Catastrophe et monstrueux dans un roman du XIXe siècle l'exemple de Nana d'Emile Zola

Arnaud Verret

▶ **To cite this version:**

Arnaud Verret. Catastrophe et monstrueux dans un roman du XIXe siècle l'exemple de Nana d'Emile Zola . Traits-d'Union, la revue des jeunes chercheurs de Paris 3, 2014, " La catastrophe : du général au particulier, de l'intime au collectif ", 4. hal-01478078

HAL Id: hal-01478078
https://hal.science/hal-01478078

Submitted on 1 Mar 2017

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.

Catastrophe et monstrueux dans un roman du XIX^e^ siècle
l'exemple de *Nana* d'Emile Zola

Verret Arnaud

Dans le dernier chapitre de *Nana*, le personnage éponyme du roman meurt de la petite vérole au Grand Hôtel. Ses anciennes rivales et amies lui rendent visite une dernière fois pendant que, dans les rues de Paris, la foule en liesse après l'entrée en guerre de la France contre la Prusse lance son cri « A Berlin ! à Berlin ! » et afflue vers l'Hôtel de ville. Quand il publie *Nana* en 1880, Zola voit dans la guerre une catastrophe, ainsi que s'exclame Léa de Horn, un temps son porte-parole : « quelle faute, cette guerre ! Quelle bêtise sanglante ! […] C'est la fin. Ils sont fous, aux Tuileries ».(1) Or, si la catastrophe désigne l'événement brutal qui bouleverse le cours des choses en causant la mort ou la destruction, celle collective de la déclaration de guerre succède à une multitude d'autres, individuelles, qui ont émaillé le roman. Le déclenchement des hostilités semble ainsi le paroxysme de tragédies mineures dont la cocotte fut toujours à l'origine :

> « comme ces monstres antiques dont le domaine redouté était couvert d'ossements, elle posait les pieds sur des crânes ; et des catastrophes l'entouraient, la flambée furieuse de Vandeuvres, la mélancolie de Foucarmont […], le désastre de Steiner […], l'imbécillité satisfaite de La Faloise, et le tragique effondrement des Muffat, et le blanc cadavre de Georges ».(2)

Un soupçon grave est donc jeté sur Nana qui sème la désolation derrière elle et ce soupçon est à lier à la notion de catastrophe. Aussi, postulant que la figure de Nana peut être lue comme un renouvellement du monstrueux, il s'agit de mettre en lumière le lien traditionnel entre la manifestation – naissance ou mort – d'une créature qualifiable de monstrueuse et le surgissement d'une catastrophe. En cette fin de siècle marquée de certitudes, tous deux sont signes du renversement d'une norme, morale ou politique, dont les dernières pages du roman apparaissent comme le moment de précipitation simultanée. Plus largement, leur étude consiste à appréhender comment Zola réinvestit de manière moderne un système ancestral d'interprétation du monde : celui de la divination, le monstre désignant à l'origine tout prodige dont l'existence fait signe.

A première vue, la monstruosité de Nana n'est pas manifeste et irait même à l'encontre de son pouvoir de séduction. Rien en elle n'indique une monstruosité, si le monstre est l'être dont la vue ou les actions choquent et provoquent le dégoût. Zola, au contraire, insiste sur la beauté de son personnage et son côté « bonne fille », « obéissant à sa nature, mais ne faisant

jamais le mal pour le mal, et s'apitoyant. »(3) Toutefois, des indices laissent à penser que Nana est qualifiable de monstrueuse et il faut ici distinguer le monstre du monstrueux. Si le premier porte en lui une monstruosité inhérente à sa nature, qui en fait un être distinctif, le second correspond davantage à un jugement de valeurs pouvant porter sur la facette d'un individu. Il y a peu de monstres et beaucoup de personnages passablement monstrueux dans l'œuvre de Zola. Nana en est un exemple subtil, pourtant bien caractéristique.

Par son activité, la prostituée est une marginale. Les préjugés de la fin du XIXème siècle à son égard en font un être marqué dans son caractère et son comportement. Instable, malpropre, vorace, sujette au tribadisme, elle menace la race de dégénérescence et de stérilité(4). Zola lui-même la plaçait, avec le prêtre, le meurtrier et l'artiste, dans un monde à part et le dossier préparatoire de son roman se fait l'écho de ces représentations(5). Mais le personnage de Nana en particulier transgresse aussi des interdits, dont deux flagrants : celui de l'homosexualité alors condamnée et celui de la souillure. Ses toquades lesbiennes sont qualifiées de monstrueuses(6) parce qu'elles participent d'une débauche antinaturelle dont les hommes sont absents ; née dans l'ordure des trottoirs, en contact permanent avec elle dans les taudis où elle loge, elle la communique à son tour dans son lit où ses amants les plus vieux semblent des charognes.

On ne s'étonne alors pas de constater qu'une symbolique puissante fait naître à son propos des représentations monstrueuses. Du point de vue dévot de Muffat, Nana s'apparente, en un mélange animal démoniaque, au « monstre de l'Ecriture, lubrique, sentant le fauve […], la bête d'or » (7) ; de celui mondain du journaliste Fauchery, elle devient une mouche d'or, vivant dans l'ordure et la transmettant : « l'article de Fauchery, la Mouche d'or, qui vient d'en bas, qui se pose sur la m. et qui pourrit en haut. »(8) Par les images véhiculées sur elle, Nana apparaît donc monstrueuse. Pourtant, chaque fois, la mention de l'or le dispute à celle de ses vices, montrant sa *natura duplex* où, sous le masque spontané d'une jeune écervelée charmante, se cache un ferment de destruction de la société(9).

Dès lors, il importe d'étudier les liens qu'elle entretient avec cette société pour voir en quoi son destin est uni à celui de la France en 1870. Ces liens reposent sur un procédé littéraire récurrent qui établit un rapport métonymique entre le corps humain et le corps social : quand Nana rayonne, la société à laquelle elle appartient resplendit ; quand son corps au contraire décrépit, le vernis de l'Empire craque et les deux entités s'abîment en même temps. Du parallèle des corps, le roman passe peu à peu à celui des destinées. Cependant, le rapport de causalité demeure incertain, et l'on ne peut trancher si c'est la société qui est cause de la montée de Nana, ou si c'est Nana qui est responsable à son échelle de la corruption de la société. Il serait plus juste d'évoquer une interrelation métaphorique, l'étroit rapport entre elle et l'Empire correspondant davantage à deux aspects d'un même fait social, l'intime et le collectif d'une société décadente « se ruant sur le cul ». Dans cette perspective, retrouvant

l'étymologie du *monstrum*(10), la fin tragique du personnage sonne comme un avertissement, mais, parce que le rapport de causalité est vague, cet avertissement échoue et la débâcle de la France ne peut être évitée.

Ce parallèle s'établit car Nana et le Second Empire ont en commun le goût du spectacle, dans un roman qui reste celui du théâtre, où la société se montre les charmes d'une femme objet de fascination, et où cette même femme nous montre quelque chose de la société en côtoyant des amants banquiers, comédiens, jusqu'au chambellan de l'empereur. L'œuvre commence par l'entrée en scène de Nana dans *La Blonde Vénus* aux Variétés et sur les planches figurées du monde et se termine par une dernière représentation, *Mélusine*, et son agonie, fin de sa pièce personnelle. Or, la catastrophe désigne justement à l'origine le dénouement d'une pièce, plus particulièrement d'une tragédie où l'action de la fatalité se fait pleinement ressentir. Zola l'a bien en tête quand il évoque Nana, dont la somme des catastrophes individuelles conduit à une collective, bien plus grande, mais aussi quand il évoque l'Empire : « la chute des Bonaparte […] que je trouvais toujours fatalement au bout du drame […] est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon œuvre. »(11) Le mot « fatalement » retient ici l'attention car un semblable *fatum* est à l'œuvre dans le destin de Nana et celui du régime. La vie de l'une paraissant le reflet métaphorique de l'autre, sa mort tragique semble décidée par la même force obscure qui frappera le pays. L'agencement des deux catastrophes dans le dernier chapitre du roman mérite alors une étude.

La mort de Nana semble s'y opposer nettement à l'entrée en guerre : l'une en haut, dans une chambre silencieuse, obscure, où seule une poignée de courageuses monte, la catastrophe prenant l'aspect de la laideur et de l'infection ; l'autre en bas, dans une rue retentissante, illuminée, prenant la fausse tournure de la beauté et de l'héroïsme. Mais déjà les deux situations, inconnue ici, imprévisible là, sont poreuses ; les nouvelles de Nana arrivent en bas, les cris de la rue viennent en haut, la rengaine « A Berlin ! à Berlin ! » monte aux vitres de la chambre pour répondre à l'autre refrain « Elle est changée, elle est changée ». Cette porosité s'explique par une logique commune de contagion : la petite vérole est présentée comme très transmissible, alors que la rue est gagnée par la fièvre(12). L'ironie voudra que la première ne contamine personne, tandis que la seconde dont nul ne se méfie entraînera la nation vers sa chute.

Au-delà d'une opposition apparente, les deux événements subissent donc des résonnances qui relèvent plus spécifiquement d'un enchevêtrement du cadre spatio-temporel alternant entre les sphères privée et publique : d'un paragraphe à l'autre, à l'instar des rideaux de la fenêtre gonflés des cris de la foule, le récit ne cesse de passer de la rue à la chambre funèbre, de la grande Histoire nationale à celle personnelle et fictive. Là encore, les détails indiquent la perméabilité des deux sphères : l'hôtel où Nana meurt est comparé à une caserne où il est facile de se perdre(13), et dans ses couloirs, une « débâcle de voyageurs » fuit déjà la guerre,

rappelant par là le sort de la France et le titre du futur roman de Zola sur la défaite(14). Un resserrement progressif de l'espace et du temps, simultané, nous laisse enfin penser qu'il s'agit d'une même fatalité à l'œuvre sous deux formes différentes : de l'extérieur de l'hôtel, le récit suit peu à peu la mort de Nana dans un intérieur de plus en plus restreint, tandis que la réaction à la guerre, d'abord évoquée sur tout le pavé parisien, finit par se limiter à un seul coin de rue sous les fenêtres ; les derniers mois légendaires de la vie de Nana mènent à ses derniers instants, tandis que les longs pourparlers diplomatiques débouchent sur la brève soirée de joie populaire qui s'ensuit.

L'ordonnance des personnages est aussi essentielle pour comprendre le passage de l'intime au collectif. Le désastre national est a priori marqué par la masculinité, les anciens amants de Nana demeurant à l'extérieur du Grand Hôtel, au plus près des événements de la rue ; le drame intime, lui, relève de la féminité, les courtisanes seules accourant au chevet de l'une des leurs. Les genres semblent donc contribuer eux aussi à opposer catastrophes intime et collective. A l'image de Fontan prenant des poses de Bonaparte à Austerlitz, les hommes renvoient à la bravoure inutile des champs de bataille ; les femmes au contraire indiquent une intimisation de la catastrophe. Mais en réalité, Zola brouille ce contraste, le récit passant des conversations des hommes à celles des femmes. Chaque sexe parle tour à tour de la mort de Nana et du conflit si bien que les hommes dans la rue nous permettent de pressentir la catastrophe nationale à venir tout en parlant de la mort de Nana, tandis que les femmes, dans l'intimité de la chambre mortuaire, évoquent à leur tour l'entrée en guerre. La dernière remarque sur celle-ci est justement le fait de Léa de Horn affirmant que la France recevra « une jolie tripotée ».

Les dernières lignes enfin sont caractérisées par un changement de focalisation qui se démarque des habitudes du roman naturaliste (16) : quand les femmes quittent la chambre et referment la porte, c'est au narrateur seul qu'est laissé le soin de décrire le visage hideux de Nana jusque-là dans la pénombre. Cet ultime changement narratif joue encore sur l'entremêlement des catastrophes privée et publique. Tandis que par l'intermédiaire des personnages, le récit rapportait l'incendie du soleil mourant dans la rue, les torches de la foule, les cris « A Berlin ! à Berlin ! », c'est-à-dire des traits de la catastrophe collective, le narrateur, à la toute fin, reprend exactement, mais de son point de vue et au sujet de la catastrophe intime cette fois, les mêmes symboles exprimés sous d'autres formes : là où les bandes de jeunes gens étaient allongées dans les ténèbres, Nana reste seule couchée dans l'obscurité ; ses longs cheveux, formant une flambée de soleil, un ruissellement d'or, rappellent l'incendie et la coulée de la foule dans la rue(17) ; les pustules abondantes de son visage évoquent l'invasion présente des Parisiens et future des Prussiens ; son rire enfin et le cri « A Berlin ! à Berlin ! » qui semble ironiquement sortir de sa bouche montrent une Nana emportée dans sa mort, précipitant une dernière fois la nation. La narration et le changement de focalisations établissent sans conteste le rapport entre catastrophes intime et collective.

« Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.

La chambre était vide. Un grand souffle désespéré monta du boulevard et gonfla le rideau.

"A Berlin ! à Berlin ! à Berlin !" »(18)

Ainsi, les rapports entre catastrophe et monstrueux valent-ils surtout par le statut de Nana et son incarnation de l'Empire : tant que ce dernier prospère et que Nana se porte bien, les catastrophes sont mineures. Le régime s'accompagne de tragédies intimes mais n'en a cure ; Nana passe outre sans aucun état d'âme. En revanche, quand il est sur le point de disparaître, emporté par ses fièvres, la jeune cocotte se meurt également comme un présage. Cependant, il serait inexact de parler de divination à proprement parler, mais plutôt de métaphore divinatoire, dans la mesure où aucun personnage du roman ne voit en Nana le reflet de l'Empire suggéré par la seule narration. Dès lors, ce sont les techniques narratives qui mêlent, en fin de roman, catastrophes intime et collective. Le destin de Nana ne précipite pas celui de la France ni inversement. Leur sort est à lire en parallèle grâce à un jeu précis d'alternances et de rapprochements qui tendent à la fusion. Si le dernier chapitre semble opposer nettement l'histoire intime de Nana et celle publique de la France, en réalité des échos établissent un lien fort entre les deux et permettent de dire que Zola, retrouvant le *fatum* antique, la divination ancestrale, les adapte à son époque et aux exigences du roman moderne. Il ne s'agit plus de présenter des créatures merveilleuses dans lesquelles on lirait un signe des dieux, mais d'établir un lien entre le schéma inconnu de l'Histoire des historiens et les clefs d'interprétation allégoriques imaginées par cet autre historien, le romancier, qui nous présente une catastrophe monstrueuse et personnelle – sous la forme d'une figure trouble comme Nana, d'un acte sanglant comme la fusillade des mineurs dans *Germinal* ou encore d'un monstre-machine comme la locomotive sans chauffeur de *La Bête humaine* – pour illustrer la folie publique d'un régime.

---

(1) Zola, Emile, *Nana*, 1880, *Œuvres complètes*, Nouveau Monde éditions, IX, 2002-2008, p. 275.

(2) Ibid., p. 267.

(3) Zola, Emile, dossier préparatoire de *Nana*, f° 192.

(4) Corbin, Alain, *Les filles de noce. Misère et prostitution au XIXème siècle*, Flammarion, Collection « Champs histoire », 1982 et Davey, Lynda A., « La croqueuse d'hommes : images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant », *Romantisme n° 58*, Paris, CDU-SEDES, 1987, p. 59-66.

(5) Zola, Emile, dossier préparatoire, op. cit., f° 192-193.

(6) Zola, Emile, *Nana*, op. cit., p. 256.

(7) Ibid., p. 136

(8) Zola, Emile, dossier préparatoire, op. cit., f° 68.

(9) La dernière vision de Nana défigurée dévoile son vrai visage. Zola, dès le début, voulait l'opposer à la féérie de sa dernière pièce, *Mélusine*. Ibid., f° 158.

(10) Emile Littré précise l'étymologie du mot « monstre » : « du latin *monstrum*, qui vient directement de *monere*, avertir, par suite d'une idée superstitieuse des anciens », *Dictionnaire de la langue française*,