femme deviendra poupée dans sa vie d'adulte. En habillant sa poupée, l'enfant lui donne vie, en s'habillant, la femme tend à se déshumaniser. Ainsi, le motif de la poupée est extrêmement important, tant dans *La Curée* que dans *Chérie*. N'oublions pas qu'il s'agit d'un jouet très en vogue sous l'Empire et que sa production connaît un essor remarquable, si bien qu'« à la fin du Second Empire, le stade industriel est atteint³ ». La fabrication des poupées se spécialise et l'objet progresse dans ses capacités à imiter la nature⁴, si bien que le jouet possède une apparence de plus en plus réaliste, et c'est cette tentation de l'indifférenciation entre objet et humain que l'on retrouve chez Zola et Goncourt.

¹ *Ibid.*, p. 419.

² *Ibid.*

³ Madeleine Delpierre, *La Mode et les poupées : du XVIII^e siècle à nos jours* : [exposition], 15 décembre 1981-18 avril 1982, Paris, Palais Galliera, 1981, p. 11.

⁴ « Puis vient, sous le Second Empire, la perruque collée, en soie, astrakan, mohair ou vrais cheveux et, de nos jours, l'implantation directe sur la tête en matière plastique. La construction de l'œil évolue. Vers 1848, l'œil est en verre peint, émail ou sulfure. En 1847, il est en verre, émail ou porcelaine ; en 1880, en émail dur de Paris avec l'iris saillant. » *Ibid.*, p. 10.

Preuve en est la folie de Chérie pour les poupées, dont elle possède une impressionnante collection¹. Si toutes ne suscitent pas en elle un instinct maternel, la fillette les considère très souvent comme des êtres humains à part entière, ses filles ou ses amies² :

« La surprenante et miraculeuse vie prêtée par l'imagination d'une petite fille à un morceau de carton enveloppé d'un bout de chiffon : ce morceau de carton qu'elle berce, qu'elle gronde, qu'elle amuse d'histoires, qu'elle soigne de ses *bobos*, auquel elle donne à manger sa soupe ! – en cela victime volontaire d'une illusion tout à fait extraordinaire, et dans laquelle l'inanimé et la mort de ce qu'elle touche n'a pas même le pouvoir de l'enlever à son hallucination maternelle³. »

L'énumération de propositions subordonnées traduit l'engouement de la fillette pour ces amies imaginaires, ces filles qu'elle n'aura jamais. Derrière l'attendrissement naturel provoqué chez le lecteur par cette scène de genre, qui va jusqu'à reprendre grâce à l'italique l'idiolecte particulier aux fillettes, Edmond prend soin de souligner les dangers d'un tel mirage. Chérie aura beau vouloir insuffler la vie et transformer l'inanimé en animé, cette pseudo-humanité sera toujours usurpée et le romancier ne cède pas à la même hallucination que son héroïne et nous renvoie constamment à la réalité des choses, notamment avec l'effet d'anadiplose : cette fille adorée n'est et ne sera jamais qu'un « morceau de carton enveloppé d'un bout de chiffon ». On note le contraste entre l'enthousiasme de la fillette et la description qui fait ressortir le dénuement du jouet, de manière quasiment péjorative, malgré l'attendrissement ressenti devant l'irrésistible candeur de l'enfance⁴. Quoi qu'il en soit, il existe un décalage flagrant entre cette vie fictive et « l'inanimé et la mort ». Le thème de la morbidité intervient en contrepoint tout au long de cette évocation de la passion de la fillette pour ses jouets. Généralisant cette passion qui touche toutes les petites filles, Edmond de Goncourt dresse en effet un parallèle entre l'enfant de chiffon et l'enfant de chair et d'os qu'est censée avoir plus tard la jeune fille : « La poupée ! cette espèce de jaillissement de l'instinct maternel, et peut-être le tâtonnement et l'apprentissage des soins que donnera plus tard à l'enfant de ses entrailles la mère de la poupée⁵ ! » Or, nous savons que Chérie

¹ On retrouve ici l'amour d'Edmond de Goncourt pour la liste : « Chérie eut toutes sortes de poupées, des poupées de carton, des poupées de peau à la figure de porcelaine, des poupées aux paupières qui se ferment, des poupées qui disent *papa* et *maman* quand on leur presse le ventre, des poupées toutes petites, des poupées toutes grandes et dont la jupe de soie bleue de la plus gigantesque envergure servit à la fille d'une ouvrière du château pour rendre le pain béni, des poupées bon marché, des poupées horriblement chères ; mais toutes ses poupées n'avaient pas le don de devenir “ses filles”. » Éd. cit., p. 37.

² Il est vrai que les fillettes qui viennent dîner chez Chérie au premier chapitre ressemblent fort à de jolies poupées savamment habillées.

³ Éd. cit., p. 36.

⁴ Attendrissement auquel ne semble pas échapper Edmond malgré sa lucidité d'adulte ; après tout, Chérie est un peu sa poupée qu'il habille et déshabille, un être de papier auquel il donne vie.

⁵ Éd. cit., p. 37.

n'enfantera jamais, ses entrailles ne donneront jamais la vie... Intéressante image, d'ailleurs, que cette poupée transformée en « bouillie¹ » par la pluie, où les doigts s'enfoncent, qui offre peut-être une préfiguration de la future stérilité de Chérie, par cause d'éternel célibat. Entrailles de la poupée détruites par la pluie et entrailles de Chérie jamais fécondée par le sperme semblent donc se répondre d'un bout à l'autre du roman. Il semble dans tous les cas évident que le motif de la poupée soit anti-programmatique pour la jeune Haudancourt et qu'il participe du thème de la maternité problématique. Après la réduction en bouillie de cette poupée, Chérie reste prostrée, « pareille à une mère qui aurait perdu un enfant chéri et qui ne voudrait plus en aimer d'autre² ». Cette poupée-bouillie, insaisissable et impalpable, offre un écho saisissant à cet enfant que Chérie n'aura jamais. Plus loin, le jouet reprend sa fonction anti-programmatique, lorsque la fillette couche sa poupée déshabillée comme elle imagine que cela se passe lors de la nuit de noces :

« Et devant l'épouvantable perspective, tous les soirs, la petite Chérie, comme préparation *in anima vili*, déshabillait sa poupée à laquelle elle avait fait faire une robe de mariée, et la couchait toute dévêtue, d'après le programme de sa conception du mariage, – la quittant, sa chère poupée, avec un peu des tendresses effarouchées d'une mère qui se retire devant un gendre à réputation d'horrible mauvais sujet³. »

Dimension anti-proleptique à plus d'un titre : d'une part Chérie ne sera jamais mère et ne mariera jamais sa fille, d'autre part elle-même ne se mariera jamais et ne connaîtra donc jamais de nuit de noces, ce qui sera le drame de sa vie. On le voit donc, l'amalgame entre Chérie et ses poupées s'articule autour d'échos et d'inversions vis-à-vis de la vie de la jeune fille.

Celle-ci ne tarde d'ailleurs pas à devenir elle-même poupée. Sa vie est en effet rythmée par ses habillages et ses déshabillages, comme celle d'un joli jouet que l'on se plaît à parer de tenues mirifiques. L'assimilation de Chérie à une poupée est néanmoins pour Edmond de Goncourt une façon de souligner les failles de son personnage, qui se brise petit à petit. Dès son enfance, Chérie elle-même s'envisage comme objet et, lors d'une chute d'un escalier, elle n'ose se relever toute seule, criant : « Je suis cassée, je suis cassée⁴ ! » Cette exclamation résonne comme la préfiguration de la cassure que subira réellement la jeune femme à la fin du récit, lorsque, malade, son agonie la ramène au statut d'automate brisé : « Soudainement, au milieu du diner, après une lueur d'anxiété traversant ses yeux

¹ *Ibid.*, p. 38.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 192.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

comme un éclair, la petite-fille du maréchal glisse de sa chaise entre ses deux voisins, tombe de côté, la tête sur le parquet, avec le bruit sec et la silhouette détraquée d'une poupée cassée en deux¹. » Peut-être est-ce là la sanction qui attend cette poupée de mode qui, comme le dit Mireille Dottin-Orsini, « voulait perfectionner la nature » : pour la critique en effet, l'automatisation de la femme, qui ne concerne d'ailleurs pas que Chérie dans le roman d'Edmond, est une des caractéristiques de la femme fatale, qui n'est pas à l'abri d'un détraquement².

Renée aussi a un rapport significatif au motif de la poupée, elle dispose d'ailleurs de son propre pantin en la personne de Maxime, comme le souligne explicitement Zola : « Sa belle-mère, les premiers jours, joua avec lui comme avec une poupée³. » Mais, si elle joue à la poupée, elle aussi voit le *tempo* de sa vie marqué par ses habillages et déshabillages successifs et sa belle-sœur Sidonie la qualifie, en toutes lettres, de « poupée parisienne » : « Ces poupées parisiennes n'ont pas de cœur...⁴ » affirme-t-elle à son frère. L'expression, à prendre au sens figuré, peut également trouver son sens d'un point de vue littéral. Femme sans cœur, Renée est peut-être avant tout automate, jouet qui finit par se casser. Tout comme les poupées de Chérie lui offrent une image de son destin, celle de Renée fait de même, mais trop tardivement pour pouvoir la sauver. Ainsi Renée retrouve-t-elle son ancien jouet d'enfant au terme de son *strip-tease*. Définitivement déchirée, madame Saccard elle-même semble s'apercevoir de sa ressemblance avec son ancien jouet disloqué :

« Dans un coin, au milieu de ce désespoir muet, de cet abandon dont le silence pleurait, elle retrouva une de ses anciennes poupées ; tout le son avait coulé par un trou, et la tête de porcelaine continuait à sourire de ses lèvres d'émail, au-dessus de ce corps mou, que des folies de poupée semblaient avoir épuisé⁵. »

¹ *Ibid.*, p. 254.

² « Dans les textes d'Edmond de Goncourt, c'est par l'adjectif "automatique", qui lui est cher, qu'effleure le fantasme de la femme-machine. Faisant dans *Chérie* un inventaire de jeunes personnes, il montre l'une "presque effrayante par une espèce d'automatisme des gestes et des mouvements auxquels se reconnaissent les Pasiphaé modernes". *Pasiphaé modernes* : l'expression suggère que l'armure de la femme d'acier n'est qu'une variante de l'antique génisse d'airain qui servit aux bestiales luxures... Un peu plus loin, une autre jeune fille a "des yeux ne fixant rien, un sourire automatique aux lèvres". Quant à Chérie elle-même, en pleine crise nerveuse, elle se dissimule derrière un mannequin de couturière sans tête ni bras ; puis, "ses yeux grands ouverts sans un regard dedans", elle tombe "avec le bruit sec et la silhouette détraquée d'une poupée cassée en deux" : métamorphose effrayante de la femme hystérique en poupée disloquée, inversion maligne de l'andréide qui voulait perfectionner la nature. » Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 111.

³ Éd. cit., p. 407.

⁴ *Ibid.*, p. 537.

⁵ *Ibid.*, p. 598.

Peu auparavant en effet, elle se réveillait avec effroi de sa vie à outrance en ces termes : « Elle en était arrivée à cela, à être une grande poupée dont la poitrine déchirée ne laisse échapper qu'un filet de son¹. » La proximité entre les deux visions, entre le corps épuisé de Renée et le jouet disloqué est trop évidente pour qu'on ne la signale pas². Tout d'abord envisagée pour son utilité, en étant examinée et admirée, Renée est rapidement assimilée à une poupée, sorte de symbole qui la résume et qui signale surtout son inutilité profonde. Incapable de s'inventer, de se réinventer, la belle de l'Empire semble tout juste bonne à servir de mannequin de mode ou de trophée à son époux. Son statut de poupée inerte semble rappelé, tout comme pour Chérie, par son incapacité à enfanter : en tant qu'objet dédié à l'apparence, quelle chance avait-elle de porter la vie³ ? Au sujet de cette poupée qui ressurgit au seuil de la mort, Jacques Noiray déclare :

« Il s'agit bien toujours, au fond, d'exprimer la vacuité d'une existence inutile, l'impuissance du désir à parvenir à autre chose qu'à sa propre paralysie. Statue ou poupée, c'est toujours la même forme vide et stérile, la même vie figée et comme refroidie, le même dessèchement. Le destin tragique de Renée est d'être vouée à cette pétrification⁴. »

Grâce à cette poupée, tout est dit sur Renée « pétrifiée ». Coquille vide, elle ressemble à ces jouets de mode que l'on se plaît à vêtir et dévêtir : condamnée à être manipulée, on se joue d'elle sans qu'elle puisse réagir. Tout est dit car, au final, il n'y a rien à dire.

Chérie et Renée sont donc vouées à l'automatisation : support pour leurs toilettes, elles tendent à être réduites à ce rôle de mannequin dont la vacuité condamne à l'infertilité et au dessèchement. Le corps réifié n'est bon qu'à s'exposer dans des tenues qui détournent l'attention de cette faille ontologique.

¹ *Ibid.*, p. 574.

² L'étude du motif de la poupée dans *La Curée* a fait l'objet d'un article, déjà cité plus haut, de Maryse Adam-Maillet, dont les analyses se suffisent à elles-mêmes. Maryse Adam-Maillet, « Renée, poupée dans *La Curée* », art. cit., p. 49-68.

³ C'est ce sur quoi conclut Maryse Adam-Maillet : « Fille abandonnée, résidu déchiré de la bâtardise, elle est incapable de devenir mère, et meurt percée par l'avorton qu'elle a tué, renvoyée à son tour au statut de fœtus lacéré. » *Ibid.*, p. 68.

⁴ Jacques Noiray, « Une "mise en abyme" de *La Curée* : "Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo." », art. cit., p. 75.

3.1.2. *Quand le fil n'a plus besoin du nerf*

Le tissu et la chair s'effleurent, se touchent, mais il apparaît que ce contact ne se résume pas à une simple juxtaposition mais s'affirme bel et bien comme une confrontation ou du moins une concurrence entre l'épiderme et l'étoffe, entre le fil et le nerf. Bien souvent en effet, le textile prend le pas sur la chair, l'enserme et la lacère, il tend à la faire disparaître, à la faire oublier. Le corps féminin, dans son rapport à la parure, est mis à mal de multiples façons et les femmes voient leurs corps dépérir ou s'évanouir sous les assauts des étoffes.

3.1.2.1. *Dévitilisation des corps, vitalisation des étoffes*

Cette lutte entre les corps et leurs enveloppes trouve une première expression, des plus saisissantes, lors des séances d'acquisition de toilettes, au cours desquelles intervient la figure du mannequin, le terme désignant à la fois les objets et les professionnelles de chair et d'os. Dans les deux cas, l'utilisation de ce motif est souvent teintée d'une connotation négative, les premiers offrant une image mutilée du corps féminin, tandis que les seconds voient leurs corps maltraités, méprisés, voire totalement niés. De cette manière, au seul service des vêtements, les mannequins offrent peut-être le plus bel exemple de la réification du corps féminin qui soit. La présence chez Zola et Goncourt de ces corps dédoublés et torturés paraît systématiquement oppressante et angoissante.

Les mannequins-objets, doubles du corps féminin, offrent ainsi une vision pour le moins désenchantée de la chair. On trouve une illustration extrêmement frappante de ce phénomène dans *Chérie*, où Goncourt fait intervenir à la fin de son roman l'image d'un corps malmené, en n'hésitant pas à accentuer la dimension horrifique de la description :

« Un mannequin de femme, à la gorge rudimentairement modelée dans le couil gris, à la tête remplacée par un champignon en bois verni, aux bras coupés et bouchés à la place des aisselles par des ronds de métal noir ressemblant à des bouches de poêle, mais un mannequin dont le bas renfermait la vie d'une personne vivante, d'une femme de chambre travaillant dissimulée sous l'ondoiement et les froufrous cassants d'une jupe de satins blanc, – M^{lle} de Suzange ne vit que cela d'abord dans la lumière crépusculaire de la fin du jour¹. »

Le mannequin semble ici le vestige d'une séance de torture, il offre un spectacle à la fois grotesque et terrifiant. Il présente l'image d'un corps dénaturé, amputé, démembré et semble préfigurer le corps de Chérie, complètement détraqué à la fin du roman. Déconcertante image

¹ Éd. cit., p. 251.

que ce corps sans bras ni tête, aux aisselles rebouchées, qui semblent autant de plaies béantes : le corps féminin est ici frappé d'horreur, d'une multiplicité de mutilations. On retrouve cette thématique macabre avec les mannequins du magasin de Mouret, où les clientes se voient contraintes de passer au milieu de leurs doubles dont les atours affriolants et éclatants ne peuvent faire oublier les cous sanguinolents :

« À chaque marche, un mannequin, solidement fixé, plantait un vêtement immobile, costumes, paletots, robes de chambre ; et l'on eût dit une double haie de soldats pour quelque défilé triomphal, avec le petit manche de bois pareil au manche d'un poignard, enfoncé dans le molleton rouge, qui saignait à la section fraîche du cou¹. »

Ainsi, l'objet-mannequin offre une image dégradée du corps féminin, comme une annonce des corps abîmés de nos héroïnes. Fraichement décapités, ces mannequins semblent autant de visions horribles. Ce défilé triomphal, cette série de robes de chambres et autres paletots paraît plus ressembler à un peloton d'exécution, et la somptuosité des vêtements qu'ils arborent est entachée par ce molleton sanglant s'échappant de leurs cous déchiquetés. Ainsi, le corps féminin dédoublé, ce corps uniquement mis en scène pour servir de support aux marchandises, est indéniablement terrifiant, d'autant plus qu'il annonce le sort des clientes, qui devant les artifices de Mouret vont perdre la tête. Des mannequins aux clientes, du propre au figuré, il n'y a qu'un pas²...

Ce constat est d'autant plus inquiétant qu'il concerne également les mannequins-femmes. Réduites à l'état de porte-manteau, de cintres méprisés, ces dernières perdent toute énergie. Le textile qu'elles posent sur leurs épaules peut être létal, en tant qu'il annihile leurs forces vitales : dans une sorte de transmutation vampirique, les étoffes aspirent la vie hors de leur enveloppe charnelle. Preuve en est la description glaçante qu'Edmond de Goncourt fait des mannequins de Gentillat :

« Entre ces tapisseries passées et vieillottes, [...], de jeunes femmes lasses, aux traits fanés et fripés, des femmes ayant en quelque sorte perdu à leur métier de porte-manteau l'animation humaine, des femmes gagnées par l'automatisme du mannequin, promenaient sur leur dos mort des robes, des robes toutes vivantes et toutes lumineuses³. »

La réification des mannequins ne rend que plus flagrant le contraste entre la mécanisation, la dévitalisation des femmes et au contraire la personnification, la vitalisation des robes,

¹ Éd. cit., p. 630-631.

² Cette image de la décapitation corrobore l'idée de réification évoquée plus haut : privées du siège de l'intelligence, les femmes sont bel et bien réduites au rang de supports pour les vêtements.

³ Éd. cit., p. 134-135.

contraste qui oppose frontalement les femmes et les tenues. Réduites à leur fonction, uniquement envisagées dans une perspective utilitaire, les mannequins ne peuvent rivaliser avec la somptuosité et la vitalité des toilettes. Aucune sollicitude, aucune empathie à leur égard, elles semblent faire partie intégrante du décor, et ne pas dépareiller dans « ce milieu terne, éteint, atone¹ ». Cette description d'une tristesse et d'une cruauté infinie insiste sur la force dévorante des étoffes, qui s'accaparent les corps en les plongeant dans une sorte de léthargie mécanique². Cet épisode de réduction de la femme au rang d'objet n'est pas sans rappeler celui de l'humiliation de Denise au chapitre IV de *Au Bonheur des Dames*, où, rabrouée et persiflée par le rayon entier, elle est assaillie par la honte : « Denise était devenue très pâle. Une honte la prenait, d'être ainsi changée en une machine qu'on examinait et dont on plaisantait librement³. » Elle dresse elle-même le constat de sa déshumanisation, elle perd son identité et son âme sous les regards assassins de l'assistance. Le mannequin n'est plus considéré comme un être humain, il est ramené à l'état de pantin : son corps est livré aux clientes des confections qui en disposent selon leur bon vouloir⁴. Cette condition particulière du mannequin, analysée par Zola et Goncourt, correspond à des préoccupations de l'époque, comme le souligne Caroline Evans : « Dès les premiers défilés de mode, la démarche des mannequins intéressait les contemporains, et le désir de voir le vêtement en mouvement faisait partie de l'esthétique de la modernité⁵. » Les mannequins sont donc indispensables, car ils mettent le vêtement en dynamique, ce qui est consubstantiel des attentes de l'époque, liées au « prodigieux bond en avant en ce qui concerne les découvertes scientifiques et les innovations technologiques⁶ ». Néanmoins, ces femmes sont également déconsidérées : « Le mannequin vivant tient son nom du mannequin en osier du XIX^e siècle qu'il vient remplacer dans le salon du couturier. Son statut oscilla alors entre celui de sujet et d'objet, animé et

¹ *Ibid.*, p. 135.

² À la suite de Nao Takaï (*op. cit.*, p. 253.), citons un extrait du *Journal* des Goncourt : « Entre ces lugubres verdure, égayées par cette garniture de cheminée pompe funèbre, des femmes promenant sur elles des robes, des femmes qui, à ce métier de portemanteaux, ont perdu quelque chose de vivant et ont gagné de l'automatisme. La plupart sont jeunes et toutefois paraissent vieilles et laissent voir, dans leur traits fanés et fripés, de la corruption grimaçante des singes. » On le voit, le métier de mannequin est exprimé selon la modalité de la perte et du gain, perte de vie, gain de mécanisation. Il va sans dire que les professionnelles, qui ruinent ainsi leur jeunesse, ne sortent pas gagnantes de l'échange. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t. II, *op. cit.*, p. 995.

³ *Éd. cit.*, p. 497.

⁴ Sur l'uniformisation des corps induit par le développement des confections, voir Nao Takaï : « Ainsi, le caractère physique de chaque personne risque d'être considéré comme "hors standard" et d'être raillé. » *Op. cit.*, p. 254

⁵ Caroline Evans, « Le défilé de mode au début du XX^e siècle à Paris : esthétique industrielle et aliénation moderniste », dans *Showtime, une histoire du défilé de mode*, dir. Catherine Join-Dieterle, Anne Zanno, Paris, Palais Galliera, 2006, p. 74.

⁶ *Ibid.*

inanimé, femme réelle et mannequin de vitrine¹. » C'est cette tension entre animé et inanimé, cette indécision, cette indétermination du statut du mannequin que l'on retrouve dans les séances d'essayage du grand magasin et des salons des grands couturiers, la femme étant réifiée, comme sacrifiée aux exigences des vêtements.

Chérie, elle aussi, adopte la position d'un mannequin, mais le processus de réification est davantage nuancé, dans la mesure où elle n'est pas contrainte à ce rôle par des impératifs économiques (elle s'y soumet de façon volontaire et non pressée par les exigences d'une profession – ce qui en dit long sur l'état d'esprit des reines de Paris et sur leur statut de « victime volontaire » –). Néanmoins, quand elle se fige pour faciliter l'élaboration de ses tenues – la fixité étant en elle-même un indice de dévitalisation –, le textile semble là encore prendre le dessus sur le corps :

« Elle [la corsagère] entre, [...], et la voici coupant et épinglant sur le corps de la fillette cette toile dans laquelle elle enferme les contours vivants de cette jeune poitrine, de ces épaules, de ce dos [...], si bien que lorsqu'elle a fini, dans ce rêche chiffon tenu par des épingles, elle emporte véritablement un moule parfait du torse². »

Edmond de Goncourt met ici en scène la capture du corps de Chérie, il s'agit quasiment d'une forme d'attaque, d'une expropriation de la jeune fille, dépossédée de sa propre réalité physique. La scène nous interpelle d'autant plus que l'utilisation du lexique carcéral (« enferme ») et de l'adjectif dépréciatif « rêche » sous-tend l'idée d'une profanation de la beauté de Chérie : le chiffon, pourtant indigne de côtoyer sa parfaite carnation, finit par triompher et par emporter un peu de la vitalité de la jeune Haudancourt avec lui, comme cela est explicitement suggéré par Goncourt qui remarque l'affaiblissement physique de Chérie consécutif aux essayages. Il évoque ainsi les « séances de deux heures au bout desquelles le cœur était au moment de manquer à Chérie qui rentrait à l'hôtel de la Guerre, légèrement migrainée, et attendait le dîner allongée sur une chaise longue³ ». Au contact des vêtements, les corps s'épuisent donc.

Le textile en arrive même à se passer du corps, les étoffes devenant vivantes à maintes reprises. En effet, l'étoffe possède un rapport particulier avec le biologique, et subit des effets de personnification qui font de lui une réalité animée à part entière. Ainsi, le vêtement devient

¹ *Ibid.*, p. 76. Pour preuve de la préoccupation de l'époque pour la réification de ces mannequins-femmes, Caroline Evans cite un article daté de 1880, où Karl Steen parle déjà de « l'air indifférent des mannequins ôtats et remettant dix fois le même modèle ». Karl Steen, « Les emplettes », *L'Art de la mode*, septembre 1880, 2^e livraison, p. 37.

² Éd. cit., p. 138.

³ *Ibid.*

autonome, tend à se passer du corps féminin : plus besoin d'être porté, il acquiert une existence propre. Le procédé, qui permet également d'accentuer les effets de matière, est régulièrement utilisé par Zola, en particulier dans *Au Bonheur des Dames*. Aussi nous parle-t-il « des pièces retroussées en coques, [...] devenues vivantes sous les doigts savants des commis¹ ». Et tout le long du roman, les marchandises du Bonheur ne sont pas envisagées comme des pièces inertes disposées avec brio dans les vitrines, elles sont animées, au sens physique mais peut être aussi étymologique du terme². Cette vitalisation paroxystique des étoffes paraît somme toute logique : pour qu'elles deviennent partie intégrante d'un rapport de séduction avec les clientes, elles doivent vivre, séduire, s'incarner³ :

« Et les étoffes vivaient, dans cette passion du trottoir : les dentelles avaient un frisson, retombaient et cachaient les profondeurs du magasin, d'un air troublant de mystère ; les pièces de drap elles-mêmes, épaisses et carrées, respiraient, soufflaient une haleine tentatrice ; tandis que les paletots se cambraient davantage sur les mannequins qui prenaient une âme, et que le grand manteau de velours se gonflait, souple et tiède, comme sur des épaules de chair, avec les battements de la gorge et le frémissement des reins⁴. »

Les étoffes sont donc prises d'une palpitation organique, les fibres deviennent veines, un souffle vital anime cette vitrine aux accents profondément sensuels, les marchandises présentant une lubricité troublante. Ainsi, le tissu n'a plus besoin du corps de la cliente pour vivre, comme ce manteau qui semble vouloir s'échapper des vitrines pour aller courir les divertissements parisiens : « le grand manteau de velours, garni de renard argenté, mettait le profil cambré d'une femme sans tête, qui courait par l'averse à quelque fête, dans l'inconnu des ténèbres de Paris⁵. » On le constate, les étoffes prennent vie sous les yeux du spectateur. On assiste donc à une disparition, à une négation du corps, devenu inutile.

3.1.2.2. Amalgame parure et épiderme

Non contentes de s'approprier l'énergie des corps, jusqu'à pouvoir s'en passer, les étoffes peuvent également s'y fondre totalement. Ce processus d'effacement total du corps au contact de l'étoffe résonne comme une ultime victoire de l'artifice sur la nature.

¹ Éd. cit., p. 391.

² N'oublions pas que le substantif latin *animus* se rapporte à l'âme et à l'esprit.

³ Il est vrai que le procédé participe pleinement du jeu sensuel et érotique qui agite le grand magasin, comme le souligne parfaitement Véronique Cnockaert : « Émile Zola va user abondamment de ce procédé d'anthropomorphisme des tissus pour suggérer le souffle de vie et la passion qui agitent le grand magasin. » Véronique Cnockaert, *Au Bonheur des Dames d'Émile Zola*, op. cit., note 1, p. 40.

⁴ Éd. cit., p. 402.

⁵ *Ibid.*, p. 414.

Ce phénomène est particulièrement perceptible chez Edmond de Goncourt, où le corps de Chérie est malmené jusqu'à la disparition. Tout se passe comme si les robes maltrahaient la chair jusqu'à ce qu'elle cède totalement. De cette façon, porter l'habit revient à exposer son corps aux meurtrissures. Par exemple, Edmond de Goncourt nous dit que Chérie « était obligée de serrer la coulisse de son corsage, de façon que le lendemain ses bras portaient très souvent des traces d'ecchymoses¹ ». Les lacets attaquent la chair, la marquent, le corps porte les stigmates de son enveloppe. Plus encore, les habits de Chérie semblent en faire un être désossé, invertébré : sous l'effet de sa parure, sa taille devient « flexible », et le romancier prend le soin de décrire « l'ondulante et molle ascension de son souple torse² ». Reptilienne, elle ondule son corps devenu malléable sous la pression du corset, dans un serpentement suggéré par le retour des voyelles liquides et sifflantes. La disparition du corps de la jeune fille est parfois explicitement évoquée, le romancier soulignant « les abandonnements du souple corps pour ainsi dire fluide et comme fondu dans l'ondolement des molles étoffes parmi lesquelles il flottait³ ». Le lecteur assiste ici à la dissolution de la chair, qui ne devient plus distinguable parmi les voiles qui l'entourent, dans une sorte d'évanescence picturale, où les lignes du corps et des vêtements se confondent, où les couleurs des vêtements déteignent sur la carnation. L'estompage de ce corps dans les tissus, dans une sorte de correspondance, de flux et de reflux, témoigne de l'effacement des frontières entre la chair et le tissu.

Cette porosité des frontières, qui joue de l'amalgame entre les parures et l'épiderme⁴, fait partie intégrante d'un système plus vaste, qui crée l'indistinction entre la peau et les tissus, l'une évoquant l'autre, et vice-versa⁵. Ce dispositif participe pleinement à la sensualité et à l'érotisme des romans. Le fait ne plus rendre clairement distinguable la délimitation entre la peau et son enveloppe, le fait de gommer l'interstice les séparant, permet à la fois

¹ Éd. cit., p. 159.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 101. Nous renvoyons à l'édition critique de Philippe Hamon et de Jean-Louis Cabanès, qui sont attentifs au « travail sur le matériau sonore comme si le réseau des analogies [...] avait pour équivalent, sur le plan du signifiant, les échos des allitérations et des assonances. » Éd. cit., note 1, p. 149.

⁴ Un traitement particulier de la labilité de la frontière entre le corps et l'étoffe intervient au chapitre V de *La Fortune des Rougon*, lors des scènes de baignades entre Miète et Silvère. Tantôt chairs et chemises ne semblent plus faire qu'un (« elle se reposait, essoufflée, toute ruisselante, tandis que son costume mouillé dessinait les grâces de son buste de vierge »), tantôt l'interstice entre les deux est exagéré par l'immersion (« Elle avait des langueurs qui la laissait immobile à la surface, tandis que de petits flots glissaient mollement entre son costume et sa peau, gonflant l'étoffe »). C'est justement dans l'effacement de cet interstice et dans l'effet « seconde peau » que Zola traite le contact entre la peau et l'étoffe dans les romans étudiés. Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. Armand Lanoux, études, notes et variantes établies par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I., 1960, p. 203.

⁵ Nous renvoyons à l'analyse de Nao Takai, qui s'intéresse tour à tour à « la peau représentée comme tissu » et aux « tissus qui évoquent la peau ». *Op. cit.*, p. 322-331.

d'idéaliser le corps féminin, mais également de le désirer plus ardemment. Cette dimension érotique est mise en exergue dans *La Curée* lors de la pièce mise en scène par monsieur Hupel de La Noue, où l'indistinction entre la nudité et la parure se trouve exacerbée par la lumière électrique qui illumine la scène ; en un mot, sous la lumière artificielle, nature et artifice se confondent : « la gaze, ces dentelles, toutes ces étoffes légères et transparentes se fondaient si bien avec les épaules et les maillots, que ces blancheurs rosées vivaient, et qu'on ne savait plus si ces dames n'avaient pas poussé la vérité plastique jusqu'à se mettre toutes nues¹. » Nao Takai s'intéresse à cette scène et aux « nus-habillés » qui laissent deviner la nudité de Renée et, loin de considérer l'amalgame comme un détail anodin, elle en fait le symptôme de « la transformation profonde de l'être des femmes² ». Elle explique ainsi que « la confusion des tissus de la robe et de la peau finit par transformer complètement Renée en "chair de soie"³ ». Elle joue ainsi le jeu de l'homophonie pour souligner le fait que la quête identitaire de Renée est à la fois une quête de soi et une quête de soie. L'indistinction visuelle entre l'artifice et la nature est en fait une indistinction ontologique entre l'être et le paraître. Créatures artificielles, les reines de l'Empire ne sont sans doute, au final, que des êtres prisonniers de leur propre superficialité. Elles vouent leur vie à l'apparence, lui offrent symboliquement et littéralement leurs corps, mais cette quête censée les conduire à une « jolie et radieuse *surhumanité* », pour reprendre l'expression d'Edmond⁴, va causer leur perte. Les romanciers analysent en effet cette passion du chiffon sous le prisme pathologique : le vêtement ne cause pas seulement la réification ou l'effacement du corps, il rend malade, parfois mortellement, comme le prouvent les fins tragiques de Chérie et de Renée.

3.2. LEURS VIES NE TIENNENT PLUS QU'À UN FIL

En effet, que ce soit pour les clientes du grand magasin ou pour celles des grands couturiers, la passion pour les chiffons cause, accentue ou constitue la maladie. Ainsi, c'est sous l'angle médical que nos romanciers renouvellent leur analyse des rapports entre la femme et l'artifice.

¹ Éd. cit., p. 544.

² Nao Takai, *op. cit.*, p. 326.

³ *Ibid.*, p. 328.

⁴ Éd. cit., p. 201.

3.2.1. *Grands magasins, grandes aliénations*

Ainsi, les femmes pénètrent dans ce temple de la consommation qu'est le grand magasin à leurs risques et périls, tant leur rapport aux marchandises produit en elles un détraquement nerveux qui fait de chaque cliente un cas pathologique. En effet, le prisme médical influence l'ensemble du roman, ce qui fait dire à Nao Takaï que les écrivains réalistes ont tendance à « assimiler le culte du chiffon à une maladie¹ », comme le pensent la médecine et la *doxa* de l'époque, qui mettent effectivement en corrélation essor des grands magasins et développement de dérives physiologiques et physiques chez la femme. La cliente de Zola devient donc une victime de la mode au sens premier du terme, atteinte à la fois dans sa chair et dans son esprit. Néanmoins, il serait sans doute trop réducteur de considérer les clientes zoliennes uniquement comme des victimes d'un piège commercial – certes savamment tissé par le bourreau impitoyable qu'est Mouret –, dans la mesure où le romancier insiste à maintes reprises sur leur statut de victime volontaire. Et c'est peut-être là que réside toute la perversion de ce Bonheur qui semble avoir juré leur malheur : les aliéner sitôt le seuil franchi. Rendues étrangères à elles-mêmes, les clientes montent et remontent sur l'échafaud, et, comme le dit si justement Véronique Cnockaert, « la “cathédrale du commerce moderne” ressemble surtout à un immense autel sacrificiel qui voit chaque jour des centaines de femmes s'immoler aux apparences² ». Ces dernières vont s'engouffrer et s'égarer dans les méandres de ce labyrinthe de la consommation, perdant le fil au détour des différents rayons, perdant peu à peu la raison. Compressé au sein de la « turbulence de cette humanité, pour des chiffons³ », patientant devant les comptoirs, passionné par les tissus, le peuple de clientes est pris d'une rage de dépense insatiable. En définitive, les clientes semblent vouées à leur perte, et l'« on ne compte plus les méfaits provoqués par le délire d'achat des clientes du *Bonheur des Dames* : déchéance morale [...], indulgences coupables des Mme de Boves qui acceptent toutes les compromissions [...], ruine et destruction de l'homme en la personne d'un mari [...]⁴ ». Examinons alors plus précisément les pièges du grand magasin.

¹ Nao Takaï, *op. cit.*, p. 234.

² Véronique Cnockaert, *Au Bonheur des Dames d'Émile Zola, op. cit.*, p. 59.

³ Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 631.

⁴ Chantal Bertrand-Jennings, *L'Éros et la femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, coll. Femmes en littérature, 1977, p. 54.

3.2.1.1. *Hystériques du textile*

Maniant avec brio la poétique de l'individuel et du collectif, jonglant entre masse indivisible frappée du même mal et individu chacun atteint à sa manière, Zola dresse des scènes où l'effroi se mêle à l'effarement et dans lesquelles les clientes ne se contrôlent plus : elles ne peuvent résister à l'irrésistible chant des chiffons, sorte de redoutable appel des sirènes, qui fait des trois grandes ventes jalonnant le roman des scènes d'une grande sensualité, où le désir incontrôlé des femmes pour les étoffes s'amalgame avec leur pulsions sexuelles. Ainsi, la déambulation dans les allées du magasin acquiert une dimension quasi-orgiaque, le bonheur ressenti au contact des tissus s'approchant des sensations orgasmiques. Le grand ordonnateur de cette débauche de jouissances, c'est bien sûr Mouret, qui exploite les faiblesses des clientes qu'il tient à sa merci. En parlant du « pouvoir érotique de la machine », Brian Nelson souligne d'ailleurs ce rapport de domination créé par le patron coureur de jupons : « Le grand magasin n'est pas seulement un appareil à faire de l'or, il est, entre les mains de Mouret, un instrument de domination et de possession de la femme, une véritable machine à jouir¹. » Et en effet, Octave, ce marionnettiste aux fils pas si invisibles, veut avant tout susciter la passion, aidé en cela par Bourdoncle qui cherche lui aussi à « exploiter les clientes, avec un grand mépris pour leur frivolité à se ruiner en chiffons imbéciles² ». On a souvent mis en évidence le danger représenté par Mouret, que ce soit Nao Takaï, qui le décrit comme « un dompteur de bêtes féroces qui refoulent mal leurs pulsions charnelles³ » ou Jean-Louis Cabanès, qui met en évidence la fait que « la relation de Mouret à ses clientes est explicitement définie comme relation érotique : il dilapide argent et vertu⁴ ». Le patron ne s'embarrasse pas de scrupules et envisage la femme comme un outil, un produit que son magasin consomme jusqu'à satiété. Amoureux de la femme sans en aimer aucune, Mouret se plaît à provoquer la folie des chiffons, folie qui trouve des échos prégnants chez Flaubert, avec madame Bovary qui elle aussi ne peut contrôler ses pulsions et se perd en achats. Aussi, les onomastiques trompeuses et ironiques ont beau jeu chez les deux romanciers : ni le Bonheur ni Lheureux ne pourront sauver leurs clientes, bien au contraire. Emma aurait certainement trouvé sa place parmi toutes les clientes de Mouret, aux côtés de Mme Marty et Mme de Boves, qui, comme elle, semblent utiliser le chiffon comme parade à leur frustration

¹ Brian Nelson, « Désir et consommation dans *Au Bonheur des Dames* », art. cit., p. 29.

² Éd. cit., p. 418.

³ Nao Takaï, *op. cit.*, p. 239.

⁴ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Lille, Klincksieck, 1991, p. 525.

sexuelle. Ainsi, Chantal-Sophie Castro assimile cette passion des étoffes à un substitut venant pallier l'absence de sexualité heureuse, et affirme que « le tissu se substitue aux relations sexuelles¹ ». Dans cette logique, elle distingue les femmes a priori sexuellement frustrées des femmes à la *libido* épanouie. En premier lieu, elle identifie celles dont aucune mention n'est faite de la sexualité, à savoir madame de Boves (dont le mari la trompe avec Madame Guibal) et Madame Marty, qui, force est de le constater, sont les deux victimes principales du grand magasin. À l'inverse, les femmes à la sexualité apaisée, telles madame Desforges et madame Bourdelais, sont décrites comme des clientes modérées, la première vivant une liaison avec Mouret, les enfants de la seconde symbolisant son épanouissement conjugal. Madame Guibal, quant à elle, satisfaite de sa liaison adultère, n'achète rien. Pour les clientes déraisonnées, courir de rayon en rayon semble donc constituer un moyen de satisfaire un désir qui n'est plus d'actualité dans la couche de leurs époux.

Cet engouement frénétique et sexualisé pour les marchandises du magasin semble être plus qu'un effet de style, dans la mesure où Zola décrit très précisément les symptômes de cette maladie moderne. Pour ce faire, il s'appuie notamment sur un article d'Albert Wolff publié dans *Le Figaro* et conservé dans ses dossiers préparatoires, article intitulé « Grands bazars² » et dont l'influence sur le roman est évidente. Zola, à l'instar du journaliste, établit un lien de causalité entre la création des grands magasins et le développement de « nouvelles passions ». Madame Marty en particulier présente nombre de symptômes qui la transforment en hystérique du textile, dont le pouvoir addictif semble faire d'elle une véritable droguée. Zola, attentif aux moindres détails, s'attarde notamment sur les yeux de cette malade et si, en entrant dans le magasin, elle paraît reposée (« les pupilles de ses yeux gris étaient minces comme celles d'une chatte arrivant du plein jour³ »), en sortant, il en est tout autre :

« Maintenant, Mme Marty avait la face animée et nerveuse d'une enfant qui a bu du vin pur. Entrée les yeux clairs, la peau fraîche du froid de la rue, elle s'était lentement brûlé la vue et le teint, au spectacle de ce luxe, de ces couleurs violentes, dont le galop continu irritait sa passion. Lorsqu'elle partit enfin, après avoir dit

¹ Chantal-Sophie Castro, « Le vêtement dans *Pot-Bouille* et *Au Bonheur des Dames* : de l'art de la séduction à la manipulation », art. cit., p. 163. On se souvient de madame Bovary et de sa frustration sexuelle, alors qu'elle désespère d'une liaison avec Léon. Cette frustration la plonge dans une profonde souffrance, dans laquelle elle se complaît et où le désir charnel se confond au désir de posséder du velours. Flaubert nous dit ainsi qu'elle « gémissait du velours qu'elle n'avait pas ». Cette étrange formule donne à réfléchir... L'absence de velours se conjugue à l'absence de relation sexuelle, et le désir pour l'étoffe naît de la frustration charnelle. Dans ce gémississement pour le velours se devine la *libido* inassouvie. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. cit., p. 220.

² Cet article est reproduit par Véronique Cnockaert, *Au Bonheur des Dames d'Emile Zola*, op. cit., p. 162-170.

³ Éd. cit., p. 619. Cette attention aux pupilles a très vraisemblablement été inspirée par l'article de Wolff, qui constate une différence entre les yeux de celles qui entrent et de celles qui sortent du grand magasin : « En effet, chez beaucoup de sortantes, la face a un particularisme bizarre. La prunelle y est extraordinairement dilatée. » En l'occurrence, madame Marty vient d'entrer, ses pupilles ne sont pas encore dilatées.

qu'elle paierait chez elle, terrifiée par le chiffre de sa facture, elle avait les traits tirés, les yeux élargis d'une malade¹. »

Transfigurée par son passage au Bonheur des Dames, elle semble atteinte d'un mal incurable, et ne peut freiner sa frénésie dépensière : « Toutes deux [madame Marty et Valentine], noyées sous un déballage de jupons, achetaient encore. C'était fini, la mère et la fille disparurent dans la fièvre de dépense qui les emportait². » Cette fièvre, qui n'est peut-être pas à prendre dans un sens métaphorique, paraît létale pour les malades. Submergées par leur rage d'achats, mère et fille sont réifiées, englouties qu'elles sont sous les chiffons. L'adverbe clôturant la première phrase, marquant la sempiternelle réitération, conjugué au ton laconique du constat liminaire « C'était fini », octroie un caractère à la fois insolemment comique et terriblement tragique à cette scène d'engloutissement familial. Mais c'est justement dans sa perte que cette cliente invétérée trouve sa jouissance, elle se livre entièrement au massacre, en redemande, jamais satisfaite, exigeant toujours plus de cet amant qu'est le grand magasin : « Madame Marty se disait aussi morte de fatigue ; et elle n'en jouissait pas moins profondément de cette fatigue, de cette mort lente de ses forces, au milieu de l'inépuisable déballage des marchandises³. » L'ironie réside ici dans le caractère antithétique de la description : une dichotomie puissante oppose en effet l'énergie déclinante et agonisante de la femme et celle toujours égale du monstre-magasin, puissance masculine. Jouissant de cette « petite mort » aux tonalités orgasmiques, la bourgeoise ne peut s'extraire de ce vaste déballage d'étoffes.

3.2.1.2. *Kleptomane en série*

Cette passion déraisonnée pour les chiffons ne provoque pas seulement des dépenses inconsidérées, elle cause aussi des vols, transformant les clientes en kleptomane honteuses. Ainsi, madame de Boves sombre dans les turpitudes du vol à répétition, de manière frénétique, jusqu'à être prise sur le fait à la toute fin du roman. Là encore, la filiation entre l'article d'Albert Wolff et le roman zolien est évidente, en particulier dans la classification qu'édicte Mouret à son ami Vallagnosc, distinguant les « voleuses de profession » et les « voleuses par manie », atteintes selon lui d'« une perversion du désir, une névrose nouvelle qu'un aliéniste avait classée, en y constatant le résultat aigu de la tentation exercée par les

¹ *Ibid.*, p. 644.

² *Ibid.*, p. 623.

³ *Ibid.*, p. 636.

grands magasins¹ ». Au chapitre IX, madame de Boves est presque prise sur le fait, et Zola précise que lors de cette tentative de crime, elle est « brisée de fatigue », qu'elle agit « dans une rage de désir inassouvi² ». C'est une rupture totale de la femme qui se joue là, l'épuisement physique et la frustration de la *libido* (celle de posséder, celle de jouir) sont désignés comme les causes de cet acte criminel, ici évité de justesse, mais réitéré par la suite. Le corps comme l'esprit s'abandonnent, ses principes aristocratiques de comtesse cèdent aussi facilement que se déchire une étoffe de piètre qualité, touchée par la rage, elle est quasiment animalisée. Madame de Boves n'échappera pas éternellement à la surveillance de l'inspecteur Jouve, qui la démasque à la fin du roman, malgré le fait qu'elle ait gagné en assurance : préméditant son forfait, elle force le pauvre Deloche à recouvrir son comptoir de produits, pour mieux en voler quelque uns. Dans ce jeu de dupes entre le commis et la comtesse, cette dernière ne se montre vraisemblablement pas assez prudente :

« Madame de Boves ne répondait pas. Alors la fille, en tournant sa face molle, vit sa mère, les mains au milieu des dentelles, en train de faire disparaître, dans la manche de son manteau, des volants de points d'Alençon. Elle ne parut pas surprise, elle s'avavançait pour la cacher d'un mouvement instinctif, lorsque Jouve, brusquement, se dressa entre elles³. »

Au milieu de l'agitation hyperbolique de la grande vente, ces quelques lignes viennent comme suspendre le temps, créer un instant de tension extrême, qui annonce la déchéance brutale de l'aristocrate. Observée par sa fille et par Jouve, la comtesse est perdue dans cet instant de « surcharge dramatique », comme le commente Chantal-Sophie Castro : « La parole disparaît afin de laisser au regard la possibilité de profiter pleinement du perceptible sans être dérangé par le bruit des mots⁴. » Poussée par un besoin sensuel de plonger ses mains et de sentir les tissus, madame de Boves n'est pas sans nous évoquer les patientes analysées par Gaëtan Gatian de Clérambault, qui a pour projet de donner « les observations de trois femmes, ayant éprouvées une attraction morbide, principalement sexuelle, pour certaines étoffes, la soie surtout, et, à l'occasion de cette passion des impulsions kleptomaniaques⁵ », comme le remarque en particulier Véronique Cnockaert qui souligne le fait que Zola « devance, d'une vingtaine d'années, le diagnostic du docteur Gaëtan Gatian de Clérambault qui fut le premier

¹ *Ibid.*, p. 632.

² *Ibid.*, p. 641.

³ *Ibid.*, p. 791.

⁴ Art. cit., p. 164.

⁵ Gaëtan Gatian de Clérambault, *Passion érotique des étoffes chez la femme*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2002, p. 19.

à souligner l'hyperesthésie tactile liée à cette perversion¹ ». Ainsi, madame de Boves correspond au cas de la kleptomane, elle qui « volait pour voler² » au mépris de tout bon sens³.

3.2.1.3. Jeux de specularité... mimétisme et narcissisme

Mais, si madame Marty et madame de Boves atteignent de telles extrémités, ce sont bien les clientes dans leur globalité qui sont aliénées par le système de Mouret. Ainsi, les miroirs du Bonheur leur permettant de mirer leur image et les mannequins de s'imaginer plus belles favorisent le narcissisme des femmes. Un passage du roman a souvent attiré l'attention dans la mesure où il renvoie explicitement au mythe ovidien : « Des femmes, pâles de désirs, se penchaient comme pour se voir. Toutes, en face de cette cataracte lâchée, restaient debout, avec la peur sourde d'être prises dans le débordement d'un pareil luxe et avec l'irrésistible envie de s'y jeter et se s'y perdre⁴. » Nao Takaï parle d'un narcissisme qui « n'aboutit pas à la victoire des femmes⁵ », dans le sillage de Jean-Louis Cabanès qui affirme que Mouret cherche justement à attiser le narcissisme de sa cliente, qui « entend vivre en fonction d'une image d'elle-même, qu'elle croit être entièrement à soi, alors que cette image est un produit culturel⁶ ».

Et en effet, la plus subtile des aliénations réside dans le fait que le désir n'appartient pas en propre à ces femmes : il ne vient pas d'elles mais du magasin. Brian Nelson, reprenant l'opinion de David Bell, rappelle ainsi que le concept de désir mimétique, forgé par René Girard, est particulièrement pertinent pour l'analyse du Bonheur des Dames qui « devient une machine à rêver, produisant un nombre infini de fantasmes, mais offrant seulement l'illusion de la liberté et de l'assouvissement⁷ ». Aussi peut-on penser que les désirs de ces clientes sont déterminés par le collectif que représente la foule, médiateur de l'envie. Ainsi, les clientes se désignent l'une l'autre les articles durant leurs errances parmi les rayons, et l'on pourrait reprendre une formule de Jean-Louis Cabanès, en parlant de « contagion des

¹ Véronique Cnockaert, *Au Bonheur des Dames d'Émile Zola*, *op. cit.*, p. 142.

² *Éd. cit.*, 793.

³ Sur cette kleptomanie décrite par Zola, nous renvoyons au travail de Nao Takaï, qui affirme que le récit « constitue un reflet de l'opinion publique de l'époque sur la morbidité inhérente à la féminité, sur le désir incontrôlable des femmes », *op. cit.*, p. 245-248.

⁴ *Éd. cit.*, p. 487.

⁵ Nao Takaï, *op. cit.*, p. 252.

⁶ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, *op. cit.*, p. 527.

⁷ Brian Nelson, *art. cit.*, p. 29.

désirs¹ ». Dans la même optique, nous pouvons penser au rôle primordial que joue la publicité, qui désigne à l'individu ce qui est désirable. Là encore, il existe une médiation entre le sujet désirant et l'objet désiré, d'autant plus quand l'on sait l'extraordinaire déploiement marketing mis en place par Mouret :

« C'était l'heure où la cohue, fouettée de réclames, achevait de se détraquer ; les soixante mille francs d'annonces payés dans les journaux, les dix mille affiches collées sur les murs, les deux cent mille catalogues lancés dans la circulation, après avoir vidé leurs bourses, laissaient à ces nerfs de femmes l'ébranlement de leur ivresse². »

On le voit, Octave maîtrise sa communication et fonde une nouvelle façon de vendre en insistant sur l'achat de prescription : la publicité crée en amont le besoin d'achat, qui sera ensuite complété par l'impulsion sans cesse renouvelée grâce aux étalages et à la disposition des rayons. On le sait, la publicité est une réalité à l'époque, et chaque grand magasin fait parvenir à ses clientes des catalogues proposant des gravures de femmes³, allant même jusqu'à insérer dans ces envois des échantillons d'étoffes⁴. Parées en fonction des occasions et des saisons, présentées en conversations ou en promenades, isolées ou seules, les femmes remplissant ainsi les pages des catalogues sont renvoyées à une réalité marchande. Les clientes désirent ainsi leurs propres corps, elles sont à la fois objet désiré et sujet désirant, se désirant elles-mêmes, aliénation suprême.

On le constate donc, le grand magasin zolien rime avec grandes aliénations. C'est un lieu où seules les immunisées ont une chance de ne pas se perdre. La première d'entre elles, Denise, est détentrice de l'antidote et viendra rendre ce monstre de verre et de fer un peu plus humain.

3.2.2. Détraquement des poupées

Les clientes du grand magasin ne sont pas les seules à souffrir de leur passion irraisonnée pour les chiffons. En effet, que l'on fréquente les rayons de confections ou les salons des grands couturiers, l'altération de l'identité et du corps pose problème. Ainsi, occupées sans cesse à étaler leurs riches tenues en société, à se parer et se faire admirer, les

¹ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 527.

² Éd. cit., p. 643.

³ Voir annexes, p. 174-176.

⁴ Voir annexes, p. 174.

riches poupées parisiennes s'affolent, leur mécanique s'emballe, déraille et se détraque. En s'habillant, se déshabillant et se rhabillant, les héroïnes de Zola et de Goncourt voilent et dévoilent leurs corps, souvent meurtri et altéré. Les poupées parisiennes se détraquent jusqu'à se casser définitivement, jusqu'à devenir hors d'usage, ne pouvant plus servir au jeu des apparences. À force de tourner à vide, leurs rouages s'enrayent, comme c'est le cas pour Renée, l'exemple par excellence de la poupée détraquée, et ce dès le début du roman¹. Les ressorts des deux parisiennes apparaissent déréglés, preuves en sont les « spasmes humains » auxquels prêtent attention Zola et Goncourt, comme le souligne Pierre Sabatier². L'observation paraît particulièrement pertinente en ce qui concerne Chérie, dont les spasmes sont souvent mentionnés, par exemple lors de son « sommeil qui gardait une activité fébrile, et dans lequel elle trouait ses draps à la place de ses orteils frottant perpétuellement contre la toile³ ». Cette activité nocturne témoigne de l'absence de contrôle de la jeune fille sur son propre mécanisme : elle ne peut plus stopper cette machine infernale que constitue son propre corps. Les fils ne pourront renforcer l'armature de ces poupées, les fards ne pourront fluidifier leur mécanisme, et c'est autour de la nudité ou de l'apprêtement que se joue le détraquement. Nudité de la jeune fille confrontée à ses premières règles sur les draps, apprêtement de celle qui cache sa maladie derrière son maquillage, apprêtement de ces poupées qui tentent d'acquérir une puissance masculine en adoptant certaines pièces du vestiaire masculin, alors qu'elles ne sont que des marionnettes dans les mains des hommes...

3.2.2.1. *Du sang sur les draps, le dérèglement des règles*

Le corps de Chérie, véritable poupée parisienne, paraît ambivalent, éternellement inaccompli, en ce sens qu'il ne parvient pas à se transformer et à évoluer vers la maturité. Ainsi, la transition entre l'état de petite fille et l'état de jeune fille semble se faire difficilement, tandis que le passage de jeune fille à femme n'aura jamais lieu (faute de relation

¹ Sur le détraquement de la poupée Renée, nous renvoyons de nouveau au travail de Maryse Adam-Maillet, qui souligne les modalités de la « fêlure du personnage » : « Dès le début du récit la grande mondaine est cette poupée déjà détraquée, promise à l'immobilité, dont le moteur, logé dans le cerveau, connaît déjà des turbulences aléatoires, ainsi que le souligne le motif obsédant de la "tête folle, tête brisée". » Maryse Adam-Maillet, « Renée, poupée dans *La Curée* », art. cit., p. 59.

² Parlant des liens unissant les héroïnes des deux écrivains, Sabatier écrit : « Détraquées, elles le sont toutes également, par excès de sensualité ou de cérébralisme ; mais elles vivent dans cette folie violente ou mystique, perverses avec inconscience, jouissant avec cruauté de leurs vices ou de leurs méfaits. » Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt*, Genève, Slatkine, 1984, p. 557.

³ Éd. cit., p. 217.

sexuelle). Dans cette perspective, l'apparition des premières règles de Chérie inscrit son corps dans un détraquement qui ne souffrira aucune réparation.

Edmond revient sur cette charnière dans la vie d'une femme dans les chapitres XXXVIII, XXXIX et XL de *Chérie*. Il prend le soin de préciser que cette transformation intervient tôt chez la jeune Handancourt, en créant une corrélation entre les fastes de la vie mondaine parisienne et l'avance des règles : « Chez la petite parisienne, cette révolution physique apportant la maturité procréatrice est en avance d'un an, de deux ans sur les autres jeunes filles de la France. C'est un fait constaté par la médecine, qui fixe la puberté parisienne entre treize et quatorze ans¹. » Le romancier semble se fonder sur les opinions médicales de l'époque, cette distinction entre les filles des villes et celles de la campagne correspondant aux théories scientifiques en cours au XIX^e siècle. On peut en particulier penser à Adam Raciborski, qui dans son *Traité de la menstruation* consacre un chapitre à ces considérations², dans lequel il déclare : « C'est donc un fait qui paraît être définitivement acquis, que la première irruption des règles est généralement plus précoce chez les femmes des grandes villes que dans les campagnes du voisinage³. » L'influence du milieu et de l'éducation est, pour le romancier comme pour le médecin, clairement déterminante sur l'apparition des premières menstrues. Ainsi, Goncourt déclare que « l'effervescente atmosphère des salons, avec ses excitants de l'imagination, ses ferments amoureux, les vibrations musicales que la petite fille emporte encore résonnantes en elles, avivent et précipitent la formation de la femme⁴ », tandis qu'Adam Raciborski accrédite la thèse de l'influence du milieu sur la formation de la jeune fille :

« Au point de vue qui nous occupe dans ce moment, ce qui constitue une grande ville, c'est une grande agglomération de population au milieu de laquelle domine la richesse et le luxe, c'est une ville qui, à côté de splendides établissements scientifiques et de ceux de bienfaisance, comme il y en a dans tous les pays civilisés, compte de belles promenades publiques, des musées de différent ordre, des théâtres, de beaux magasins, de nombreuses occasions de réunion des deux sexes, des bals, des concerts, etc. où l'éducation des jeunes filles est obligée d'être appropriée aux exigences de cette vie d'excitation et de mouvement physique et moral qui est propre à toutes les grandes cités en général et qu'on ne rencontre pas dans les petites localités de province⁵. »

¹ Éd. cit., p. 102.

² Chapitre intitulé : « De l'influence de l'éducation, du régime alimentaire et de la position sociale en général, sur l'époque de la puberté. — Différence entre les jeunes filles des grandes villes et des campagnes ». Adam Raciborski, *Traité de la menstruation, ses rapports avec l'ovulation, la fécondation, l'hygiène de la puberté et de l'âge critique, son rôle dans les différentes maladies, ses troubles et leur traitement*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1868. Consulté sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5672977n/f6.item.zoom>.

³ *Ibid.*, p. 210. Le parallèle avec Adam Raciborski a été mis en évidence par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon dans leur édition critique, éd. cit., p. 151.

⁴ Éd. cit., p. 102.

⁵ Adam Raciborski, *op. cit.*, p. 210.

Les points de jonction entre le romancier et le médecin sont parfois extrêmement précis, par exemple quand Edmond cite le rôle des « vibrations musicales » et qu'Adam affirme que « la science possède des faits incontestables qui démontrent une grande influence de la musique sur l'impressionnabilité des organes sexuels¹ ». C'est déjà un détraquement que cette avance de l'apparition des premières règles, qui semble de mauvais augure, dans la mesure où Chérie, très jeune disposée à l'enfantement, souffrira d'autant plus de l'absence de relations maritales.

L'apparition en elle-même des menstruations se fait sous un mode pudique, le romancier plaçant une ligne de cinq points en lieu et place d'une description plus détaillée de l'épisode, initialement prévue². La jeune fille, terrorisée, n'ose en parler à personne, mais la situation est vite découverte par « sa femme de chambre, qui, ouvrant son lit pour le faire, regarda la fillette... avec un petit rire où il y avait à la fois de la gouaillerie et de la caresse³ ». Le rouge sur le blanc des draps révèle l'évolution de Chérie⁴, désignée par le terme, désormais impropre, de « fillette ». Sur sa petite chaise, elle ne mange plus sa bouillie mais enfile ses bas, en grande fille qu'elle est ; peut-être cette utilisation du substantif est-elle une façon ironique de souligner le fait qu'elle ne deviendra jamais vraiment femme. En effet, ce premier écoulement de sang semble annoncer la fin de la jeune fille qui ne connaîtra jamais l'amour, auquel ces règles la prédestinent pourtant. L'ombre de la mort plane d'ailleurs sur cette scène, la naïve Chérie ayant peur de mourir. Edmond de Goncourt crée de cette manière une sorte d'association antithétique terriblement programmatique puisque Chérie n'enfantera jamais et en mourra. Mireille Dottin-Orsini identifie bien le caractère problématique de cet épisode des règles chez Chérie, en déclarant : « le problème de la jeune fille est en fait celui de la vierge réglée : celle dont le corps appelle la fécondation, donc l'homme⁵. » Mais cet homme ne viendra jamais et, souligne la critique, « il y a alors un danger d'hystérie (causée on le sait par l'absence ou l'excès de rapports sexuels), un danger de tribadisme (comme pour les filles

¹ *Ibid.*, p. 213.

² Cette description est donnée par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, éd. cit., p. 151.

³ Éd. cit., p. 104.

⁴ Le motif, suggéré chez Goncourt, des draps ensanglantés, est exploité par Zola dans *La Joie de vivre* : « – Oh ! ma tante, je me suis sentie mouillée, et vois donc, vois donc, c'est du sang !... Tout est fini, les draps en sont pleins. » Émile Zola, *La Joie de vivre*, éd. Armand Lanoux, étude, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. III., p. 853.

⁵ Mireille Dottin-Orsini, « Chérie, femme ou jeune fille », art. cit., p. 70. Elle nuance toutefois le rôle des règles dans l'évolution du personnage : « les règles, cependant, ne déterminent pas la charnière du roman, qui n'arrive qu'au chapitre LXXXVIII, quand Chérie, malade de ne pas se marier, perd sa *féminilité* parisienne pour devenir progressivement un cadavre hystérique, mal habillé, marchant sans cesse dans les rues crottées, perdant la grâce arrondie de ses gestes pour des mouvements mécaniques. »

enfermées dans les couvents, les prisons ou les maisons closes) ou encore d'onanisme féminin¹ ». Pour Chérie, ce sang sur les draps relève donc d'une fracture physiologique et psychologique, comme le souligne Domenica de Falco, qui affirme que « la menstruation constitue le passage obligé de la “pathologisation” du féminin² ». Elle analyse ainsi le malaise de la jeune fille, qui n'est pas un simple étonnement devant l'inconnu, mais qui relève aussi d'un sinistre pressentiment : « Elle sent qu'il s'agit d'un détraquement, et l'évocation de la probabilité de la mort est emblématique, Chérie prend conscience que c'est par le corps que le malheur lui arrivera³. » Reprenons alors la conclusion livrée par Jean-Louis Cabanès de ce passage : « On peut donc affirmer que pour les Goncourt les règles impliquent un dérèglement, elles inscrivent le corps féminin dans le registre de la maladie⁴. »

3.2.2.2. *Les affres derrière les fards*

En effet, Chérie entre de plein pied dans ce registre, et n'en ressortira jamais. Son détraquement sera de plus en plus prononcé, et pour le faire oublier, elle n'hésite pas à se farder, comptant sur son maquillage pour lui donner un semblant de vie. Baudelaire avait déjà fortement affirmé sa bienveillance envers les artifices des poudres, des rouges et autres fards, en faisant l'éloge du maquillage, qui pour lui venait sublimer le corps de la femme, l'extraire de la laideur de la nature et la faisait accéder à une existence autrement plus noble et supérieure. Dans le cas de Chérie, il s'agit avant tout de survivre, du moins en apparence, son maquillage permettant de masquer les stigmates de sa maladie. Le récit ne véhicule donc plus une vision aussi enchantée de l'artifice, comme en témoigne une parole glaçante de la jeune fille, au terme du chapitre CIII : « Allons, toi, mets-moi du rouge, et applique-toi... Oui, que pour les autres j'aie l'air vivant... ce soir encore⁵. » De façon plus globale, en son héroïne Edmond de Goncourt semble trouver l'alliage par excellence entre le charmant et le morbide, alliage qui le captive au plus haut point, comme le rappelle Jean-Louis Cabanès : « Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, alors que la médecine est devenu le modèle constitutif des sciences humaine, le corps malade semble l'emblème parfait de l'expressivité⁶. » Explorant, dans un champ pictural, la dissolution des liens entre beauté et corps sain, le critique analyse

¹ *Ibid.*

² Domenica de Falco, « La jeune fille chez les Goncourt : une lecture de *Renée Mauperin* et de *Chérie* », art. cit., p. 81.

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, op. cit., p. 323.

⁵ Éd. cit., p. 260.

⁶ Jean-Louis Cabanès, « Les Goncourt et la morbidité, catégorie esthétique de “L'Art du XVIII^e siècle” », *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 85.

le charme transparaissant derrière les chairs malades et les corps morbides¹. Dans une perspective littéraire, Edmond de Goncourt reprend cette esthétique avec son personnage, les stigmates de la maladie n'étant pas sans provoquer une certaine fascination, dans la mise en lumière de l'extrême fragilité du corps de la jeune fille, autour d'une tension entre horreur cadavérique et coquetterie parisienne, d'un balancement entre vie et trépas. Ainsi, le romancier en fait une jeune fille « tout à la fois charmante et macabre² » lors des dernières pages de son livre, en particulier au chapitre CIII. La poupée tend à se détraquer définitivement, le dernier habillage revêt des allures de chemin de croix, le simple fait de la coiffer la fatigant et provoquant quasiment des évanouissements, tandis que la parole de Chérie, rapportée au discours direct, est émaillée de points de suspension, comme pour mieux signifier son épuisement : elle est littéralement à bout de souffle. Et même le maquillage ne pourra voiler son état de santé : « le rouge qu'elle s'était fait mettre par Lina devenait, par moments, sur la lividité de son teint, une tache brune, une tache effrayante³. » La surimpression du maquillage sur la carnation altérée de Chérie la marque sur sa chair et le maquillage devient alors un stigmatisme parmi d'autres⁴. Ainsi, tout en participant de l'esthétique de la « morbidité charmante », les fards jouent un effet d'occultation et de révélation de l'état physique de la jeune malade.

Ils peuvent également révéler le détraquement psychique, comme c'est le cas avec Suzanne Malvezin, personnage atypique et fantasque, dont la figure véritablement bariolée témoigne de son caractère étrange et vaguement malsain :

« Elle ne paraissait en quête que d'arrangements bizarres, de maquillage horribles, de détails de toilettes spectrales. Elle se faisait, à l'aide de la belladone, des regards ayant perdu leur caractère humain dans la largeur des pupilles, emplissant tout l'œil d'un foyer diffus, sans point lumineux. Et elle travaillait avec la fumée d'une bougie recueillie sur un plat d'argent, elle travaillait laborieusement, par-dessus le délicat charme de ses traits charmants, à la composition d'un visage aphrodisiaque et cadavérique, où il y avait de l'échappée de l'hôpital mêlée à une espèce de génisse inquiétante et fantasque...⁵ »

¹ Voir également le travail mené sur les agonies des héroïnes goncourtiennes, au sujet desquelles le critique rappelle : « Le morbide suscite enfin leur curiosité d'esthète, il déploie ses métamorphoses sous l'œil d'abord étonné du clinicien, il sculpte des formes neuves, il fait preuve d'une inventivité plastique. » Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, op. cit., p. 747.

² Éd. cit., p. 260.

³ Éd. cit., p. 264.

⁴ Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon parlent eux de « confusion du fard et du pathologique », éd. cit., p. 303.

⁵ Éd. cit., p. 177.

L'esprit détraqué de cette amie de Chérie, adepte du mysticisme, semble trouver un parfait reflet dans son apparence horrifique. Plus loin, on nous la décrit ayant « le teint tout farineux de poudre de riz, les lèvres comme saignantes de vermillon, les pupilles de la grandeur des pièces de quatre sous dans une noire cernure artificielle¹ ». Elle cherche une artificialité outrée, ne vit que pour la représentation². A l'inverse de Chérie, son masque mortuaire est recherché, ce qui ne fait que souligner davantage le fait que celui de Chérie lui est imposé... Dans une symétrie inversée entre les deux amies, la vivante cherche une apparence morbide tandis que l'agonisante cherche à retrouver un semblant de vitalité. Les fards ont donc partie liée à la pathologie, au détraquement des poupées.

3.2.2.3 *La question de l'androgynie : femmes phalliques, femmes (im)puissantes*

Ce détraquement du corps et de l'esprit passe également par l'effacement des caractéristiques proprement féminines, dans une indifférenciation des genres qui souligne les problèmes d'identité des poupées parisiennes. Celle-ci est toujours incertaine car envisagée dans une dualité générique qui leur procure une certaine puissance de séduction tout en témoignant de leur incapacité à s'envisager dans une unité cohérente et lisible pour la société mais aussi pour elles-mêmes. En s'attifant comme des hommes, Renée et Chérie cherchent à acquérir une posture de domination, comme pour mieux se maîtriser et mieux se confronter au monde qui les entoure, mais cette entreprise n'est sans doute qu'un symptôme supplémentaire de la fracturation de leur être, qui se joue une nouvelle fois autour de l'accoutrement, qui permet l'effacement du genre, leur corps devenant hybride et quelque part monstrueux. Ainsi, leur androgynie est ambivalente : elle octroie un pouvoir de séduction et une certaine capacité de domination, mais l'usurpation d'une apparence, d'une posture et d'une puissance masculine semble néfaste, en tant qu'elle n'est qu'une manifestation supplémentaire d'une quête ontologique toujours inachevée.

Ce constat semble particulièrement valide pour Renée, qui s'accapare à maintes reprises les éléments du vestiaire masculin et dont le caractère phallique est souligné lors des scènes d'inceste. On l'a déjà noté, le détournement et le contournement des normes et des codes liés au sexe sont primordiaux dans *La Curée*, et l'androgynie en est une nouvelle expression, qui parcourt l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, Michel Berta remarque que dans ce

¹ *Ibid.*, p. 212.

² Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon écrivent ainsi : « Suzanne Malvezin n'est pas dévorée par le désir et la maladie, elle dérègle délibérément les apparences par les fards, elle provoque des appétits pervers par un culte délibéré de l'artifice qui fait du masque morbide une sorte de leurre sexuel. » Éd. cit., note 1., p. 220.

roman « tous les personnages sont touchés par l'androgynie¹ » et analyse plus particulièrement celle de Maxime, ce « garçon qui aurait dû naître fille² », selon le mot de la comtesse d'Espanet. Cette évidente androgynie du beau-fils ne doit pas faire oublier celle de la belle-mère. En effet, Renée est d'emblée marquée comme androgyne, Zola prenant grand soin dès les premières pages du roman de s'attarder sur un élément bien spécifique de sa toilette, à savoir « son binocle, un binocle d'homme, à garniture d'écaille³ ». Cette dualité intrinsèque lui permet, dans une inversion de la domination phallogratique, de renforcer son pouvoir de séduction, en particulier sur son amant Maxime. Renée correspond en ce sens au type de l'androgyne « femme-fatale », étudié par Frédéric Monneyron, et semble préfigurer les personnages de la littérature décadente : « Le fait est que la femme fatale, comme la lesbienne, est caractérisée physiquement, [...] par une allure masculine⁴. » Le critique va plus loin dans l'étude des rapports entre androgynie et pouvoir de séduction en affirmant : « L'androgynie sera donc souvent la marque physique distinctive du type de l'allumeuse qui, assumant sa féminité pour séduire et la retirant quand la finalité de la séduction – l'acte sexuel – se dessine, brouille les règles du jeu amoureux⁵. » Et en effet, Renée brouille les règles amoureuses, ou plutôt joue selon ses propres règles. En multipliant les tenues audacieuses tout en masculinisant sa silhouette, en particulier lors de la scène du café Riche, Renée correspond au type défini par Monneyron : elle fait étalage d'une féminité exacerbée avant d'user d'une virilité triomphante lors de ses accouplements avec Maxime, dans une exaltation de sa puissance de séduction. Le binocle de Renée est pour elle un moyen d'affirmer sa puissance sur le monde, d'en vaincre la monotonie, de s'imposer comme décadente parmi les décadentes, un moyen de se poser comme puissance phallique, non plus passive mais active. Ce binocle est le signe de la transgression par excellence⁶, du pouvoir dominateur de Renée : « [II] prenait des insolences suprêmes sur le bout de son nez, et elle regardait les autres femmes, les bonnes amies étalées dans l'énormité de quelque vice, d'un air d'adolescent vantard, d'un sourire fixe signifiant : “J'ai mon crime.”⁷ » Ainsi, lors de la scène du café Riche, ce n'est pas un hasard si l'on trouve plusieurs occurrences du binocle⁸, la

¹ Michel Berta, *De l'androgynie dans les Rougon-Macquart et deux autres études sur Zola*, New-York, Peter Lang, 1985, p. 27.

² Éd. cit., p. 412.

³ *Ibid.*, p. 320.

⁴ Frédéric Monneyron, *L'Androgyne décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 44.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ Qui va souvent de pair avec un autre symbole phallique, le cigare : « “Je te dis que j'aime l'odeur du tabac, s'écria-t-elle. Garde ton cigare... Puis, nous nous débauchons, ce soir... Je suis un homme, moi.” » Éd. cit., p. 442.

⁷ Éd. cit., p. 494.

⁸ *Ibid.*, p. 448 et p. 450.

masculinisation de Renée étant consubstantielle de son crime. Femme masculine, elle séduit son beau-fils, homme féminin, elle le possède.

Mais en revêtant ce binocle, paradoxalement, Renée s'aveugle et ne voit pas que la puissance qu'elle prend sur Maxime ne lui permet pas de prendre le pouvoir sur son existence. L'androgynie de Renée, aussi fascinante soit-elle, n'est pas envisagée sous un prisme positif, mais plutôt sous un angle de détraquement, dans une ultime dépravation du corps. Avec cette dualité, Zola conjugue séduction pénétrante et dépravation inquiétante. Chantal Bertrand-Jennings, qui se penche sur ce qu'elle nomme « le péril érotique », s'intéresse d'ailleurs à la figure de la femme fatale, et prête attention aux cas de masculinisation des héroïnes zoliennes, et plus précisément à l'androgynie de Renée :

« Ainsi la femme fatale n'est-elle pas seulement proie charnelle, mais menace mortelle contre le Moi, et ceci d'autant plus qu'elle se dérobera aux lois qui régissent le comportement des femmes en général. Souvent chez elle le rôle dans les rapports amoureux est l'inverse de celui reconnu par la suprématie masculine, et son agressivité, son ardeur à exprimer et imposer ses désirs, contribuent à faire d'elle une femme fatale. [...] Quant à Renée, “elle était l'homme”, “la volonté passionnée et agissante”, Maxime, son beau-fils, “subissait”. D'ailleurs Renée a des allures d'androgynie. C'est dans son costume de garde à la Française que Maxime la voit pour la première fois, et elle voudrait se battre en duel avec une femme pour un affront que celle-ci lui a fait subir¹. »

Somme toute, le « péril érotique » concerne peut-être davantage Renée que son entourage. Drôle d'inversion générique quand on y pense : ce fameux costume de garde à la Française apparaît plus ridicule (« l'enfant la crut déguisée² ») que synonyme d'affirmation d'un quelconque pouvoir de domination et de séduction du personnage ; celui qui est sensible à sa masculinisation, c'est Maxime, cet homme qui n'en est pas vraiment un... Elle veut se battre en duel, elle est en lutte contre le monde, mais fera une piètre guerrière, apparaissant plus comme une mercenaire au service de l'Empire, réduite à quémander de l'argent à toutes les portes pour rembourser ses dettes. Cette outrance de la femme phallique ne la rend pas plus puissante, ne lui procure aucune arme. Au contraire elle blesse sa morale bourgeoise, surtout ne lui permet pas de remporter le duel contre son mari, qui, tout abstinent qu'il puisse paraître, détient la vraie puissance phallique, celle de l'argent, le cercle des écus valant plus que celui des binocles. Cette oscillation entre deux genres n'est finalement qu'une preuve de plus de l'identité fracturée de Renée, incapable de s'envisager dans une unité, tout en n'étant

¹ Chantal Bertrand-Jennings, *L'Éros et la femme chez Zola*, op. cit., p. 67-68.

² Éd. cit., p. 404.

qu'un nouveau symptôme de la dépravation du Second Empire, un vice parmi les vices. En fin de compte, Renée n'est fatale que pour elle-même.

Quant à Chérie, elle aussi voit son corps marqué par une certaine indétermination du genre. Le caractère androgyne de l'héroïne goncourtienne reste néanmoins plus discret que celui de Renée, mais, de façon similaire, permet de souligner son pouvoir de séduction tout en inscrivant son corps dans une perspective inquiétante. Cette problématique de l'androgynie s'inscrit dans une perspective plus large, celle de l'inaccomplissement de Chérie, qui ne sera jamais femme à part entière. La première occurrence du caractère androgyne de Chérie intervient alors qu'elle quitte la tendre enfance. La masculinisation de son corps est synonyme d'ensauvagement, d'altération de sa grâce et de sa beauté : « Une métamorphose étrange : en ce corps de Chérie qui était, venons-nous de le dire, la grâce même, depuis des mois se glissait quelque chose de laidement garçonnier¹. » La fin de l'enfance ne se fait pas sans ambages, et le corps de Chérie se détraque :

« Un être qui n'était plus une petite fille et pas encore une femme, un être au sexe comme indécis et non définitivement arrêté et en train de se chercher, un être mystérieux mû par des impulsions, d'une spontanéité irréfléchie et contradictoire, jaillissant au dehors avec une rudesse parfois sauvage². »

De cet être indécis empreint d'une certaine sauvagerie va néanmoins émerger une créature tout à fait charmante, dont le pouvoir de séduction passe paradoxalement par la réminiscence du caractère androgyne chez la jeune fille. Ainsi, le brouillage des sexes permet également de souligner le charme de la jeune Haudancourt :

« Et le lendemain, par un riant matin, quand la jeune fille était vêtue de cette amazone qui la faisait si joliment élancée, avait sur la tête ce petit chapeau d'homme à haute forme mettant en elle du garçonnet mutin, alors que les deux chevaux trottaient côte à côte, et que la requête légèrement essoufflée de Chérie arrivait au maréchal un peu en arrière, avec des regards et des sourires s'envolant de son voile bleu, et que semblait lui apporter le vent de la course, – le grand-père ne trouvait pas la force de refuser quoi que ce soit de ce que lui demandait la fuyante écuyère³. »

Ce passage met clairement en exergue la séduction de ce petit être garçonnier : le demi-travestissement induit une certaine insolence, une espièglerie attendrissante, permise par le port de l'amazone⁴. Néanmoins, cette puissance de séduction que semble obtenir Chérie en

¹ Éd. cit., p. 101.

² *Ibid.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 183-184.

⁴ Voir le chapitre dédié à l'amazone de Nao Takaï, qui revient notamment sur celles portées par Emma Bovary et par Chérie. Elle tire les conclusions suivantes : « Les romanciers se servent ainsi très efficacement de la dualité

adoptant un vêtement aux traits masculins trahit chez elle une absence de cohérence. Jeune fille, ici aux traits masculins, on sait qu'elle ne deviendra jamais femme à part entière. Ainsi, les occurrences du motif de l'androgynie préfigurent l'échec ontologique de la jeune fille qui demeurera toujours binaire et jamais unitaire. Elle ne sera jamais puissante, son amazone ne lui procure pas le pouvoir de celle portée par son amie Mlle Tony-Freneuse, qui revendique la domination des femmes sur les hommes, « en battant de sa cravache le bas de son amazone¹ », dans une scène aux fortes connotation érotiques². Chérie se contente d'écouter la leçon mais n'appliquera pas les principes de son amie. La masculinisation de la jeune fille paraît donc là encore souligner l'impuissance de la poupée.

Les poupées sont donc détraquées dans leur féminité qui tend à se déliter au fil des romans. Les règles les détraquent, les maladies transpercent les fards, leurs toilettes les masculinisent sans pour autant leur octroyer une puissance phallique. Leur mécanisme, pourtant si bien huilé, qui leur permettait d'enfiler encore et toujours de nouvelles tenues, finit par s'épuiser et se briser. Ces ruptures, aussi bien physiques que psychiques, témoignent d'une altération de leur identité. Cette dernière, rappelons-le, repose avant tout sur l'apparence : en tant que poupées, qu'objet de mode, les femmes existent et se définissent par leur apparence. Or, tous les facteurs que nous avons évoqués – perturbation de la menstruation, maladie, androgynie – contribuent à l'altération de cette apparence, et donc de leur être. Plus globalement, nous avons montré que le délitement physique et mental des femmes dans nos romans était causé paradoxalement par ce qui les fait exister : l'artifice. Détraquement, maladie, hystérie, kleptomanie... les maux se multiplient pour les femmes se consacrant à leur apparence.

que possède l'amazone – l'insistance sur la féminité et la suggestion de la masculinité – afin d'évoquer le charme androgyne des femmes qui portent cet habit. » Nao Takai, *op. cit.*, p. 192.

¹ Éd. cit., p. 235.

² Sur le symbolisme de la cravache, pensons à la scène où Emma rend la sienne à Charles chez Flaubert, dans une scène à l'érotisme à peine voilé, *Madame Bovary*, éd. cit., p. 101.

3.3. CORRUPTIONS MORALES

La puissance corruptrice du chiffon semble donc illimitée et il convient de constater que c'est l'étoffe qui assume les processus de délitement de la cellule familiale et de désacralisation. Le tissu met donc à mal les deux piliers de la morale bourgeoise : le respect filial et la piété. En effet, c'est également par l'étoffe que se rompent les liens des héroïnes avec leur famille et avec la religion. En s'adonnant à leur passion du chiffon, Chérie et Renée abandonnent donc valeurs familiales et morales.

3.3.1. L'étoffe étouffe la filiation

Pour nos héroïnes, il n'y a pas moyen de s'appuyer sur leur famille pour lutter contre le monde et elles souffrent d'un cruel manque de solidarité familiale. En effet, Denise quitte sa seule famille, les Baudu, pour aller vendre les confections du Bonheur des Dames, tandis que toute une panoplie de belles toilettes sépare Renée de son père. Quant à la jeune Haudancourt, elle ne s'approprie guère l'héritage d'une lignée militaire glorieuse, à laquelle elle semble d'ailleurs mettre un point final, ayant pour seules armes ses robes et son maquillage. Indéniablement, on peut affirmer que, pour ces trois héroïnes, l'étoffe étouffe la filiation. Le cas de Denise est néanmoins particulier, dans la mesure où la fin du roman ouvre sur une perspective de constitution d'une nouvelle unité familiale, grâce à son mariage avec Mouret. Chérie n'aura pas cette chance, tandis que toute l'histoire de Renée tient dans l'éclatement de la cellule familiale, aux origines en elles-mêmes artificielles, à la suite du marché conclu entre Saccard et la tante Élizabéth.

3.3.1.1. Chérie et ses aïeux, de l'épée aux jupons

La déperdition du lien familial est particulièrement perceptible dans l'œuvre d'Edmond de Goncourt, dans la mesure où Chérie est dépositaire d'un lignage prestigieux que le romancier prend grand soin de décrire au début du roman, retraçant sa généalogie d'un ton martial voire épique contrastant fortement avec l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, dans le deuxième chapitre de son ouvrage, Goncourt détaille l'ascendance de son héroïne, ascendance auréolée de gloire militaire. Il existe un contraste saisissant entre les énumérations des noms de tissus et de robes qui envahissent le premier chapitre, qui introduit Chérie au sein de son cercle d'amies, et le second chapitre qui joue cette fois sur une onomastique topographique et

épique : à la succession des noms d'étoffes succède celle des lieux de batailles, d'officiers et autres soldats, et l'on passe des froufrous aux coups de canons. L'opposition entre les personnages respectivement mis en scène dans ces deux chapitres liminaires vient renforcer ce contraste structurel : à d'espiègles petites filles succèdent des soldats intrépides. Et il semble bien que ce soit autour du vêtement que se joue la dichotomie entre Chérie et ses aïeux. En effet, à la multiplicité des robes du premier chapitre répond la quasi-absence de toute référence vestimentaire au sein de deuxième chapitre. Tout au plus relève-t-on une mention des costumes militaires, en particulier « les capotes bleues des officiers [qui] se voient raccommodées avec des morceaux de peau de chacal¹ ». Quel saisissant contraste avec les robes de Chérie ! Ici, le vêtement n'est qu'utilitaire, se caractérise par son unicité, preuve en sont les multiples reprises dont il fait l'objet. Plus globalement, la vie militaire est faite de violence et d'ascèse et exclut par nature toute distraction et tout plaisir. À contrario, l'existence de Chérie n'est faite que de cela. La prolifération des chiffons dans le premier chapitre, qui se heurte à l'occultation du deuxième chapitre, est peut-être le symbole d'une vie artificielle qui semble avoir oublié la grandeur et la puissance martiale des ancêtres. Chantal Pierre se montre sensible à ce contraste entre la vie de Chérie et celle de ses aïeux, et parle très justement de « perversion de l'épopée » au sujet de cet épisode martial au souffle épique avorté, évidemment avec l'apparition de Chérie, mais plus précisément avec celle de Félicien Haudancourt, qui détonne au sein de cette famille empreinte de virilité et d'apprêt guerrière : « Avec Félicien, beau et tendre garçon adoré de sa mère comme Jules de Goncourt l'a été, la beauté, l'enfance et le chiffon font leur entrée dans cette histoire d'hommes². » En effet, le chiffon fait son entrée avec Félicien, qui amorce une certaine déchéance, une dégradation progressive des idéaux familiaux, et Chantal Pierre de conclure que « manifestement, avec le dernier Haudancourt, l'épopée s'étiole et le monde des femmes peut commencer³ ».

Cette étiolement de l'épopée familiale est perceptible par l'introduction de plusieurs mentions des vêtements portés par Félicien, « un beau petit garçon qui avait grandi, à la façon d'un petit Maure, en une chemise blanche, les pieds nus dans des babouches sans quartier, et coiffé tout en haut de la tête d'une rouge *chechia*, de cette coiffure ressemblant à la calotte de nos enfants de chœur⁴ ». Dans la seule présence de cette description du costume de l'enfant,

¹ Éd. cit., p. 12.

² Chantal Pierre, « Perversion de l'épopée, perversion du conte de fées, le masculin et le féminin dans *Chérie* », art. cit., p. 57.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ Éd. cit., p. 15-16.

on peut déjà voir une forme d'altération de la lignée glorieuse, qui se vérifie dans l'éducation défectueuse qui est prodiguée au garçon. Ce « bel enfant en chemise¹ » traduit l'affaïssement de la rigueur militaire et virile de la famille. Sa beauté est certes soulignée, mais il s'agit d'un charme empreint de féminité, le jeune garçon présentant des allures androgynes : « Et le séduisant Félicien était resté doucement enfantin, mettant dans ses affections des tendresses presque d'un autre sexe². » C'est ensuite avec la femme de Félicien que le vêtement continue d'occuper la scène, dans la mesure où le romancier s'attache à faire ressortir la beauté de la jeune épousée, qui présente, nous-dit-il, « des paresse voluptueuses à la séduction irrésistible dans ses blouses de batiste de fil, fleuries de petits dessins lilas ou roses imitant des plantes marines à l'apparence d'agates arborisées³ ». On note ici une préfiguration de la sophistication des toilettes de Chérie, et la déliquescence de la nature martiale de la famille semble quasiment achevée, Félicien mettant d'ailleurs au monde une petite fille plutôt qu'un garçon. Avec la mort du père, le dernier lien qui unissait Chérie à son ascendance flamboyante s'éteint, si l'on excepte le vieux Maréchal, qui, trop âgé pour désormais s'aventurer sur le champ de bataille, s'engage sur le terrain de la politique. Le jupon remplace donc définitivement la sabretache et la capote militaire, Chérie ne ressemblant en rien à ses aïeux. La puissante imagerie martiale s'évapore, tout juste le lecteur serait-il tenté d'en retrouver quelques échos lointains : la « vieille cravache des champs de bataille de l'Empire⁴ » cédera sa place à celle de Chérie, qui n'est plus qu'un élégant accessoire de mode, tandis que le vermeil sur le « tablier taché de sang comme le tablier d'un boucher⁵ » sera remplacé par celui des menstrues de la jeune fille sur ses draps, et tout juste les « audaces équestres » de sa petite-fille réveillent l'orgueil de l'ancien soldat sommeillant dans le cœur du maréchal⁶. Le fil est coupé entre la jeune fille et sa généalogie, dont elle représente somme toute le crépuscule et dont le caractère problématique a été remarqué par Marie-Claude Bayle qui souligne, à propos des ancêtres de Chérie, que « ces personnages sont destinés à disparaître complètement du roman⁷ », affirmant que « nous oublions que Chérie a eu un père⁸ ». Avec Chérie expire le souffle épique des campagnes militaires, elle n'est plus

¹ *Ibid.*, p.17

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ « Les vieux militaires qui ont une grande fille éprouvent à la voir monter à cheval en leur compagnie une jouissance toute particulière, une jouissance où se rencontre l'émotion du père mêlée à l'orgueil du soldat. » *Ibid.*, p. 183.

⁷ Marie-Claude Bayle, *Chérie d'Edmond de Goncourt*, *op. cit.*, p. 29.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

dépositaire de la robustesse de ces ancêtres, au contraire, elle est de plus en plus fragilisée, comme nous l'avons constaté et, à la différence de son grand-père¹, nulle résurrection ne lui est réservée.

3.3.1.2. Renée et son père, dichotomie en noir et blanc

Si Chérie conserve au moins un lien avec son grand-père, vestige de sa glorieuse lignée, pour Renée, les choses en vont autrement, dans la mesure où les relations qu'elle entretient avec son père sont plus que ténues, et si le maréchal Haudancourt tire une certaine fierté de voir sa petite fille « coquettement habillée² », il n'en est rien pour le père de la belle madame Saccard. Bien au contraire, ce sont les toilettes splendides de sa fille qui exacerbent le gouffre qui le sépare d'elle. Renée est en effet arrachée à son milieu familial, elle y fait désormais figure d'étrangère et a depuis longtemps abandonné les codes et les valeurs du cercle paternel. Toute une série d'oppositions parcourt le roman pour établir une dichotomie profonde entre le père et la fille mais, une nouvelle fois, c'est la toilette de Renée qui fait surgir au grand jour cette fracture irrémédiable.

Celle-ci atteint en effet son paroxysme au chapitre V de *La Curée*, dans lequel Renée se trouve dans l'incapacité de payer une note de cinquante mille francs à son couturier. Elle a alors l'idée d'aller demander secours à son père, mais rien ne se passe comme prévu, le blanc de sa toilette s'accordant bien mal à la noirceur de l'hôtel Béraud. Ce blanc, qui ne correspond pas à l'état moral d'une Renée loin d'être innocente, fait contraste de manière trop prononcée avec les murs du domaine paternel. Nao Takai, qui analyse les effets d'ironie zolienne liés à la couleur blanche des toilettes de son héroïne se penche justement sur l'utilisation de la toilette blanche dans cette scène, constatant que « dans l'austérité traditionnelle de l'hôtel Béraud, qui est aux antipodes du faste de l'hôtel Saccard, la blancheur de la dentelle est trop crue³ », et elle affirme : « C'est donc par la splendeur de cette robe immaculée que le drame de Renée, reine de la mode parisienne, est accentué⁴ ». En effet, si l'on reprend la scène, il est évident que le mauvais choix de tenue de Renée met en exergue ses mauvais choix de vie, l'impasse financière et morale dans laquelle elle se trouve :

¹ « Une ou deux fois déjà, on lui a jeté son manteau de combat sur le visage ; mais, à la surprise de tous, il est comme ressorti violemment de la mort. » Éd. cit., p. 13.

² *Ibid.*, p. 28.

³ Nao Takai, *op. cit.*, p. 195.

⁴ *Ibid.*

« Elle avait eu la sottise, dans sa hâte, de choisir un costume de soie feuille morte à longs volants de dentelle blanche, orné de nœuds de satin, coupé par une ceinture plissée comme une écharpe. Cette toilette, que complétait une petite toque, à grande voilette blanche, mettait une note si singulière dans l'ennui sombre de l'escalier, qu'elle eut elle-même conscience de l'étrange figure qu'elle y faisait. Elle tremblait en traversant l'enfilade austère des vastes pièces, où les personnages vagues des tapisseries semblaient surpris par ce flot de jupes passant au milieu du demi-jour de leur solitude¹. »

On a ici une esthétique du clair-obscur qui est exacerbée par la blancheur presque agressive de la toilette, le contraste chromatique est ainsi (sur)exploité par Zola, qui précise que « ses dentelles étaient d'une blancheur crue, sur le fond noir des tapisseries et des vieux meubles² ». Renée finit par souhaiter que « les dentelles de sa robe fussent noires », tandis que monsieur Béraud observe laconiquement : « C'est un peu blanc [...]. Une femme doit être bien embarrassée avec ça sur les trottoirs³. » Tout dans cette toilette à la luminosité trop crue crie l'opposition de leur styles de vie respectifs. Cette opposition, qui se joue principalement sur un plan visuel (le blanc et le noir), s'amplifie sur un plan auditif : les talons de Renée résonnent sur les marches de pierre, elle ne peut « faire un mouvement sans troubler la sévérité du haut plafond par un bruit d'étoffes froissées », tout en étant assaillie par le silence assourdissant de la bâtisse (« Tout le silence de l'hôtel lui pesait sur les épaules⁴ »). Dans la même optique d'accentuation des contrastes, la légèreté et la fluidité de ses volants s'oppose à l'austérité granitique de son père. Anne Belgrand, qui s'intéresse au jeu des oppositions dans le roman, a bien saisi l'abysse qui sépare Renée et son père, qui appartiennent à deux mondes et deux époques différentes :

« Ainsi, *La Curée* présente régulièrement les contrastes espace clos-espace ouvert, haut-bas, extension-contraction, le Paris du baron Hausmann et les demeures somptueuses de Saccard, face au Paris traditionnel et à l'hôtel Béraud, comme la société vertueuse et rétrograde que ce dernier symbolise, face au laxisme du Second Empire⁵. »

Le contraste tonitruant entre la toilette et les murs de l'hôtel familial joue donc indéniablement le rôle de marqueur des différences sociales entre le père et la fille. Néanmoins, à la suite de la critique qui s'intéresse à la manière qu'ont certains réseaux de contrastes dans *La Curée* (en particulier « lumière-ombre » et « chaud-froid ») de représenter

¹ Éd. cit., p. 500.

² *Ibid.*, p. 501.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Anne Belgrand, « Le jeu des oppositions dans *La Curée* », dans *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, *op. cit.*, p. 25.

le conflit intérieur de Renée, nous pouvons penser que la toilette éclatante de la belle madame Saccard révèle surtout la fragilité désolante d'une fille dont la vie n'a plus grand-chose à voir avec celle de son père. Renée reste pourtant écartelée entre sa vie de mondanités et de vices et un reste de morale bourgeoise qui repose toujours dans les tréfonds de son âme, morale que l'on devine derrière les dentelles de celle qui « de tête [est] bourgeoise », ayant une « crainte du ciel et de l'enfer¹ ». La confrontation entre sa robe et les sombres tapisseries de l'hôtel familial met donc Renée dos à dos avec la figure paternelle, gage de sobriété et de moralité, mais la place également face à face avec ses contradictions internes : n'oubliant jamais tout à fait sa morale bourgeoise², elle la sacrifie néanmoins à ses vices et à ses chiffons.

Il est d'autant plus ironique et cruel que ce soit monsieur Béraud du Châtel qui paye pour ces derniers à la fin du roman : « L'hiver suivant, lorsque Renée mourut d'une méningite aiguë, ce fut son père qui paya ses dettes. La note de Worms se montait à deux-cent cinquante-sept mille francs³. » L'indignité de la situation ne sera pas épargnée au vieil homme, contraint de racheter l'honneur lacéré de sa fille, comme il y avait consenti après la perte de sa virginité. Les chiffons auront étouffé l'héritage moral et familial de Renée, avant de l'étouffer elle-même. Cette image du père froid et austère obligé de payer pour ce qui n'est pour lui que frivolité rappelle de façon prégnante l'abysse qui s'était formé entre eux, cette mer de chiffons qui les séparait et les sépare à jamais.

3.3.2. *Désacralisations*

Le respect filial n'est pas la seule base de la société bourgeoise qui est mise à mal dans ce Paris impérial, symbole et réceptacle de tous les vices, comme le souligne Clélia Anfray⁴. La dévotion et la piété disparaissent également chez nos héroïnes, et une nouvelle fois cette corruption est assumée par les étoffes, qui en cristallisent les enjeux. Femmes aliénées,

¹ Éd. cit., p. 421.

² De façon plus globale, sur le jeu des oppositions dans le roman, qui souligne la dualité de chaque être humain, voir l'analyse d'Anne Belgrand : « Mais elles [les oppositions dans le roman] font aussi apparaître une vision particulière de la nature humaine, et d'une époque : Zola affirme en même temps la dualité de l'être toujours déchiré entre l'animalité et la contrainte sociale [...] et la condamnation d'un régime politique, qui accentue ce basculement de l'être dans l'animalité et le vice. » Anne Belgrand, art. cit., p. 23-41.

³ Éd. cit., p. 599.

⁴ Dans son chapitre intitulé « De Sodome à Babylone, la cité maudite », Clélia Anfray dresse des liens entre les villes zoliennes, Plassans et Paris, et les villes bibliques, Sodome et Gomorrhe, *Zola biblique. La Bible dans les Rougon-Macquart*, Paris, Les Éditions du Cerf (coll. Cerf littérature), 2010.

poupées détraquées, chairs abîmées... les personnages féminins de *La Curée*, de *Au Bonheur des Dames* et de *Chérie* semblent perdus corps et âme, et ne parviennent pas à trouver de salvation dans la religion. En effet, elles ne sont guère pieuses, y compris Denise qui évolue dans un univers où les chapelles sont dédiées aux dentelles, où les robes ont remplacé l'hostie, le mannequin les statues de saints... Nos héroïnes sont tentées de vendre leur âme à ces diables de chiffons, à ce « diable d'homme¹ » qu'est le couturier. Elles entretiennent un rapport particulier à la religion et le tissu vient perturber toute tentative de religiosité. Le textile est toujours partie prenante dans les phénomènes de désacralisation ponctuant les romans, en enserrant les corps il corsette l'esprit, le maintenant dans le carcan des mondanités, l'orientant sur les parquets ardents des salles de bal plutôt que vers les pierres froides des sacristies.

Chérie en particulier a un rapport étrange à la religion et Edmond de Goncourt joue de l'opposition entre passion mystique et passion des chiffons, l'une effaçant inexorablement l'autre. Une image frappante de la concurrence entre les étoffes et la religion est perceptible dans les dernières pages de *Chérie*, où la splendeur qui frôle la décadence de la chambre de la jeune femme entre en opposition avec la pauvreté de l'idole religieuse, comme perdue au beau milieu de cette surenchère vaguement écœurante de faste et de luxe, dans cette débauche de babioles boudées et balancées d'un bout à l'autre de la pièce :

« Et parmi le fouillis élégant, riche, distingué de cette chambre de jeune fille parisienne, dans le fond des rideaux du petit lit au couvre-pied brodé blanc sur blanc, comme les coussins des meubles, de deux cols de cygne penchés sur un grand C, une vieilleuse brûlait devant une vulgaire Vierge de plâtre, ainsi qu'il s'en trouve dans la pauvre chambrette d'une ouvrière de Madrid². »

Cette statue, qui vient rappeler la dimension virginale de la jeune fille, semble hautement symbolique, comme l'image d'une sacralité minée, d'une sclérose spirituelle qui s'est peu à peu enracinée dans la jeune fille. En étudiant les sentiments pieux de l'héroïne, Marie-Claude Bayle souligne d'ailleurs que « Chérie est trop occupée par sa vie mondaine pour que sa religiosité puisse durer longtemps³ ». Ce constat suit une évocation de la scène de la première communion de la jeune fille, à partir de laquelle elle tisse un parallèle avec la communion évoquée dans *Sœur Philomène*⁴. Il convient de revenir plus précisément sur cette première communion, scène dans laquelle le rôle de désacralisation rempli par l'étoffe est

¹ Edmond de Goncourt, *Chérie*, éd. cit., p. 141.

² Éd. cit., p. 256-257.

³ Marie-Claude Bayle, *op. cit.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 52.

particulièrement mis en évidence. Au chapitre XXIV, la première communion nous est racontée précisément. Le personnage est d'abord ancré dans un contexte virginal, nous sommes durant le mois de mai et Chérie pense aux fleurs du Muguet que l'on disposera sur l'autel de la Vierge, la figure virginale se trouvant donc convoquée en toutes lettres, dans une sorte d'effet proleptique renversé, dans la mesure où Chérie sera vite saisie de pensées éloignées de toute chasteté. En effet, ce moment qui devait être celui d'une élévation spirituelle, d'une épiphanie, va se révéler l'exact opposé. Nao Takaï a très justement analysé la symbolique du blanc, qui certes dans *Chérie* reprend les valeurs traditionnelles de la virginité et de la pureté, mais en permet surtout une utilisation sarcastique et ironique. Elle s'intéresse ainsi à la couleur de la tenue de la petite communiant, en affirmant que la blancheur immaculée appelle la défloration et elle dresse un parallèle avec *La Faute de l'abbé Mouret* en soulignant que « l'abbé glorifie la blancheur pure de la Vierge Marie, mais [qu'] en même temps, il se sent lui-même si troublé de ses pensées érotiques qu'il lui demande de le châtrer¹ ». On le voit, la couleur du vêtement n'est pas un gage d'innocence, et assure même la désacralisation à maintes reprises.

Et en effet, si l'on se penche avec attention sur la scène de première communion de Chérie, cette entreprise de dégradation intervient avec le commentaire moqueur d'un gamin : « En v'là une petite mariée pas mal astiquée² ! » L'introduction d'un registre de langue familier grâce au discours direct produit déjà une dissonance dans la scène, ce persiflage résonne comme la première fausse note de cette cérémonie religieuse. Chérie se met à penser :

« “d’où cela venait-il et comment se faisait-il ?... elle n’était plus à Jésus... Sa toilette de communiant la faisait tout à coup songer à la toilette d’une mariée, de l’épouse d’un homme...” et, malgré tout ce qu’elle faisait pour s’en défendre, la toilette de mariée menait sa pensée au mariage et à ce que ses idées enfantines, non encore débrouillées, supposaient dans l’union des deux sexes³. »

Edmond de Goncourt nous donne une voie directe aux pensées et à l'intériorité de Chérie, plongée dans un grand bouleversement, parfaitement rendu et exprimé grâce aux aposiopèses qui viennent créer une instabilité dans le discours, à l'image du grand trouble agitant l'esprit de Chérie. Ici, c'est bien la toilette qui pervertit, qui assure la chute de l'amour mystique vers l'amour charnel et profane. Ce sont les voiles et la mousseline qui connotent la sexualité et qui éloignent le personnage de ses pieuses pensées. Notons que le rôle de la

¹ Nao Takaï, *op. cit.*, p. 207.

² *Éd. cit.*, p. 94.

³ *Ibid.*, p. 95.

toilette, qui assure la dégradation, est souligné par le fait que la parure soit le sujet de la phrase, tandis que Chérie est réduite au rang d'objet (« la toilette de mariée menait sa pensée au mariage »). Plus loin, dans son esprit d'enfant tourmenté, Chérie cherche « à ne plus voir ce voile, cette robe, causes de coupables distractions », mais ne peut se déprendre de cette « pensée entêtée du mariage¹ », tant sa tenue de communiant(e) s'amalgame avec celle d'une mariée. Ceci paraît d'autant plus ironique et cruel que Chérie ne se mariera jamais et demeurera dans un état de célibat légal. Ce chapitre sur la première communion se clôt d'ailleurs sur l'évocation de la « damnation éternelle », et ouvre une lente dé-religiosité de Chérie qui s'éloigne de ses pieux sentiments et se désintéresse progressivement des choses mystiques. Cette toilette de communiant(e) résonne ainsi comme une sorte de péché originel : en la revêtant elle abandonne aux mondanités ses résolutions religieuses pourtant couchées sur le papier dans son règlement de vie... Le Muguet, ce lointain Eden, n'est plus qu'un vague souvenir, et désormais Chérie va s'enivrer de la vie parisienne. Dès lors, à l'instar de ses amies, elle tend à se montrer moins respectueuse vis-à-vis des choses de la religion. Ainsi, lorsqu'elle fait le récit épistolaire de la confirmation de Blanche Champromain, au chapitre XXXV, elle ne retient que le costume carnavalesque du domestique indien, le bariolage de son habit, juxtaposant le blanc, le rosâtre, le rouge, le marron, le noir, dans une sorte de spectre chromatique, qui annihile toute dimension religieuse et lui fait oublier le caractère proprement sacré de l'évènement. Le blanc a disparu, seul compte la juxtaposition des couleurs. Cet amusement vaguement blasphématoire prouve que, désormais, dans ce vaste délaissement de la religion, Chérie ne retiendra jamais que le futile.

La robe de la première communion est donc synonyme de désacralisation et assure la transition entre chasteté et sexualité. Cela n'est pas sans nous évoquer la communion de Nana, dans *L'Assommoir*. Malgré des contextes sociaux opposés (Chérie appartient à la haute société tandis que Nana est issue de la classe laborieuse), les deux scènes présentent de fortes similitudes, notamment dans leur traitement de la toilette de communiant(e). Ainsi, au chapitre X du roman de Zola, la robe blanche est l'emblème de tous les contrastes, et se confond également avec la robe d'une jeune épousée : « Il [Coupeau] assista à la toilette de la petite, attendri par la robe blanche, trouvant qu'un rien du tout donnait à cette vermine un air de vraie demoiselle. [...]. Et il fallait voir le chic de Nana, qui avait des sourires embarrassés de mariée, dans sa robe trop courte². » Mal ajustée à la fillette, la robe paraît d'emblée teintée de ridicule, et ne restera pas longtemps immaculée... Sur le chemin de l'église, Nana ramasse

¹ *Ibid.*, p. 96.

² Émile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 679.

la poussière avec sa robe, tandis que le dîner qui suit la cérémonie sera le lieu de toutes les dégradations, la dimension religieuse étant complètement balayée par la vulgarité des convives. Et Nana, déjà pervertie, tache sa robe :

« Mais les reines de la fête furent les deux petites, Nana et Pauline, auxquelles on avait permis de ne pas se déshabiller ; elles se tenaient raides, de crainte de tacher leur robes blanches, et on leur criait, à chaque bouchée, de lever le menton, pour avaler proprement. Nana, ennuyée, finit par baver tout son vin sur son corsage ; ce fut une affaire, on la déshabilla, on lava immédiatement le corsage dans un verre d'eau¹. »

La conversation est minée par nombre de propos scabreux et gaillards, la sexualité s'invite dans ce repas post communion, où la désacralisation est totale. Preuve en est le « rire vicieux de Nana », qui résonne comme l'irrespect et l'irrévérence par excellence. Le blanc, couleur de pureté, ne trompe personne, et la robe sied mal aux corps de Pauline et Nana, des corps vivants, qui renvoient aux réalités biologiques (la nutrition et - déjà - la reproduction), des corps dont la couleur contraste avec le blanc des tenues : « Les gamines écoutaient et rigolaient en dessous, se frottaient l'une contre l'autre, le cœur gonflé d'être des femmes, rouges et embarrassées dans leur robes blanches². » Les invités parlent déjà de mariage, et au terme de cette dernière journée de bonheur dans le couple de Gervaise, Nana n'est occupée que par la pensée de l'union maritale : « Nana, qui se déshabillait, demanda à sa mère si la robe de la demoiselle du second, qu'on avait mariée le mois dernier, était en mousseline comme la sienne³. » Ainsi donc, la robe de la première communion joue un rôle ambivalent pour Chérie : censée symboliser sa progression dans la foi, elle participe au contraire du processus de sexualisation de l'enfant⁴. Sorte de « péché originel », cette robe inscrit Chérie dans un monde où l'apparence, la séduction et la sexualité règnent en maîtres : elle ne retrouvera jamais la candeur innocente de sa piété enfantine.

Chez Zola également, les passionnées de chiffons ne sont guère pieuses et le référent religieux intervient régulièrement dans les descriptions liées au textile, pour désigner le grand magasin ou la chambre de Renée de manière blasphématoire⁵. Si l'on se penche

¹ *Ibid.*, p. 681.

² *Ibid.*, p. 682.

³ *Ibid.*

⁴ Domenica de Falco insiste sur le rôle structurant de cette robe : « La robe de la première communion marque deux passages fondamentaux : de la petite fille à la jeune fille (elle a donc un rôle initiatique, son correspondant dans la diégèse sera l'apparition des premières règles) et de l'imposition des toilettes par autrui à un libre choix de sa part. » Domenica de Falco, art. cit., p. 84.

⁵ On se souvient de la description de la chambre de madame Saccard : « Sous les rideaux, c'était un sanctuaire, des batistes plissées à petits plis, une neige de dentelles, toutes sortes de choses délicates et transparentes, qui se noyaient dans un demi-jour religieux. À côté du lit, de ce monument dont l'ampleur dévote rappelait une

particulièrement sur le magasin zolien, on s'aperçoit qu'il est sans cesse comparé à un temple ou à une chapelle¹. Nous pouvons en effet constater que le lexique et le vocabulaire religieux sont constamment convoqués pour décrire cette « cathédrale du commerce moderne² » et, plus encore qu'une architecture dont la monumentalité et la somptuosité renvoient à celles des lieux de cultes, c'est bel et bien les marchandises qui font l'objet d'un culte : le tissu est tout simplement divinisé et comme le dit Zola lors de la grande vente du blanc, « il [semble] que le dieu du chiffon [ait] là son tabernacle blanc³ ». Sophie Guermès, en s'intéressant à la déchristianisation de la société dépeinte dans l'œuvre zolienne, souligne la fréquentation inversement proportionnelle des églises et des magasins :

« Il n'est pas surprenant que, par un renversement de perspective, ce soient d'autres lieux qui prennent la place d'églises désertées par le sacré. En réalisant son rêve d'une maison toujours plus grande, Octave [...] fait de son magasin le lieu paradoxal d'une nouvelle religion⁴. »

Dans ce monde qui prend de plus en plus conscience de la « mort » de Dieu, selon des termes nietzschéens, les femmes sont donc tentées de trouver une religion de substitution dans l'idolâtrie des chiffons, ces nouvelles idoles qui, dans ce monde déserté par le sacré⁵, sont loin d'atteindre leur crépuscule.

chapelle ornée pour quelque fête, les autres meubles disparaissaient : des sièges bas, une psyché de deux mètres, des meubles pourvus d'une infinité de tiroirs. » Éd. cit., p. 477.

¹ Sur la sacralisation du grand magasin, nous renvoyons aux analyses de Clélia Anfray : « Le temple de la consommation est alors à comprendre au sens premier du terme. Les habitudes consuméristes de la cliente s'apparentent à une nouvelle religion [...]. » Clélia Anfray, *Zola biblique. La Bible dans les Rougon-Macquart*, op. cit., p. 124

² Éd. cit., p. 612.

³ *Ibid.*, p. 790.

⁴ Sophie Guermès, *La religion de Zola. Naturalisme et déchristianisation*, Paris, Honoré Champion, coll. Champion Classique, Série « Essais », 2006, p. 214. La critique souligne plus globalement le fait que la religion traditionnelle « est tournée en dérision », rappelant que la bénédiction des *Quatre Saisons* par le curé de la Madeleine n'a pas empêché l'incendie du grand magasin. Autre façon de souligner l'impuissance du culte chrétien, qui n'a d'égale que la puissance de celui de Mouret.

⁵ Sophie Guermès parle d'une « royauté de l'or » dans le roman zolien : « Aussi l'or et les moyens de le faire fructifier sont-ils investis d'une valeur sacrée : un déplacement s'opère de l'église vers le coffre-fort. » *Ibid.*, p. 164.

*

Nous avons examiné les dangers et les pouvoirs néfastes du chiffon sur l'identité féminine et prouvé que sous prétexte de glorification de la beauté féminine, les vêtements permettaient en fait d'asservir et de conditionner la femme dans un rôle souvent décoratif. Mais nous avons surtout analysé les dégradations que le chiffon opère sur le corps et sur l'esprit de la femme. De la réification à l'aliénation en passant par l'annihilation, Zola et Edmond de Goncourt dépeignent de multiples exemples de victimes de la mode. Tous les brillants de leurs toilettes ne parviennent pas à masquer l'affaiblissement progressif des femmes à la mode, qui, rendues étrangères à elles-mêmes, n'hésitent pas à tout sacrifier pour le chiffon. On a ainsi constaté que le motif de la poupée était utilisé de manière très pertinente par les romanciers, qui transforment leurs personnages en mannequins de mode et noté que le registre médical était intimement lié aux tissus et aux vêtements. Il s'agit avant tout d'envisager la passion pour les chiffons comme pathologie, pathologie incurable en ce qui concerne Renée et Chérie. Ainsi, tout au long de la progression de l'intrigue des récits, les personnages s'effacent peu à peu, et pour Zola comme pour Goncourt, la mort est étroitement entremêlée dans la fibre des étoffes... mort biologique, mais également morale et spirituelle.

CONCLUSION

Au terme de cette enquête comparative, nous sommes parvenus à un panorama des enjeux stylistiques, ethnocritiques et narratifs liés au motif de l'étoffe au sein de trois romans de Zola et d'Edmond de Goncourt.

Nos écrivains, grâce à leurs visions d'artiste et leurs compétences spécifiquement littéraires, sont parvenus à faire vivre le textile dans leurs récits, et à rendre compte de toutes les possibilités poétiques lui étant liées. Pour Goncourt, mais également pour Zola, l'omniprésence du textile n'est pas neutre et peut être considérée comme la métaphore de leurs styles d'écriture. Aussi l'étoffe peut-elle être vue comme le point de cristallisation d'une écriture de type « artiste », son sujet le plus idéal. Cette écriture présente de nombreuses similitudes avec les techniques impressionnistes et ce n'est pas un hasard si le tissu et les vêtements sont également un thème privilégié de l'art pictural. Néanmoins, malgré ces similitudes, les esthétiques zoliennes et goncourtiennes diffèrent parfois... Ainsi, Edmond de Goncourt fait de Chérie sa porte-parole artistique en soulignant son goût pour la mode du XVIII^e siècle tandis qu'Octave Mouret semble représenter une vision artistique plus moderne. Sans doute aussi le dernier des Goncourt pousse-t-il plus loin la « vaporisation » du style en procédant à quelques « coutures » irrégulières dans la trame de son texte... Mais les deux écrivains se rejoignent dans leur sensibilité vis-à-vis des couleurs et de la luminosité de la surface et dans leurs styles « moirés ». Ainsi, grâce à des techniques descriptives bien particulières, grâce à une attention aux aspects visuels, auditifs et olfactifs des tissus et grâce à une tendance à la distorsion lexicale et syntaxique, l'écriture de l'artifice est de fait une écriture de tous les sens qui pare le texte de ses artefacts littéraires.

En introduisant le motif de l'étoffe, Zola et Goncourt cherchent aussi et surtout à créer du sens, en particulier dans leur usage des traditions et des littératures populaires. En nous intéressant à la culture de ce texte « paré », nous avons ainsi pu tisser des liens intergénériques avec certains contes merveilleux. C'est dans le balancement entre « endroit » réaliste et « envers » merveilleux que se nouent les destinées de Chérie, Renée et Denise. Nous avons également établi l'importance des aiguilles et des épingles dans la trame de ces destinées, preuve du réinvestissement de traditions, de savoirs et de coutumes populaires dans la fiction naturaliste. Ces accessoires sont primordiaux dans l'initiation sociale et sexuelle de

la jeune fille et nous avons tenté de resituer culturellement le vêtement dans des symboliques liées aux destins féminins. Ainsi, l'étoffe et les accessoires permettent à nos romanciers de filer les fils du destin.

Enfin, nous avons décrypté les pièges de l'artifice, en remarquant combien l'étoffe triomphait sur l'identité des personnages. L'individu voué au paraître est en fait voué à disparaître. Nous nous sommes intéressés aux différentes métamorphoses de la femme parée, de poupée à androgyne, et nous avons constaté que la quête sans fin de la tenue parfaite témoigne d'une quête ontologique jamais achevée. L'étoffe joue donc le rôle de révélateur des failles des personnages et accélère leur fragmentation. Elle tisse le texte, tisse le destin des personnages avant de les détisser. Il a été intéressant de constater les pouvoirs de corruption du tissu, qui détache les héroïnes de leur ascendance, autre façon de souligner la stérilité de Chérie et de Renée. De plus, l'étoffe souligne le rapport « élimé » qu'elles entretiennent à la religion¹. Se consacrant à l'apparence, elles seront privées de toute transcendance. Les splendeurs de la parure révèlent le néant du personnage et il semble bien que les toilettes deviennent peu à peu les linceuls des reines de la mode. Le linceul est d'ailleurs une image que semble hanter les coquettes parisiennes, que ce soit Chérie, qui s'effraie de l'« inquiétante clarté » qui met sur son linge « un peu de la lueur électrique qu'elle avait vue sur un linceul dans un drame du boulevard² » ou Renée qui remonte dans l'ancienne chambre d'enfants, où tout lui crie sa déchéance, en particulier la natte sur laquelle elle jouait jadis : « Et la natte, la natte elle-même, déteinte, mangée par les rats, s'étalait avec une mélancolie de linceul qui attend depuis des années la morte promise³. » Une mise au tombeau, tel est là le sort promis aux coquettes superficielles, dont la vie est vide de toute substance. Et si Jean-Pierre Richard parlait d'écriture « gorge de pigeon », il évoque également la notion d'existence « gorge de pigeon » en affirmant que le chatoïement joue sur les contrastes pour découvrir le vide : « Le chatoïement dévoile donc le néant des choses et l'imposture de leur apparente plénitude ; sous l'éclat de son mouvement contradictoire matière ou sentiments s'érodent, on soupçonne le rien⁴. » Dans nos récits, les marchandises du grand magasin, les magnifiques toilettes des bals, les audacieux déshabillés ne sont qu'un vaste leurre. Le tournoiement incessant des étoffes engourdit la conscience des personnages, dévoile le vertige

¹ La religion est élimée chez Zola. On se souvient de la chasuble de Serge dans *La Faute de l'abbé Mouret*, dont l'état misérable semble déjà annoncer la défaite de Dieu face à Albine : « Le tissu, limé aux plis, laissait échapper de minces houpettes ; les ornements en relief se rongeaient et s'effaçaient. » Éd. cit., p. 1217.

² Éd. cit., p. 234. Sur l'image du linceul, voir également le déguisement de la gouvernante allemande, p. 59.

³ Éd. cit., p. 598.

⁴ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, op. cit., p. 177.

et le vide de leurs âmes. La « gorge de pigeon » n'est pas qu'une esthétique, elle est aussi une condition morale, celle du néant.

Notre étude a ainsi mis en évidence le rôle fondamental de l'étoffe dans *La Curée*, *Au Bonheur des Dames* et dans *Chérie*. Bien sûr, l'importance des tissus et des vêtements dans la littérature ne se limite pas à ces trois récits. D'autres auteurs en font une utilisation plus discrète et néanmoins tout aussi captivante... Riche de sens, la thématique semble contenir des réseaux de significations et de symboliques inépuisables. Ainsi, le grand déchiffrement des tissus n'est-il pas achevé, et la critique semble de plus en plus vouloir le faire avancer¹. Les fils du texte sont donc loin d'être démêlés, les fuseaux du destin sont loin d'arrêter de tourner, le grand nettoyage n'est pas achevé, le linge pas encore immaculée, la page pas encore blanche.

¹ Le vêtement chez George Sand, pour ne citer qu'un exemple, fait en particulier l'objet d'études critiques.

REMERCIEMENTS

Je tiens ici à remercier sincèrement ma directrice de mémoire, Madame Chantal Pierre, pour ses conseils avisés et éclairés. Ses remarques et ses encouragements m'ont été extrêmement précieux tout au long de mon travail.

Que soit ici remerciée Dominique Revellino, Chargée d'Études Documentaires au Palais Galliera, pour ses conseils et son accueil. Je salue également Isabelle Servajean, Responsable du service des catalogues d'art, qui m'a guidé au sein des collections de la Bibliothèque Forney.

Merci également à ma famille.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS

ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. intégrale publiée sous la dir. d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade), [1960-1967].

– *La Curée* [1^{re} éd. 1872], t. I., p. 318-599.

– *Au Bonheur des Dames* [1^{er} éd. 1883], t. III, p. 387-803.

Edition de référence :

GONCOURT, Edmond de, *Chérie*, Paris, Ernest Flammarion et Eugène Fasquelle, 1921. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5805402p>.

Édition consultée :

GONCOURT, Edmond de, *Chérie*, éd. critique établie et annotée par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, Jaignes, La Chasse au Snark (coll. Le Cabinet de lecture – Bibliothèque des Littératures du XIX^e siècle), 2002.

2. TEXTES CONSULTÉS

2.1. FICTIONS DE ZOLA ET DES GONCOURT

GONCOURT, Edmond de, *La Faustin*, Paris, G. Charpentier, 1882.

Consulté sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2009298.r=La+faustin+goncourt.langFR>.

GONCOURT, Edmond de, GONCOURT, Jules de, *Renée Mauperin*, édité par Nadine Satiat, Paris, Flammarion (coll. G.F.), 1990.

ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. intégrale publiée sous la dir. d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade), [1960-1967].

– *La Fortune des Rougon* [1^{er} éd. 1871], t. I., p. 1-315.

– *Le Ventre de Paris* [1^{er} éd. 1873], t. I, p. 601-895.

– *Son Excellence Eugène Rougon* [1^{re} éd. 1876], t. II, p. 11-369.

– *L'Assommoir* [1^{er} éd. 1877], t. II., p. 371-796.

– *Nana* [1^{er} éd. 1880], t. II., p. 1093-1485.

– *La Joie de vivre* [1^{er} éd. 1884], t. III., p. 805-1130.

2.2. TEXTES THÉORIQUES, JOURNAUX, MANUSCRITS DE ZOLA ET DES GONCOURT

GONCOURT, Edmond de, GONCOURT, Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, préface et chronologie de Robert Kopp, avant-propos de l'Académie Goncourt, introduction de Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont (coll. Bouquins), 1989 (3 vol.).

ZOLA, Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart / éd. des dossiers préparatoires*, publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Paris, Honoré Champion (coll. Textes de littérature moderne et contemporaine), t. IV, 2009.

ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, édité par François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, 2006.

ZOLA, Émile, « Les romanciers naturalistes », dans *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Bernard Dort et Maurice Nadeau, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968.

2.3. FICTIONS D'AUTRES ÉCRIVAINS

BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, introduction, note, anthologie critique et bibliographique mise à jour par Philippe Berthier, chronologie par Nadine Satiat, Paris, Flammarion (coll. G.F.), 2006.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, présentation, notes et transcription par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Éditions des Imprimeries Nationales (coll. La Salamandre), 1994.

PERRAULT, Charles, *Contes*, introduction, notices et notes de Catherine Magnien, Paris, Librairie générale française (coll. Le Livre de poche, Classiques), 2006.

PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 1954.

2.4. THEXTES THÉORIQUES D'AUTRES ÉCRIVAINS

BALZAC, Honoré de, *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade), t. II, 1996.

BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, éd. Claude Pichois, présentation de Claire Brunet, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1992.

3. ÉTUDES CRITIQUES SUR ZOLA

3.1. SUR LA CURÉE

ADAM-MAILLET, Maryse, « Renée, poupée dans *La Curée* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 69, 1995, p. 49-68.

CROISILLE, Christian, « La sexualité dans *La Curée* d'Émile Zola », dans *Révolutions, résurrections et avènements. Mélanges offerts à Paul Viallaneix*, éd. Simone Bernard-Griffiths, Stéphane Michaud Paris, SEDES, 1991, p. 207-216.

La Curée de Zola ou « la vie à outrance »: actes du colloque de la « Société des études romantiques », [Paris], 10 janvier 1987, Paris, SEDES, 1987.

MATORÉ, Georges, « Le vocabulaire des sensations dans *La Curée* », *L'Information grammaticale*, n° 31, 1986, p. 21-26.

MILNER, Max, « Les thèmes de la perversion dans *La Curée* », dans *Mimesis et semiosis : littérature et représentation*, dir. Philippe Hamon, Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 145-157.

MITTERAND, Henri, BECKER Colette, LEDUC-ADINE Jean-Pierre, *Genèse, structures et style de "La Curée"*, Paris, SEDES (coll. Littérature), 1987.

NOIRAY, Jacques, « Une "mise en abyme" de *La Curée* : "Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo" », *Littératures*, n° 16, printemps 1987, p. 69-76.

3.2. SUR AU BONHEUR DES DAMES

CASTRO, Chantal-Sophie, « Le vêtement dans *Pot-Bouille* et *Au Bonheur des Dames* : de l'art de la séduction à la manipulation », dans *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern, Peter Lang, 2003, p. 145-167.

CNOCKAERT, Véronique, *Au Bonheur des Dames d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2007.

JULLIEN, Dominique, « Cendrillon au grand magasin », *Les Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, p. 97-105.

KAMINSKAS, Jurate D., « Itinéraire de la femme seule à Paris : pour une lecture renouvelée de *Au Bonheur des Dames* », dans *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, dir. Anna Gural-Migdal, Bern, Peter Lang, 2003, p. 409-421.

NELSON, Brian, « Désir et consommation dans *Au Bonheur des Dames* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 70, 1996, p. 19-34.

3.3. SUR L'ŒUVRE DE ZOLA DANS SA GLOBALITÉ

- ANFRAY, Clélia, *Zola biblique. La Bible dans les Rougon-Macquart*, Paris, Les Éditions du Cerf (coll. Cerf littérature), 2010.
- BERTA, Michel, *De l'androgynie dans les Rougon-Macquart et deux autres études sur Zola*, New-York, Peter Lang, 1985.
- BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'Éros et la femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck (coll. Femmes en littérature), 1977.
- COLLOT, Sylvie, *Les lieux du désir: topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette supérieur (coll. Hachette Université, Recherches littéraires), 1992.
- DEZALAY, Auguste, « Les mystères de Zola », *La Revue des Sciences Humaines*, n° 160, octobre / décembre 1975, p. 475-487.
- GUERMES, Sophie, *La Religion de Zola: naturalisme et déchristianisation*, Paris, Honoré Champion (coll. Champion classiques. Essais), 2006.
- HAMON, Philippe, « À propos de l'impressionnisme de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, p. 139-147.
- HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998 (2^e éd. corrigée).
- Lire, Dé-Lire Zola*, dir., Jean-Pierre Leduc-Adine, Henri Mitterand, Paris, Nouveau monde, 2004.
- MCQUEEN, Andrew, « Les bals costumés des Rougon-Macquart », dans *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, dir. Edward Nye, Rodopi, 2005, p. 191-200.
- MOREAU, Thérèse, « Noces d'or : l'économie anti-malthusienne dans l'œuvre de Zola », *Romantisme*, n° 40, 1983, p. 153-165.
- NEWTON, Joy, « Émile Zola impressionniste », *Les Cahiers naturalistes*, n° 33, 1967, p. 39-52.
- NEWTON, Joy, « Émile Zola impressionniste (II) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, p. 124-138.

4. ÉTUDES CRITIQUES SUR EDMOND DE GONCOURT

4.1. SUR CHÉRIE

- BAYLE, Marie-Claude, *Chérie d'Edmond de Goncourt*, Naples, Edizioni scientifiche italiane (Pubblicazioni dell'Università degli studi di Salerno. Sezione di studi filologici letterari e artistici), 1983.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, « Chérie, femme ou jeune fille », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, 2013, p. 63-77.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, « Chérie, Renée, Pauline et les autres », *Cahiers Jules et Edmond de Goncourt*, n° 16, 2009, p. 59-71.
- FALCO, Domenica de, « La jeune fille chez les Goncourt : une lecture de *Renée Mauperin* et de *Chérie* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, 2013, p. 79-91.
- PIERRE, Chantal, « Écrire sans les fées : naturalisme et merveilleux », *Féeries*, n° 12, 2015, p. 93-107.
- PIERRE, Chantal, « Perversion de l'épopée, perversion du conte de fées : le masculin et le féminin dans *Chérie* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, 2013, p. 55-62.

4.2. SUR L'ŒUVRE DES GONCOURT DANS SA GLOBALITÉ

- CABANÈS, Jean-Louis, « L'écriture artiste, écarts et maladie », dans *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, dir. Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 2000, p. 367-393.
- CABANÈS, Jean-Louis, « Les Goncourt et la morbidité, catégorie esthétique de "L'Art du XVIII^e siècle" », *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 85-92.

- Les Frères Goncourt : art et écriture*, éd. préparée par Jean-Louis Cabanès, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux (coll. Sémaphores), 1997.
- Les Goncourt dans leur siècle, un siècle de « Goncourt »*, préface d'Edmonde Charles-Roux, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion (coll. Histoire et civilisations), 2005.
- PETY, Dominique, « Le motif du bal masqué chez Gavarni et les frères Goncourt », dans *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Presses universitaires du Mirail (coll. Cribles), 2003, p. 419-437.
- SABATIER, Pierre, *L'Esthétique des Goncourt*, Genève, Slatkine, 1984.
- VOUILLOUX, Bernard, *L'Art Des Goncourt: une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan (coll. Esthétiques), 1997.

5. ÉTUDES PAR THÈMES ET MOTIFS

5.1. AUTOUR DE LA MODE ET DU VÊTEMENT DANS LA LITTÉRATURE

- KOPP, Robert, « Baudelaire, mode et modernité », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 38, 1986, p. 173-186.
- MARZEL, Shoshana-Rose, *L'Esprit du chiffon. Le Vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Bern, Peter Lang, 2005.
- TAKAĪ, Nao, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle : Flaubert, Les Goncourt et Zola*, Paris, Honoré Champion (coll. Romantisme et Modernités), 2013.
- Tissus et vêtements chez les écrivains réalistes au XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, dir. Alain Montandon, Paris, Honoré Champion (coll. Romantismes et modernités), 2015.

5.2. AUTOUR DE LA FEMME ET DE SON STATUT DANS LA LITTÉRATURE

- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.
- HEINICH, Nathalie, *États de Femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard (coll. NRF Essais), 1996.
- MONNEYRON, Frédéric, *L'Androgyne Décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996.

5.3. AUTOUR DE LA MALADIE ET DE SES REPRESENTATIONS DANS LA LITTÉRATURE

- CABANÈS, Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.

5.4. AUTOUR DE L'ARGENT DANS LA LITTÉRATURE

- CROUZET, Michel, « L'argent romanesque », *Romantisme*, n° 40, 1983, p. 115-118.
- FARAGO, France, VANNIER, Gilles, *L'Argent*, Paris, Armand Colin, 2009.

5.5. AUTRE

- RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1954.

6. ÉTUDES HISTORIQUES SUR LA MODE ET LE SECOND EMPIRE

- ALLEM, Maurice, *La Vie quotidienne sous le Second Empire*, Paris, Hachette, 1848.
- ANDIA, Béatrice de, FRANCOIS, Caroline, *Les Cathédrales du commerce parisien : grands magasins et enseignes*, Paris, Action artistique de la ville de Paris (coll. Paris et Son Patrimoine), 2006.

- DELPYERRE, Madeleine, *La Mode et les poupées : du XVIII^e siècle à nos jours* : [exposition], 15 décembre 1981-18 avril 1982, Paris, Palais Galliera, 1981.
- Fashion : une histoire de la mode du XVIII^e au XX^e siècle. Les collections du Kyoto Costume Institute*, éd. Kyoto Costume Institute, Paris, Taschen, 2002.
- LAVER, James, *Histoire de la mode et du costume*, traduit de l'anglais par Michèle Hechter, Christine Chareyre, et Christian-Martin Diebold, avec un chapitre additionnel d'Amy de la Haye et Andrew Trucker, Londres, Thames & Hudson (coll. L'Univers de l'Art), 2003.
- ÖRMEN, Catherine, *Brève histoire de la mode*, Paris, Hazan, 2010.
- Showtime, le défilé de mode*, dir. Catherine Join-Dieterle, Anne Zanno, Paris, Palais Galliera, 2006.
- Sous l'empire des crinolines*, dir. Catherine Join-Dieterle, Paris, Palais Galliera, 2008.

7. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE ET LES TRADITIONS POPULAIRES

7.1. ÉTUDES ETHNOCRITIQUES

- BELMONT, Nicole, « La tâche de Psyché », *Ethnologie française*, n° 4, 1991, p. 386-391.
- CNOCKAERT, Véronique, PRIVAT Jean-Marie, SCARPA Marie-Rose, *L'Ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec (coll. Approches de L'imaginaire), 2011.
- Horizons ethnocritiques [actes du Premier Colloque International Consacré à l'Ethnocritique de la Littérature]*, dir. Jean-Marie Privat, Nancy, Presses Universitaires de Nancy (coll. EthnocritiqueS), 2010.
- MONJARET, Anne, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, n° 173, 2005, p. 119-147.
- Consulté sur CAIRN : <http://www.cairn.info/revue-l-homme-2005-1-page-119.htm>.
- VERDIER, Yvonne, VASSAS Claudine, FABRE Daniel, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des sciences humaines), 1995.
- VERDIER, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des sciences humaines), 1979.

7.2. ÉTUDES SUR LES CONTES

- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit par Théo Carlier, Paris, R. Laffont (coll. Pluriel), 1976.
- DÉMORIS, René, « Du littéraire au littéral dans Peau d'âne », *Revue des sciences humaines*, n° 166, avril-juin 1977.
- MOTHE, Jean-Pierre, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, L'Harmattan (coll. L'Œuvre et la psyché), 1999.

8. ÉTUDES HISTORIQUES ET THÉORIQUES SUR LA LITTÉRATURE

- BAGULEY, David, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995.
- BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod (coll. Lire), 1998, 2^e éd. revue et augmentée.
- HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette supérieur (coll. Hachette université : Recherches littéraires), 2008, p. 57.
- MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

9. DIVERS

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF (coll. Quadrige Grands textes), 2010.

CLÉREMBAULT, Gaëtan Gatian de, *Passion érotique des étoffes chez la femme*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2002, p. 19.

RACIBORSKI, Adam, *Traité de la menstruation, les rapports avec l'ovulation, la fécondation, l'hygiène de la puberté et de l'âge critique, son rôle dans les différentes maladies, ses troubles et leur traitement*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1868.

Consulté sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5672977n/f6.item.zoom>.

SIMMEL, Georg, *L'Argent dans la culture moderne et autres essais sur l'économie de la vie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Les Presses de l'Université Laval (coll. Philosophie et littérature allemande), 2006.

SIMMEL, Georg, *Philosophie de l'argent*, trad. Sabine Cornille, Philippe Ivernel, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige), 2007 (2e éd.).

TAINÉ, Hippolyte-Adolphe, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866 (2e éd.).

Consulté sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k26631r>.

10. DICTIONNAIRES

BECKER, Colette, GOURDIN-SERVENIERE Gina, LAVIELLE Véronique, *Dictionnaire d'Émile Zola: sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, R. Laffont (coll. Bouquins), 2002.

COLIN, René-Pierre, *Dictionnaire du naturalisme*, Tusson, Du Lérot, 2012.

HAMON, Philippe, VIBOUD Alexandrine, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France, 1814-1914. Tome 1, A-I*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

HAMON, Philippe, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France, 1814-1914. Tome 2, J-Z*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

ANNEXES

Gravures tirées de l'*Album des vues principales des magasins du Bon Marché, 1880.*

Ces gravures permettent de visualiser le grand magasin du Bon Marché et offrent un contrepoint iconographique aux notes d'observation des dossiers préparatoires de Zola. La similitude entre images historiques du Bon Marché et descriptions littéraires du Bonheur des Dames révèle l'ambition naturaliste de Zola et sa grande fidélité aux réalités de son époque. Conservé dans les réserves de la Bibliothèque Forney de Paris, cet album contient plusieurs dizaines de gravures représentant tous les recoins du grand magasin, des rayons de dentelles aux écuries. Nous en proposons ici quelques reproductions correspondant particulièrement au texte de Zola.



Vue extérieure des magasins du Bon Marché

UNE BABEL MODERNE



L'escalier est primordial dans l'organisation spatiale du magasin zolien. Il est à la fois lieu d'exposition (on y suspend des marchandises) et lieu de circulation (l'espace commercial privilégiant désormais l'axe vertical et s'élevant vers le ciel, à l'inverse de la boutique des Baudu qui semble quasiment enterrée). Il permet de souligner la dimension colossale du magasin, qui juxtapose les étages à l'infini, à la manière d'une tour de Babel, métaphore mobilisée par Zola.



« Justement, madame Desforges, après avoir failli laisser son manteau dans la foule, entraînait enfin et traversait le premier hall. Puis, arrivée à la grande galerie, elle leva les yeux. C'était comme une nef de gare, entourée par les rampes des deux étages, coupée d'escaliers suspendus, traversée de ponts volants. Les escaliers de fer, à double révolution, développaient des courbes hardies, multipliaient les paliers ; les ponts de fer, jetés sur le vide, filaient droit, très haut ; et tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour, la réalisation moderne d'un palais du rêve, d'une Babel entassant des étages, élargissant des salles, ouvrant des échappées sur d'autres étages et d'autres salles, à l'infini. »

Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit.,
p. 626.

Ci-contre, de haut en bas :

- 1^{er} grand escalier (entrée rue de Sèvres).

- 2^e grand escalier (près du rayon des soieries).

UN LIEU DE VIE



Salon de lecture

« Quand elle arriva enfin au salon de lecture et de correspondance, madame Bourdelais installa Madeleine, Edmond et Lucien devant la grande table ; puis, elle prit elle-même, dans une bibliothèque, des albums de photographies qu'elle leur apporta. [...] Tout un public silencieux entourait la table, encombrée de revues et de journaux, garnie de papeteries et d'encriers. Des dames ôtaient leurs gants, écrivaient des lettres sur du papier au chiffre de la maison, dont elles biffaient l'en-tête d'un trait de plume. Quelques hommes, renversés au fond de leurs fauteuils, lisaient des journaux. [...] Et ce monde, assis mollement, se reposait, jetait des coups d'œil, par les baies ouvertes, sur les profondeurs des galeries et des halls, dont la voix lointaine montait, dans le petit bruit des plumes et le froissement des journaux. »

Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 623-624.

LE GRAND BAZAR



Galerie des soieries.

L'architecture du grand magasin (comptoirs, rayonnages, luminaires...) permet la création de lignes de fuite qui soulignent la dimension colossale du bâtiment. Cet effet de perspective est accentué par la représentation du « peuple » de clients, de moins en moins détaillé au fur et à mesure qu'on s'éloigne du premier plan. On retrouve ainsi l'impression de fourmillement décrite par Zola, d'autant plus que la gravure multiplie les « scénettes » indépendantes. Aussi remarque-t-on dans le coin inférieur gauche un commis portant les articles des clientes tandis que dans le coin inférieur droit on procède au métrage du tissu. Notons également la femme assise, sans doute épuisée par la cohue. La gravure joue donc du contraste entre ordre et désordre. Extrêmement structurée, elle parvient à retranscrire l'agitation d'une grande vente grâce aux personnages disséminés dans les rayons.

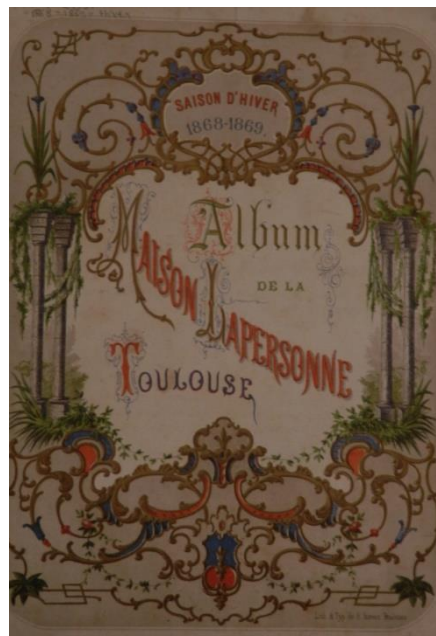
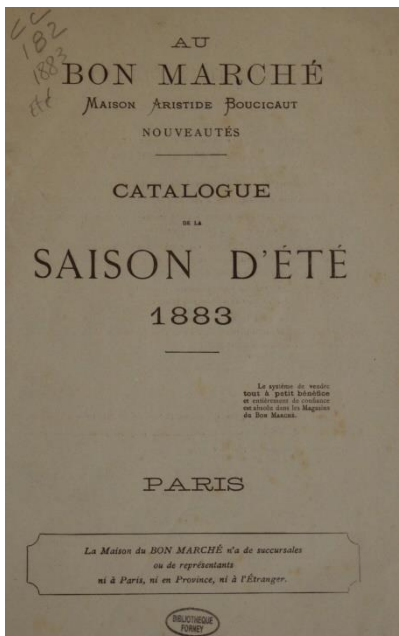


Salon oriental

Extraits de catalogues (Bibliothèque Forney)

« La grande puissance était surtout la publicité. Mouret en arrivait à dépenser par an trois cent mille francs de catalogues, d'annonces et d'affiches. Pour sa mise en vente des nouveautés d'été, il avait lancé deux cent mille catalogues, dont cinquante mille à l'étranger, traduits dans toutes les langues. Maintenant, il les faisait illustrer de gravures, il les accompagnait même d'échantillons, collés sur les feuilles. »

Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 613.



Ci-dessus, de gauche à droite :

- Première de couverture du catalogue du Bon Marché, saison d'été 1883.
- Première de couverture du catalogue de la Maison Lapersonne, saison d'hiver 1868-1869.
- Première de couverture du catalogue du Printemps, saison d'été 1883.

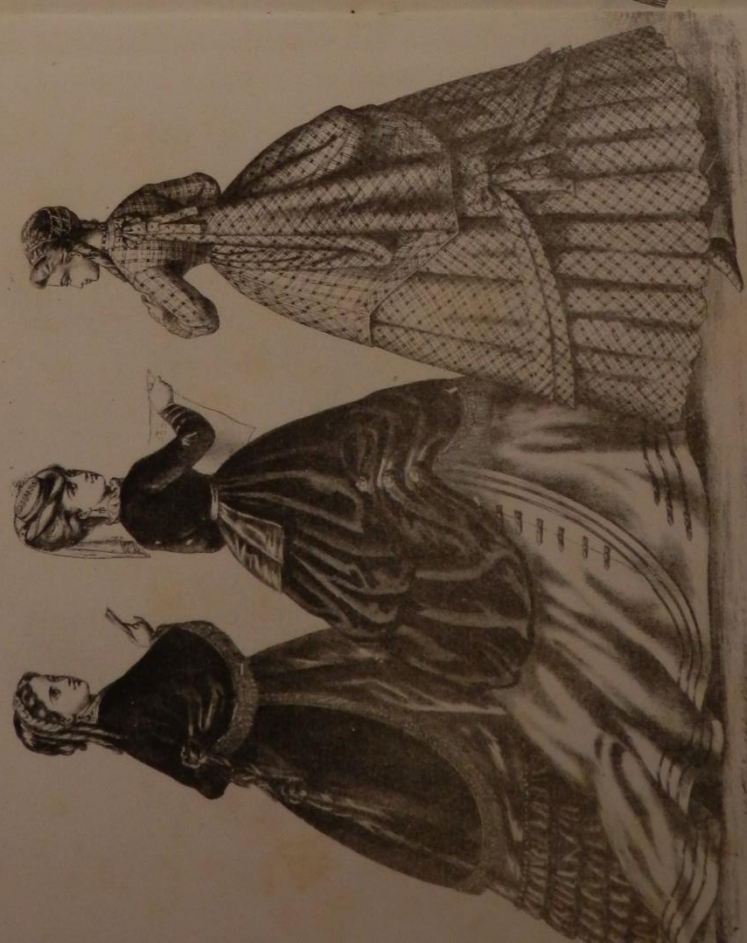
Ci-contre :

- Page d'échantillons de tissus du catalogue du Printemps, saison d'été 1883.

COSTUMES & MANTEAUX DE LA MAISON LAPERSONNE.

5^e Planche

(Voir les Planches (1, 2 & 4))



Ophélie.

Lancret.

Borghi-Mamo.



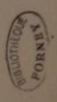
Le Titien.

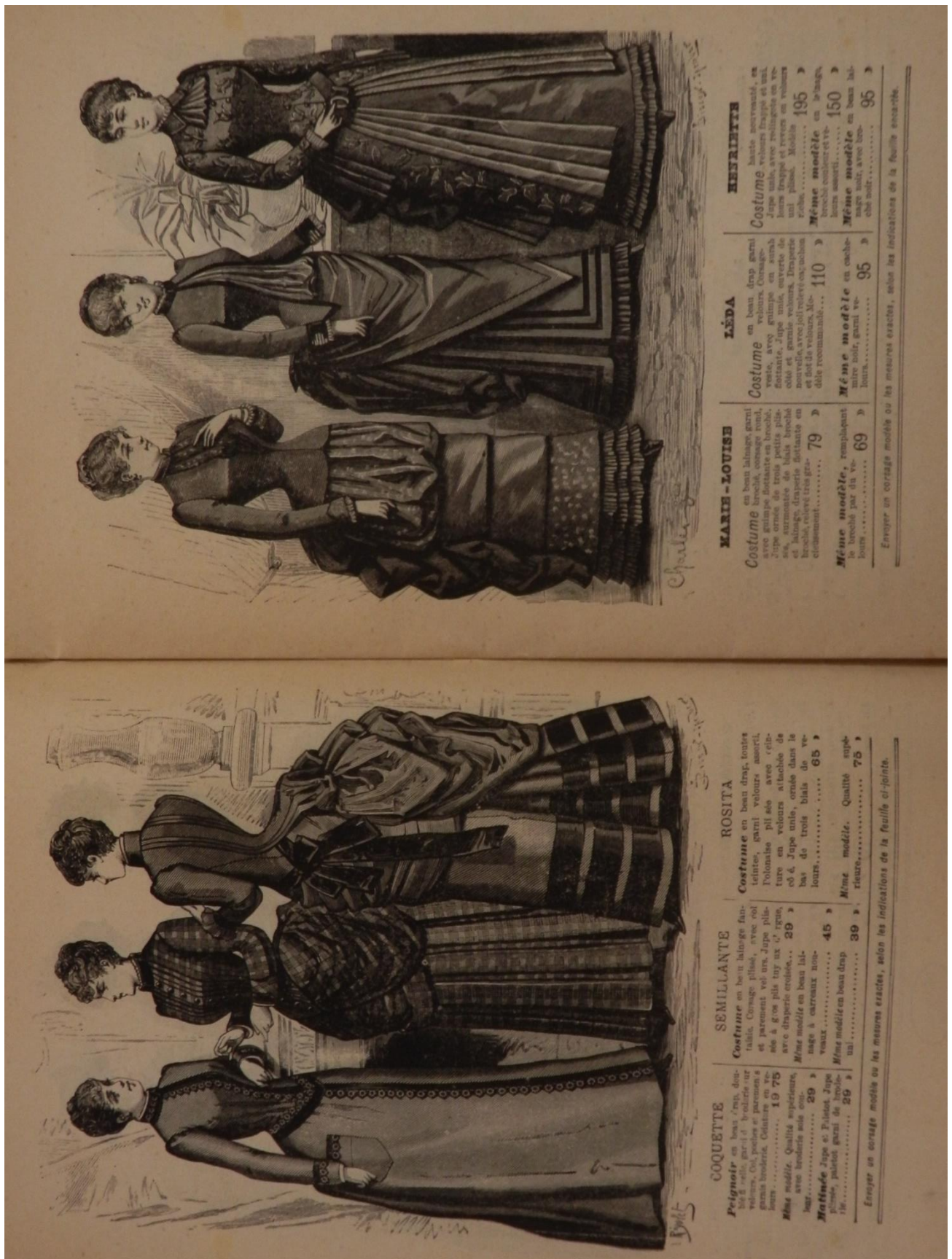
Siamois.

Pompadour.

Notre Comptoir de Confections pour Dames vient de 'adoindre un Atelier spécial pour Costumes complets. Cet Atelier, installé dans la Maison et dirigé dans ses moindres détails par un personnel expérimenté, nous permet la reproduction réussie des meilleurs modèles créés au jour le jour à Paris. Tous nos Costumes ainsi que nos Manteaux, soigneusement surveillés et vérifiés, ne sont livrés à nos Clientes qu'irréprochablement finis.

Envoi de Figurines sur demande, reproduisant les Modèles nouveaux, avec Echantillons d'Etoffe et indication exacte des prix Pour une commande, deux éléments nous suffisent. 1^{er} Longueur de Jupe devant, 2^e Un Corsage de Robe.





Extrait du catalogue de la maison Saint-Joseph, saison d'hiver 1883-1884.

Entre les deux catalogues, la mode change. La crinoline volumineuse a été abandonnée au profit d'une tournure rejetée à l'arrière, modifiant la silhouette féminine.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	0
PARTIE I. LES FILS DU TEXTE	12
1.1. DE L'ESTHÉTIQUE NATURALISTE AU DÉCENTREMENT DU RÉEL	14
1.1.1. <i>Matière du réel</i>	14
1.1.1.1. La justesse du mot	15
1.1.1.2. Soie et sous, splendeur et misères des femmes parées	20
1.1.2. <i>Une écriture poétique du textile ?</i>	26
1.1.2.1. Le décentrement du réel	27
1.1.2.1.1. <i>Mille et Une Nuits</i> chez les Saccard : costumes de mi-carême, à mi-chemin entre réalisme et exotisme	27
1.1.2.1.2. <i>Mille et Une Nuits</i> chez Mouret : exotisme et enchantement des marchandises	29
1.1.2.1.3. Songes d'une nuit d'été : rêve et cauchemar	32
1.1.2.2. L'étoffe métaphore : nature et artifice	35
1.1.2.2.1. Paradis artificiels ?	36
1.1.2.2.2. Le paysage du grand magasin	39
1.2. MOIRE DU MOTIF, CONDENSE DES SENS	40
1.2.1. <i>Musique et parfums des tissus</i>	41
1.2.1.1. Musique des tissus	41
1.2.1.2. Fragrances des étoffes	46
1.2.2. <i>Picturalité des tissus</i> :	51
1.2.2.1. L'œil de l'artiste, une attention aux potentialités picturales des toilettes	53
1.2.2.1.1. Zola ou l'incendie des tissus	53
1.2.2.1.2. Chérie et les douces nuances	59
1.2.2.2. Émile et Edmond, une écriture artiste ?	62
1.2.2.2.1. Fragmentation et tentation de l'abstraction	62
1.2.2.2.2. Écriture de la surface	64
PARTIE II. AU FIL DES CONTES	71
2.1. RENÉE, UNE PEAU D'ÂNE INVERSÉE ?	74
2.1.1. <i>Quand les toilettes tissent l'inceste</i>	75
2.1.2. <i>Marraines défailantes</i>	78
2.1.3. <i>Renée et ses peaux, belle et bête</i>	81
2.2. AIGUILLES ET ÉPINGLES, DES HÉROÏNES ENTRE VICE ET VERTU	88
2.2.1. <i>Chérie, l'impasse des aiguilles, l'impasse des épingles</i>	89
2.2.2. <i>Miroir mon beau miroir... Épingler les vices des narcissiques</i>	91
2.2.3. <i>Grâce aux aiguilles, tirer son épingle du jeu</i>	95
2.3. LES LIENS DU MARIAGE, INITIATIONS (IN)ACHEVÉES	96
2.3.1. <i>Denise, une nouvelle Cendrillon ?</i>	97
2.3.1.1. Laine contre soie, le problème de la métamorphose	98
2.3.1.2. Histoires de souliers, le contre-pied du merveilleux ?	101
2.3.2. <i>Le bal, où la fête comme lieu d'éternelle défaite</i>	102

PARTIE III. EFFILOCHER LE PERSONNAGE	111
3.1. L'HABIT ET LE CORPS, ENTRE RÉIFICATION ET CORROSION :	113
3.1.1 <i>Quand le corps ne s'appartient plus</i>	113
3.1.1.1. Regards masculins, observation et réification.....	113
3.1.1.2. Poupées parisiennes.....	118
3.1.2. <i>Quand le fil n'a plus besoin du nerf</i>	123
3.1.2.1. Dévitalisation des corps, vitalisation des étoffes	123
3.1.2.2. Amalgame parure et épiderme	127
3.2. LEURS VIES NE TIENNENT PLUS QU'À UN FIL	129
3.2.1. <i>Grands magasins, grandes aliénations</i>	130
3.2.1.1. Hystériques du textile	131
3.2.1.2. Kleptomanes en série	133
3.2.1.3. Jeux de specularité... mimétisme et narcissisme	135
3.2.2. <i>Détraquement des poupées</i>	136
3.2.2.1. Du sang sur les draps, le dérèglement des règles	137
3.2.2.2. Les affres derrière les fards	140
3.2.2.3 La question de l'androgynie : femmes phalliques, femmes (im)puissantes	142
3.3. CORRUPTIONS MORALES.....	147
3.3.1. <i>L'étoffe étouffe la filiation</i>	147
3.3.1.1. Chérie et ses aïeux, de l'épée aux jupons	147
3.3.1.2. Renée et son père, dichotomie en noir et blanc	150
3.3.2. <i>Désacralisations</i>	152
CONCLUSION	159
REMERCIEMENTS	162
ANNEXES	169
TABLE DES MATIÈRES	178