



Toucher, genre et sexualité dans La Curée

Manon Raffard

► To cite this version:

Manon Raffard. Toucher, genre et sexualité dans La Curée. Les Cahiers Naturalistes, 2022, 68 (96), pp.199-210. [⟨hal-03356547⟩](#)

HAL Id: hal-03356547

<https://hal.science/hal-03356547v1>

Submitted on 10 Mar 2023

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

« Comme l'attouchement d'une main moite de volupté¹ ».

Toucher, genre et sexualité dans *La Curée*

par **Manon RAFFARD**
(Université de Bourgogne)

Cette étude aborde les questions de genre et de sexualité dans *La Curée* à partir des études sensorielles, en se concentrant plus précisément sur le rôle primordial que le roman accorde au toucher dans la mise en scène du désir, des comportements sexuels et des rôles genrés. L'univers tactile de *La Curée* est organisé autour d'une opposition – bien connue et très commune – entre deux qualités de l'imaginaire du toucher : la dureté et la mollesse. Le roman semble être imprégné d'une atmosphère de mollesse, qui tient tout autant du goût pour le confort et le luxe de la culture française du Second Empire que d'une réminiscence d'un concept hérité de l'éthique et de l'esthétique latines : la *mollitia*.

Dans la culture latine, la mollesse est une qualité du tempérament et de l'apparence propre aux femmes et aux hommes dits « efféminés² ». Elle comprend des caractéristiques physiques (une chair tendre, une peau douce, une posture alanguie, une parure sophistiquée, etc.), mais aussi des comportements particuliers, comme une préférence sexuelle pour le rôle passif (être pénétré plutôt que pénétrant) considéré comme dégradant, mais renvoie aussi de manière plus générale à un manque de discipline, une certaine paresse, et surtout un goût pour le luxe et les plaisirs sensuels. Si la mollesse est une caractéristique notoire et généralement encouragée chez les femmes, il n'en va pas de même pour les hommes.

Sur le plan littéraire, la mollesse est une caractéristique rhétorique péjorative. Un style « mou³ » est caractérisé par « [d]es développements intriqués, la disposition lâche et, surtout, le style inégal, tantôt trop sec, tantôt trop vague⁴ », mais aussi par une préférence pour les thèmes amoureux ou lascifs. Jusqu'à la Renaissance française, la mollesse du style est généralement perçue comme une conséquence significative du mode de vie dissolu et de l'état moral et physique dégradé de l'orateur ou du poète⁵. La mollesse efféminée ne

¹ Émile Zola, *La Curée*, éd. Céline Grenaud, Paris, Classiques Garnier, date, p. 81. Toutes les références entre parenthèses se réfèrent à cette édition.

² Craig Williams, « The Meanings of Softness : Some Remarks on the Semantics of *mollitia* », in *EuGeStA* n°3, 2013, p. 240.

³ Evanghélia Stead a par ailleurs montré comment l'amorphe était caractéristique du style décadent dans « Gélatine, poumon marin et poème amorphe. Sens et valeurs d'une obsession fin-de-siècle », in *Poétique* n° 159, 2009/3, p. 339-357. Nous remercions Cyril Barde pour cette suggestion.

⁴ Charles Guérin, « *Intempestiva philosophia* ? Éloquence déclamatoire et éloquence philosophique au I^{er} siècle après J.-C. », in *Itaca*, Quaderns Catalans de Cultura Clàssica Societat Catalana d'Estudis Clàssics, 2013, p. 37.

⁵ Daniel Maira, « Les Molleses endurcies de Maurice Scève », in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, Association d'étude sur l'Humanisme, 2015/2, n° 81, p. 150-151.

peut que s'opposer à une virilité dure – forcément *vertueuse* – à laquelle tout auteur doit aspirer s'il souhaite s'inscrire dans les codes socialement acceptés de la masculinité.

Or, dans *La Curée*, les objets, les vêtements, les corps et les décors représentés sont tous tributaires de la mollesse ambiante du Second Empire. Le roman fait étalage de divans de satin capitonnés, de robes soyeuses, de chairs tendres, de corps alanguis, pour mieux mettre en évidence la déchéance morale de l'époque telle que Zola la perçoit. Grâce à cette réactualisation du concept de *mollesse*, le toucher devient le sens de ce que l'intimité a de plus secret. Loin d'être un sens superficiel – à fleur de peau – le toucher entre en compétition avec la vue pour instaurer une atmosphère d'androgynie omniprésente et *rendre sensible* la corruption morale des personnages. La mise en scène du genre se déplace de signaux visuels à des signaux tactiles ; ce mouvement de rapprochement vers le corps engagé par le toucher illustre un passage progressif des questions de genre de la performance vers l'intimité. À la fois chair et silhouette, le corps du personnage devient le lieu d'une ambiguïté recherchée, jouant sur les codes admis des représentations genrées traditionnelles.

À la suite de la tradition latine, *La Curée* fait de la mollesse une caractéristique à la fois éthique et esthétique. Pour Zola, qui se voit en « romancier de la force⁶ », la mollesse toute féminine du Second Empire se révèle être une puissance vorace et contagieuse, qui corrompt et affaiblit petit à petit toute virilité, et entraîne le Second Empire vers son inéluctable décadence.

Une esthétique de la langueur

La Curée représente un milieu social luxueux et vulgaire, faussement élégant : la description accorde une importance primordiale à la décoration des lieux visités par Renée car l'apparence clinquante et amollie des objets est l'« image des mœurs de ce milieu⁷ ». Les sensations tactiles permettent de créer un lien sensible entre les objets, les corps et les mœurs.

À ce titre, la décoration de l'hôtel du Parc Monceau choisie par Renée, maîtresse de maison au budget illimité, fait du confort sa priorité principale :

On ne voyait pas le bois de ces meubles ; le satin, le capiton couvraient tout. Les dossiers se renversaient avec des rondeurs moelleuses de traversins. C'était comme des lits discrets où l'on pouvait dormir et aimer dans le duvet, au milieu de la sensuelle symphonie en jaune mineur. (p. 75)

La technique du capitonnage est omniprésente parce qu'elle permet, en resserrant ponctuellement le rembourrage d'un meuble garni, d'en faire ressortir l'épaisseur et la tendresse. Tout n'est que douceur, rebondi, et chaque pièce de mobilier, personnifiée en

⁶ Jacques Noiray, « Zola romancier de la force », in *La Pensée du paradoxe, Hommage à Michel Crouzet*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2006, p. 701-714.

⁷ Colette Becker, « Vie élégante et naturalisme. L'exemple de Zola », in *La vie élégante* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 7.

amante pâmée, semble elle-même prête à accueillir une étreinte. L'espace de l'hôtel particulier est une extension de l'appartement personnel de Renée, ce « nid de soie et de dentelle » (p. 201). La douceur des tissus et des textures répond à la douceur des teintes : « Cette chambre avait une harmonie douce, un silence étouffé. Aucune note trop aiguë, reflet de métal, dorure claire, ne chantait dans la phrase rêveuse du rose et du gris » (p. 202). Le jeu des demi-tons et des camaïeux pastels fait écho, dans le domaine du visuel, à la mollesse tactile du satin, de la soie, du capitonné. La description associe vue, toucher et audition pour faire de la mollesse la caractéristique principale d'une esthétique cohérente propre à la personne de Renée et par extension à l'intégralité du roman, et de la société privilégiée du Second Empire. Les objets d'intérieur, et notamment le lit, désignent le corps de Renée par métonymie⁸. Celui-ci est en croissance constante, et il emplît l'espace jusqu'au débordement :

On aurait dit une toilette de femme, arrondie, découpée, accompagnée de poufs, de nœuds, de volants ; et ce large rideau qui se gonflait, pareil à une jupe, faisait rêver à quelque grande amoureuse, penchée, se pâmant, près de choir sur les oreillers. [...] Il semblait que le lit se continuât, que la pièce entière fût un lit immense, avec ses tapis, ses peaux d'ours, ses sièges capitonnés, ses tentures matelassées qui continuaient la mollesse du sol le long des murs jusqu'au plafond. (p. 202)

La mollesse du décor s'accompagne d'une tendance à l'accumulation de descriptifs pour mieux montrer la richesse débordante du ménage Saccard. À ce titre, le lit abondamment décrit de Renée représente les appétits charnels de la jeune femme. La mollesse des tapis s'étend sur toutes les surfaces de la pièce, transformant la chambre en un lit gigantesque. La mollesse des objets entretient naturellement l'alanguissement des corps et pousse petit à petit Maxime et Renée l'un vers l'autre. Parce qu'elles permettent une dangereuse proximité en reproduisant l'intimité de l'alcôve, les promenades en calèche favorisent la naissance du désir trouble. Alors que Renée est « mollement envahie par l'ombre du crépuscule » (p. 51), elle devient la proie d'« une sorte d'air alangui et morbide » (p. 51). L'adjectif « morbide » doit être rapproché de la *morbidezza* du lexique de la critique picturale, réunissant ainsi mollesse de la posture alanguie, sentiment dysphorique et esthétisation du vice. La mollesse adoucit la transgression, la rend moins saillante, et entraîne doucement les personnages sur la pente à peine perceptible d'un désir naissant qui ne veut pas s'avouer comme tel. Le roulement de la voiture berce les corps des personnages, provoquant ainsi un plaisir vague et diffus, cette « oscillation molle » (p. 51) qui préfigure la naissance du désir. Les excès de luxe et de plaisirs de la vie des élites de l'Empire sont le terreau idéal de la transgression. La mollesse luxueuse de la vie quotidienne, des corps alanguis et emmitouflés, favorise la conception de l'impensable avant le passage à l'acte. La naissance du désir incestueux est le produit de cette atmosphère molle ; l'esthétique du roman valorise l'ambiguïté, la douceur des demi-tons, du

⁸ Jean-Louis Cabanès, « Le corps sensible et l'espace romanesque dans *La Curée* », in *Littératures* 15, automne 1986, p. 146.

crépuscule, pour recouvrir d'un vernis de douceur, de luxe et d'élégance la transgression morale, et la rendre ainsi plus acceptable.

Les « tendresses naissantes » de Maxime enfant pour sa belle-mère renforcent l'apparente inéluctabilité de la transgression : « j'ai tracé un angle sur ta poitrine, je t'ai conseillé de te décolleter en pointe... Je sentais ta peau sous la chemisette, et mon doigt enfonçait un peu... C'était très bon... » (p. 206). À l'opposé d'un érotisme traditionnel où le désir apparaît au premier regard, il naît ici d'un contact rapproché dans la douceur et la tendresse de la peau : les objets et les chairs se répondent, s'entraînent mutuellement au vice. L'esthétique molle de *La Curée* peut être lue comme le pendant fictionnel de la critique d'art zolienne en ce qu'elle complète la condamnation des « souplesses mièvres⁹ » de certaines Vénus académiques.

Costume et duplicité

Alors que la mollesse s'inscrit dans les objets et les corps, l'imaginaire tactile du costume permet de mettre en évidence les enjeux des identités de genre et des comportements sexuels dans le roman, notamment chez les personnages androgynes. Dissimulée ou revendiquée, la mollesse est un attribut physique omniprésent et par rapport auquel la représentation du genre vient toujours se positionner. Cette donnée primordiale de l'apparence est constamment manipulée par les personnages pour faire du vêtement un instrument de la représentation performative de l'identité, parfois trompeuse.

La silhouette masculine est caractérisée dans le roman par l'utilisation d'ersatz de corsets, attribut du costume généralement féminin. La description des tenues de Maxime insiste sur ses gilets particulièrement serrés à la taille pour les rapprocher de la sophistication de la toilette féminine : « Paris lui ouvrit les yeux, en fit un beau jeune homme, pincé dans ses vêtements, suivant les modes » (p. 137). Ce raffinement vestimentaire est une pratique culturelle de dandy, mais aussi une référence ambiguë à la mollesse constitutionnelle du personnage : « Il restait toujours un peu fille, avec ses mains effilées, son visage imberbe, son cou blanc et potelé » (p. 137). Au premier abord, on pourrait penser que ces gilets corsetés sont destinés à durcir la silhouette alanguie du jeune Maxime, à dissimuler sa mollesse. Cependant, il semblerait plus probable que l'allusion au corset dans la description du costume masculin soit un signe manifeste de la nature efféminée du personnage. Bien qu'il soit un objet dur, le corset échoue à dissimuler la mollesse de la physionomie et va au contraire la mettre en valeur, la rendre plus manifeste. Maxime, toujours « adorablement pincé dans son habit noir » (p. 61), est une véritable *fille*, à la fois du point de vue du genre, mais aussi des mœurs et du caractère, tant il est léger, lascif, vaniteux, inconstant et lâche, traits alors considérés comme caractéristiques du genre féminin. Malgré la dureté apparente du corset, il semblerait plus juste de considérer le « pincé » du costume masculin comme un indice visuel de la *mollitia* tant il met en valeur la féminité de la silhouette :

⁹ Émile Zola, « Nos peintres au Champ-de-Mars », *La Situation*, 1er juillet 1867.

Quand Maxime allait au Bois, pincé à la taille comme une femme, dansant légèrement sur la selle où le balançait le galop léger de son cheval, il était le dieu de cet âge, avec ses hanches développées, ses longues mains fluettes, son air maladif et polisson, son élégance correcte et son argot des petits théâtres. (p. 151)

L'androgynie de Maxime est symptomatique des tares de son époque, entre légèreté fantoche, lascivité paresseuse, respectabilité de façade et vulgarité revendiquée. Le « pincé » se révèle petit à petit, pas seulement comme un signe d'élégance, mais comme la marque d'une perversion du genre qui se propage dans les comportements admis et incarne la corruption morale généralisée de la société du Second Empire. Effet de mode contagieux, le corset masculin n'est pas l'apanage de Maxime ; il est aussi présent, par exemple, chez Larsonneau pour insister sur son caractère trompeur et séducteur :

Lui, souriait, avait des œillades charmantes, se faisait habiller chez Dusautoy, allait déjeuner chez Brébant avec sa victime, qu'il appelait « Mon bon, » en lui offrant des havanes au dessert. Au fond, dans ses gilets qui le pinçaient à la taille, Larsonneau était un terrible monsieur qui aurait poursuivi le paiement d'un billet jusqu'au suicide du signataire, sans rien perdre de son amabilité. (p. 193)

Ce court portrait met en évidence tout le paradoxe du « pincé ». Comme chez Maxime, il signale une nature lâche et fausse, tout en dissimulant une grande cruauté du caractère qui, selon Daniel Maira¹⁰, n'est qu'une forme de surcompensation de la faiblesse que le personnage percevrait en lui-même. À ce titre, Claude Seassau a signalé l'apparente mollesse des hommes brutaux chez Zola¹¹. Le motif de l'homme corseté est de plus en plus fréquent à mesure que l'on approche de la fin du siècle, notamment dans les récits mettant en scène des figures d'hommes homosexuels ou transgenres, dans un but généralement dépréciatif, malgré quelques exceptions significatives¹². L'ambiguïté du costume n'est pas l'apanage des personnages masculins ; les choix vestimentaires de Renée tendent à dissimuler la mollesse de son corps, alors que la *mollitia* fait partie des critères essentiels de la féminité :

Par moments, il n'était plus bien sûr de son sexe ; la grande ride qui lui traversait le front, l'avancement boudeur de ses lèvres, son air indécis de myope, en faisaient un grand jeune homme ; d'autant plus que sa longue blouse de satin noir allait si haut, qu'on voyait à peine, sous le menton, une ligne du cou blanche et grasse. (p. 181)

Renée se présente en femme virile grâce aux touches masculines de sa parure, notamment « un binocle d'homme, à garniture d'écaille » (p. 42), mais aussi « ses fines mains gantées, ses petites bottes d'homme dont les talons pointus s'enfonçaient dans le

¹⁰ Daniel Maira, *op. cit.*, p. 149.

¹¹ Claude Seassau, *Le Réalisme symbolique*, Paris, José Corti, 1989, p. 44-53, notamment à propos de Jacques et Etienne Lantier.

¹² Notamment le personnage d'Edouard d'Ore dans le roman *L'Homme-Sirène* de Luis d'Herdy, Paris, Girard et Villerelle, 1899.

tapis » (p. 130). La description insiste sur la virilité langoureuse de la physionomie de Renée, qui échappe temporairement à la mollesse de ses chairs en ayant recours à des accessoires masculins liés à la vue, comme le binocle par exemple. La réalité biologique de la chair est dissimulée par des signes visuels, sélectionnés par la jeune femme parce que le domaine du visible permet la mise en scène directe et immédiate du genre. Malgré les efforts de Renée, la mollesse apparaît comme une caractéristique féminine immuable, prompte à ressurgir à travers les objets du décor, notamment dans l'intimité douillette de l'hôtel Saccard. Malgré ses tentatives de brouillage des codes genrés de la parure, Renée ne peut échapper à l'appel lancinant de sa mollesse toute féminine. Le goût du costume masculin n'est pas tant un effet de mode que le reflet d'un désir d'émancipation sociale et financière : « je voudrais être une Laure d'Aurigny, une de ces dames qui vivent en garçon » (p. 28). Ce désir de « vivre en garçon », de renoncer aux privilèges considérables de la respectabilité bourgeoise, apparaît comme une forme marquée de transgression genrée¹³. Que ce soit par la parure ou les comportements, Renée tente d'échapper à sa mollesse consubstantielle pour devenir une figure de l'audace virile. La juxtaposition entre cette Renée à l'*ethos* viril et le décor mou de ses amours transgressives ne peut que surprendre, tant elle s'affirme en dominatrice virile dans sa relation avec Maxime tout en étant la victime naïve des stratagèmes financiers d'Aristide.

Des corps invertis

Les caractéristiques androgynes de certains personnages doivent être lues comme la dénonciation satirique d'une société corrompue jusqu'au plus intime de sa chair. Cette corruption est à lire comme un *ramollissement* des principes moraux, processus rendant malléable la frontière entre le masculin et le féminin, le licite et l'illicite¹⁴. *La Curée* représente un monde à l'envers dans lequel la matière même des corps est pervertie grâce à une inversion de l'imaginaire tactile entre le dur et le mou¹⁵. Puisque toute féminité est considérée comme méprisable, les hommes efféminés – les « mous » – sont traités sur le mode du pathologique et de la dégénérescence sociétale, tandis que les femmes « dures » sont sanctionnées par le récit pour leurs audaces illégitimes.

Le portrait moral de Maxime, cet « hermaphrodite étrange venu à son heure dans une société qui pourrissait » (p. 151), est à ce titre significatif en ce qu'il associe mollesse de l'apparence et mollesse du caractère¹⁶ pour dévoiler de manière progressive la lâcheté

¹³ Colette Becker, « Les Toilettes de Renée Saccard, un langage complexe », in Birgit Tappert et Willi Jung, *Heitere Mimesis*, Allemagne, Tübingen, A. Francke, 2003, p. 492.

¹⁴ Nous remercions Céline Grenaud-Tostain pour cette suggestion.

¹⁵ Georges Matoré, « Le vocabulaire des sensations dans *La Curée* », in *L'Information Grammaticale*, n°31, 1986, p. 23 : « Tout est perversi dans ce monde tactile : Renée et Maxime sont les instruments d'une dialectique aberrante : l'homme est mou, la femme est dure ».

¹⁶ Dans le domaine médical, la mollesse devient symptôme. Henri Colin en fait la caractéristique principale des aliénés : « Le cerveau d'un hystérique, homme ou femme, est, dirions-nous, une cire molle dans laquelle s'impriment fortement toutes les impressions, qu'elles viennent du dehors ou qu'elles soient

du personnage à mesure que sa relation avec Renée se détériore. Si, pour les rhéteurs latins, la *mollitia* était reconnaissable par une absence de conviction et d'énergie dans le discours¹⁷, pour Maxime, elle concerne essentiellement son rapport aux femmes¹⁸ : l'homme efféminé ne peut qu'être lâche, et cette lâcheté le rend vulnérable face aux femmes qui l'entourent. Dans le manuscrit du roman, les caviardages de Zola révèlent l'infériorité constitutionnelle des hommes mous : « en faire un homme de mollesse et de lâcheté, vider son cœur, vider sa tête¹⁹ ». Dans une perspective héritée des savoirs physiognomoniques, la mollesse de la chair reflète la lâcheté du caractère :

Il se moquait de Saccard, il le trouvait bourgeois de se donner tant de peine pour gagner un argent qu'il mangeait, lui, avec une si adorable paresse. Il était entretenu. Ses mains longues et molles contaient ses vices. Son corps épilé avait une pose lassée de femme assouvie. Dans tout cet être lâche et mou, où le vice coulait avec la douceur d'une eau tiède, ne luisait pas seulement l'éclair de la curiosité du mal. Il subissait. (p. 296)

À la fin du roman, à travers le regard déçu de Renée, Maxime se fait véritablement *filles*, cocotte, femme « entretenu[e] ». La dégradation sociale redouble la dégradation morale, et la féminisation prend valeur d'insulte. La *morbidezza* de la silhouette revient, mais comme un maniérisme ridicule. La passivité de Maxime qui « subit » s'inscrit dans une dynamique de la passion comme puissance destructrice infligée à un personnage passif. Passion et passivité étant intimement liées à un *pator* douloureux, la féminisation de Maxime sous-entend une probable passivité sexuelle du personnage lors de ses rapports avec Renée :

Renée était l'homme, la volonté passionnée et agissante. Maxime subissait. Cet être neutre, blond et joli, frappé dès l'enfance dans sa virilité, devenait, aux bras curieux de la jeune femme, une grande fille, avec ses membres épilés, ses maigres gracieuses d'éphèbe romain. Il semblait né et grandi pour une perversion de la volupté. Renée jouissait de ses dominations, elle pliait sous sa passion cette créature où le sexe hésitait toujours. C'était pour elle un continuel étonnement du désir, une surprise des sens, une bizarre sensation de malaise et de plaisir aigu. Elle ne savait plus ; elle revenait avec des doutes à sa peau fine, à son cou potelé, à ses abandons et à ses évanouissements. (p. 210)

La métaphore comparant Maxime à un éphèbe romain, référence explicite aux connotations sexuelles originelles de la *mollitia*, semble confirmer qu'il est potentiellement le pénétré des rapports sexuels. Véritable aphrodisiaque pour Renée, la mollesse passive de Maxime métamorphose la jeune femme en dominatrice despotique. Paradoxalement, la mollesse masculine – que l'on pourrait penser, dans une perspective hétéronormative,

produites par le malade lui-même » (*Essai sur l'état mental des hystériques*, préface de J.-M. Charcot, Paris, Rueff, 1890, p. 6), de même que Krafft-Ebing pour les pervers sexuels (*Psychopathia Sexualis. Avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, Paris, Georges Carré, 1895, p. 109, 280 et 412).

¹⁷ Charles Guérin, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸ Daniel Maira, *op. cit.*, p. 135-137.

¹⁹ B.N.F., Manuscrit NAF 10.281, f^{os} 130-131. Nous remercions Michael Rosenfeld pour cette référence.

comme mièvre ou fade – agit comme le stimulant d'un désir « aigu », dur, piquant, viril. Le coït achève de consacrer l'inversion des genres en l'inscrivant dans la profondeur des chairs. Les scènes dans la serre insistent d'ailleurs à plusieurs reprises sur la musculature développée d'une Renée animalisée, aux « jarrets souples et nerveux » (p. 209 et 213), fréquemment accroupie sur ses poings, tout aussi prédatrice que le sphinx de marbre noir qui décore les lieux. Jusqu'à un certain point, la narration semble moins mépriser le courage et l'ardeur dans le vice d'une Renée jusqu'au-boutiste – qui voit dans la fuite très romanesque à l'étranger le seul moyen d'échapper à l'étau financier et moral de Paris – plutôt qu'un Maxime mou et passif. Renée semble incarner une version fatale de la mollesse féminine, dissimulant une grande dureté et séduisant ses partenaires pour mieux les soumettre. Le désir féminin actif et agissant apparaît alors comme fondamentalement nocif et vénéneux : « On eût dit des bouches sensuelles de femmes qui s'ouvraient, les lèvres rouges, molles et humides, de quelque Messaline géante, que des baisers meurtrissaient, et qui toujours renaissaient avec leur sourire avide et saignant » (p. 80). L'évocation de Messaline et des fleurs sanguinolentes permet de représenter le sexe féminin comme un objet paradoxal, à la fois blessure suintante et gouffre dévorateur. Perçue comme une plaie alternativement béante ou hermétique, cette vulve-cicatrice ouverte serait une séquelle de la violence masculine²⁰, analyse d'autant plus pertinente au regard du viol subi par la jeune Renée avant son mariage avec Saccard. La mollesse des chairs matérialise ici l'angoisse d'un engloutissement dans un sexe vengeur et insatiable. Métamorphosé en fleur castratrice, le sexe féminin s'approprierait la violence intrinsèque de la sexualité masculine pour mieux la retourner à l'envoyeur. Cette représentation péjorative de la sexualité féminine, notamment active, peut et doit être lue comme une peur de la vengeance des femmes dans un contexte de naissance du féminisme français²¹. L'apparente mollesse de Renée – et des femmes en général – dissimule en réalité une sexualité terrifiante parce qu'elle menace l'ordre social en déjouant les représentations patriarcales :

Maxime marcha sur un corset, faillit tomber, essaya de rire. [...]
 Il eut une révolte. Elle l'inquiétait, il voulait en finir avec elle.
 « Eh bien, oui, je l'épouse. Après ?... Est-ce que je ne suis pas le maître ? ».
 Elle vint à lui, la tête un peu baissée, avec un rire mauvais, et, lui prenant les poignets :
 « Le maître ! toi, le maître !... Tu sais bien que non. C'est moi qui suis le maître. Je te casserais les bras, si j'étais méchante ; tu n'as pas plus de force qu'une fille ».
 Et comme il se débattait, elle lui tordit les bras, de toute la violence nerveuse que lui donnait la colère. Il poussa un faible cri. Alors elle le lâcha, en reprenant :
 « Ne nous battons pas, vois-tu ; je serais la plus forte » (p. 290).

²⁰ Jean de Palacio, « Messaline décadente, ou la figure du sang », in *Romantisme*, 1981, n°31, p. 217-218.

²¹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, p. 257-268.

L'insistance du discours rapporté sur la force physique de Renée s'oppose à la faiblesse vocale et physique de Maxime. Tous les attributs de la féminité – notamment le corset qui le fait trébucher – se conjuguent pour mettre en évidence la soumission de Maxime. Cette virilisation agressive du personnage de Renée – métamorphosée par sa « violence nerveuse » – n'en fait pas une femme « hommasse », théoriquement supérieure puisqu'échappant aux tares de la féminité, mais plutôt une créature victime de ses nerfs, dénaturée par son milieu. Alors que la violence masculine est normalisée, voire valorisée, par les normes sexuelles en vigueur, la violence féminine appartiendrait nécessairement au domaine du pathologique, à l'égal de la mollesse masculine. Toute sexualité féminine considérée comme déviante reste subordonnée à un regard normatif nécessairement masculin. Il nous semble donc peu pertinent de voir dans la représentation parallèle de Renée en viragine terrifiante et des hommes mous en « efféminés » méprisables une prise de position d'un Zola pionnier des questions de genre. L'atmosphère de soufre de *La Curée* n'est subversive que parce que le scandale sert le but satirique, jusqu'à flirter avec le sensationnalisme pour mieux choquer, avec succès, le lecteur.

Pour conclure : la mollesse de l'Empire

La crise de genre et sexualité représentée dans *La Curée* extraie la *mollitia* de son rôle initial de caractéristique physique et morale. L'inversion des codes tactiles du genre va bien au-delà de simples enjeux sociaux. La mollesse généralisée de la société du Second Empire a des conséquences politiques et permet d'inscrire la satire du régime impérial dans les descriptions brèves du corps de l'empereur, lui aussi un homme « mou » : « Et l'empereur, mou et voilé, plus terne encore que de coutume, approchait toujours de sa marche traînante » (p. 165). Figure du pouvoir étatique peu impressionnante, Napoléon III est une image vivante de la décadence de son régime politique. Le corps amolli du souverain renvoie au corps tout aussi décati de l'État :

Vêtu de noir, avec sa redingote boutonnée jusqu'au menton, il avait un chapeau très haut de forme, légèrement incliné, et dont la soie luisait. [...] Renée trouva l'empereur vieilli. Sous les grosses moustaches cirées, la bouche s'ouvrait plus mollement. Les paupières s'alourdissaient au point de couvrir à demi l'œil éteint, dont le gris jaune se brouillait davantage. (p. 318)

La silhouette impériale a tout du dessin rapide de la caricature de presse. Même décrite succinctement, le costume impérial se fait indice de la décadence de l'Empire et de sa chute à venir. Le chapeau haut-de-forme penché, presque sur le point de tomber, évoque la faiblesse vacillante du pouvoir impérial²² alors que la fin de l'intrigue se déroule en 1864. Ce déséquilibre vestimentaire peut d'ailleurs être lu en parallèle du faux-pas de Maxime trébuchant sur le corset de Renée. Le portrait à gros traits de l'empereur insiste sur l'apparence empâtée d'un homme prématurément affaibli par la charge de l'État, ou plus probablement par ses excès. Sa vision faiblit à cause de l'amollissement de ses chairs,

²² Shoshana-Rose Marzel, *L'Esprit du Chiffon*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 273-276.

et la mollesse de sa vie quotidienne le rend aveugle à la faiblesse de son régime politique. Le portrait de l'empereur en homme mou fait de l'effondrement des corps un écho de l'effondrement des mœurs, et finalement de l'effondrement à venir du pouvoir. De même, la description à la fin du roman de la poupée de son ayant appartenu à Renée enfant, abandonnée dans le grenier de l'hôtel Béraud, représente la même image d'un corps amolli par l'empire des appétits : « 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 épuisé » (p. 320). La poupée désigne Renée par métonymie, elle aussi « épuisé[e] » par « des folies de poupée ». Le corps de Renée s'effondre perdu par ses appétits charnels. Sournioise responsable de cette destruction, la mollesse se révèle être une force implacable parce que discrète, subtile, séduisante et tendre, mais paradoxalement insaisissable – et irrésistible. La monstrueuse mollesse des charmes féminins se répand de l'intimité des corps vers l'espace d'un Paris livré aux appétits de la haute finance. Elle se propage à travers toute la société du Second Empire et l'entraîne vers son inévitable chute, pas seulement morale, mais aussi politique. En ce qu'il relève de l'intimité charnelle des objets et des corps, le toucher va jusqu'à mettre en parallèle la décadence sexuelle et la décadence politique. Au regard de l'histoire des idées et de l'importance primordiale de la culture classique dans l'éducation formelle du XIX^e siècle, il nous semble pertinent de considérer l'opposition dureté-mollesse comme un couple ontologique essentiel, notamment parce qu'il inclut des critères issus de domaines de connaissance multiples (éthique, esthétique, sociologie, rhétorique etc.), et permet ainsi d'aborder l'écriture du genre et de la sexualité d'une manière véritablement *incarnée*.