



**HAL**  
open science

# Méduse au miroir – 1880. Sens et emprise dans Nana (Zola)

Christian Michel

► **To cite this version:**

Christian Michel. Méduse au miroir – 1880. Sens et emprise dans Nana (Zola). L'Harmattan. Or Méduse médite.. Les femmes, l'intelligence, les monstres (Michèle Bompard-Porte, Daniel Bennequin, Christian Michel), Espaces théoriques, 2013. hal-04525717

**HAL Id: hal-04525717**

**<https://hal.science/hal-04525717>**

Submitted on 11 Apr 2024

**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.

# Méduse au miroir – 1880

## Sens et emprise dans *Nana* d'Émile Zola

Christian MICHEL (Université de Picardie-Jules-Verne)

Et l'on tirait enfin l'Amour de son cachot, où il avait fait des cocottes, au lieu de conjuguer le verbe aimer. (I, 50)

### 1. Crudité

« En termes d'une crudité ignoble ».

Ces mots, qui servent à désigner la lettre anonyme qui dénonce les relations de Satin et de Nana à Muffat (X, 331)<sup>1</sup>, s'appliquent aussi bien au roman lui-même. Dont la vision de la femme n'a rien à envier aux Grecs.

C'est à la continuité d'une histoire, ainsi qu'à certaines de ses inflexions, qui sont à certains égards le signe d'une régression, ou d'une aggravation, que s'attachent ces réflexions. Comprendre les motifs de l'ennui et de la pénibilité que suscitaient la lecture du roman, sur lequel nous répugnions par ailleurs à écrire, a été également l'enjeu sous-jacent à cette analyse, qu'il informe.

Il s'est agi enfin de rendre à Nana sinon sa dignité, du moins de rappeler son intelligence, et ne pas la laisser enfermée dans un tête-à-tête stérile et mortifère avec les hommes qui envahissent ses jours et ses nuits, à commencer par Zola. Pour autant, ce n'est pas tant l'écrivain qui est le sujet de la réflexion que le roman lui-même, les spécificités de son écriture et la vision du monde que la fiction met en scène.

Contre l'effort de Zola pour assurer fermement le sens de son roman, cette réflexion se voudrait d'une continuité souple, une « tortueuse fantaisie », inspirée à la fois par l'animal de Méduse et un autre écrivain du 19<sup>ème</sup> siècle, cadet de vingt ans du romancier naturaliste. Elle n'hésite pas à faire des nœuds, à repasser par ses traces et propose que l'agencement des temps qui la composent puisse être arrangé autrement, au gré de la lecture.

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superfine. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en de nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que

---

1 Zola E., *Nana*, Gallimard, coll. Folio classique, Paris, 2002.

quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier.<sup>2</sup>

## 2. Le nom de Nana

Devant eux, une queue s'écrasait au contrôle, un tapage de voix montait, dans lequel le nom de Nana sonnait avec la vivacité chantante de ses deux syllabes. (I, 26)

Anna Thérèse Coupeau, dite Nana, personnage éponyme du roman de Zola, paru en 1880.

Par antonomase, le nom propre devient nom commun, le mot, asignant, fait alors signe, et sens. Le nom propre, qui singularisait un personnage, en vient à désigner un sexe : l'individu devient un genre.

Puis, un siècle après le roman, le nom devenu commun redevient propre, par la création d'une marque de produits d'hygiène féminine. « Nana. Ce quelque chose que les autres n'ont pas. »<sup>3</sup>

Entretemps, dans les années soixante, Niki de Saint Phalle dessine, assemble, peint les « Nanas ». Gigantesques poupées parfois désarticulées, aux formes toujours rebondies et multicolores, elles se composent de grillage, papier mâché, laine, polyester, etc. La plus célèbre d'entre elles, *Hon*, une femme géante et enceinte, est construite à l'invitation de Pontus Hulten au Moderna Museet de Stockholm, en 1966.

La *Hon* – c'est comme ça que nous avons décidé de l'appeler – veut dire *Elle* en suédois. Elle était couchée sur son dos avec ses jambes repliées. On pouvait entrer par son sexe et, à l'intérieur, il y avait beaucoup de distractions. [...] La Nana géante était couchée et enceinte. Par un escalier, on arrivait à la terrasse de son ventre où on pouvait avoir une vue panoramique sur les visiteurs qui s'apprêtaient à pénétrer dans la sculpture, et on avait aussi une belle vue de ses jambes si gaiement peintes. Elle n'avait rien de pornographique. Elle était peinte comme un œuf de Pâques avec les couleurs très vives que j'ai toujours aimées et utilisées. Elle était comme une grande déesse de la Fertilité, confortablement installée dans son immensité devant des milliers de visiteurs qu'elle recevait généreusement, qu'elle absorbait, mangeait et faisait renaître. [...] De méchantes langues ont dit que c'était la plus grande prostituée du monde : cent mille visiteurs en trois mois. Mais pour moi, elle n'était jamais ça. Elle était la réincarnation de l'ancienne religion de la déesse Mère.<sup>4</sup>

*Nana* articule donc le roman du 19<sup>ème</sup> siècle et la langue du 20<sup>ème</sup> siècle, la littérature et la société de consommation, l'art et le marketing, l'individuel et le collectif.

Qui est Nana ? Une actrice et une prostituée. L'« étoile nouvelle, qui doit jouer Vénus » (I, 22), une « invention de Bordenave [le directeur du théâtre des Variétés] » (22), une « grande fille » (25), une « vraie seringue » (35)<sup>5</sup>, un « paquet [qui] ne sait où mettre les pieds et les mains » (24), une « belle fille » (35), la « première salope venue » (37), une « poule » (41), « la femme » (46), « Vénus naissant des flots » (47), une « bonne enfant » (47), une « mangeuse d'hommes » (47), une « jument parfaite » (49). Inventaire exhaustif des noms qui la désignent dans le chapitre premier du roman.

2 Baudelaire C., « À Arsène Houssaye », *Petits poèmes en prose*, GF, Paris, 1967, p. 31.

3 Accroche publicitaire du site internet de la marque.

4 Niki de Saint Phalle in Hulten P., *Tinguely* (catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou Musée National d'art moderne (8 décembre 1988-27 mars 1989), Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1988, p. 168.

5 Une actrice qui chante faux.

Qu'est-ce qu'une nana ? Tout d'abord, dans la continuité du roman, la « concubine d'un souteneur »<sup>6</sup>. Puis, au 20<sup>ème</sup> siècle, dans l'immédiat après-guerre, le mot devient synonyme dans le langage familier de « femme », ou encore « amie d'un homme ».

Le mot entre dans une relation d'opposition avec « mec ». Un mec, une nana. Qui rappelle le sens premier de prostituée, puisque que la « nana » est la femme du « mec », qui est étymologiquement un « mac »<sup>7</sup>. Qui est aussi un chef, un roi, un dieu.

Nana est le diminutif (hypocoristique) d'Anna, qui est le double d'Anne. Les deux noms ont origine commune : Hannah, qui signifie « grâce » en hébreu, voire Inanna, la déesse sumérienne de l'amour, puis de la guerre<sup>8</sup>. L'invention de Zola s'inscrit donc dans une histoire double, celle de la religion, celle de la langue. Nana entre en effet en écho avec d'autres mots construits sur le même radical, comme *nanan*, *néné*, et *nénette*.

- *nanan* est une friandise (1649), puis une chose délicieuse (1835).

- *néné* désigne le sein dans le langage populaire. Le mot apparaît chez un autre écrivain du 19<sup>ème</sup> siècle, réaliste lui aussi, Balzac, sous la forme *nénaïs* (1821), puis *néné* (1842).

Zola le sait qui nomme l'une des acolytes de Nana, à la poitrine plantureuse, Tatan Néné – la « plus belle gorge de l'hiver » (III, 95).

Dans ces deux mots, la racine est une même onomatopée du langage enfantin (*nann-*, *nenn-*, *ninn-*, *no(u)nn-*), qui exprimerait, selon Alain Rey, le rapport du nourrisson à la mère ou à la nourrice.

- *nénette* est une invention plus tardive (1917), qui conjoint les autres sèmes. Le mot s'entend soit comme le diminutif de Nana, soit comme un dérivé de *néné*. Il conserve la nuance péjorative du roman, puisqu'une *nénette* est, à la Belle Époque, une « jeune fille facile » ou une « prostituée ». Mais il ouvre aussi une nouvelle voie, celle de l'animalisation de la femme, puisque le mot pourrait être dérivé du féminin de poney, « ponette ».

Dans le roman de Zola, Nana donne son nom à une jument, qui concourt lors du Grand Prix de Paris contre un étalon anglais, Spirit.

Ces trois termes, qui entrent en résonance avec le mot *nana*, indiquent-ils les dimensions essentielles de la nana – i.e. de la femme – selon la langue : la maman et la putain ? À condition de préciser que la mère est un ersatz, une synecdoque de mère, réduite à un objet, un sein – qui jamais n'allaite.

### 3. Catastrophe

La première apparition de Nana dans le roman est celle de son nom.

---

6 Rey A. (dir.), *Le Robert historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992, 1998.

7 C'est l'insulte qu'échangent Mignon et Fauchery quand ils s'empoignent dans les coulisses du théâtre : « Et les deux hommes, cessant la comédie, livides et le visage crevant de haine, s'étaient sauté à la gorge. Ils se roulaient par terre, derrière un portant, en se traitant de maquereaux. » (V, 162)

8 Bompard-Porte M., *Si je t'oublie, Babylone...*, L'Harmattan, coll. Espace théorique, Paris, 2009, p. 130-136.

Personne ne connaissait Nana. D'où Nana tombait-elle ? Et des histoires courraient, des plaisanteries chuchotées d'oreille à oreille. C'était une caresse que ce nom, un petit nom dont la familiarité allait à toutes les bouches. Rien qu'à le prononcer ainsi, la foule s'égayait et devenait bon enfant. (I, 26-27)

Son nom est comme une friandise, qui fait retomber en enfance et provoque la gaieté, comme le confirme un autre passage : « Nana, cependant, en voyant rire la salle, s'était mise à rire. La gaieté redoubla. Elle était drôle tout de même cette belle fille. » (I, 35) Après sa première apparition sur scène, un spectateur confirme que ce nom lui sied : « Oh ! là là ! elle est bien boulotte ! Y a de quoi manger » (I, 38). Dans l'intervalle pourtant la situation s'est dégradée. Si la première citation dit le plaisir de l'oralité, et son éventuelle élaboration, le mouvement de la seconde est cannibalique et sadique. L'élaboration cède la place à la dévoration, la métaphore à l'interjection, l'articulation au bégaiement. Mais ce mouvement n'est-il pas présent en germe dès le premier extrait, qui rabat les oreilles sur la bouche ?

Au troisième acte, Nana apparaît nue en scène.

Un frisson remua la salle. Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait ; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. Et lorsque Nana levait les bras, on apercevait, aux feux de la rampe, les poils d'or de ses aisselles. Il n'y eut pas d'applaudissements. Personne ne riait plus, les faces des hommes, sérieuses, se tendaient, avec le nez minci, la bouche irritée et sans salive. Un vent semblait avoir passé très doux, chargé d'une sourde menace. Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. Nana souriait toujours, mais d'un sourire aigu de mangeuse d'hommes.

Fichtre !, dit simplement Fauchery à La Faloise. (I, 47)

Fichtre. Celle qui ouvrait l'appétit est devenue une « mangeuse d'hommes ». Celle qui provoquait la gaieté provoque l'inquiétude et la peur.

Que s'est-il passé ? Nana est nue. On a « aperçu » quelque chose. La femme se dresse. Phallique, donc. Les pointes de ses seins qui se tiennent « dressées et rigides comme des lances » participent de cette même vision<sup>9</sup>. Mais la référence à l'amazone – femme guerrière dont l'un des seins a été, selon la mythologie, retranché – dit qu'il pourrait tout aussi bien lui manquer quelque chose, que ce manque est la conséquence d'une amputation et qu'il inquiète. Faut-il rappeler, enfin, que Vénus ne naît pas « des flots », mais bien des bourses d'Ouranos châtré par Chronos ?

La thématique orale, relevée dans les deux extraits précédents, est toujours présente, mais sous une forme une nouvelle fois dégradée, douloureuse maintenant, puisque la bouche des spectateurs est « irritée et sans salive ».

---

9 Les seins sont le phallus des femmes, comme le confirme cette autre scène, où Nana habille Georges Hugon, qu'elle a surnommé Zizi, avec l'une de ses chemises de nuit : « “C'est qu'il est aussi mince que moi ! dit Nana en le prenant par la taille. Zoé vient donc voir comme ça lui va... Hein ! c'est fait pour lui ; à part le corsage qui est trop large. Il n'en a pas autant que moi, ce pauvre Zizi” » (V, 186).

#### 4. La cavale et la couleuvre

Vandeuves, l'un des amants de Nana, possède une écurie. Lors du Grand Prix de Paris à Boulogne, il fait courir une jument à qui il a donné le nom de la jeune femme.

Un jeu de mots associe les deux actants :

« Qui est-ce qui monte Nana ? », demanda La Faloise. Justement la vraie Nana reparaisait. Alors ces messieurs donnèrent à la question un sens malpropre, en éclatant d'un rire exagéré. Nana saluait. « C'est Price », répondit-elle. (X, 364-65)

Le quiproquo met en relation les deux objets – y compris au sens d'objets partiels –, mais dans l'écart maintenu de leur identité.

Dans un second temps, la ressemblance se déplace de la valeur d'usage à la nature de l'objet. En outre la comparaison est cette fois assumée par Nana, dans le renversement de l'allusion péjorative en fierté. L'identification se fait sur un trait : la crinière/chevelure.

Mais Lusignan, un bai très foncé, d'une forme irréprochable, fut presque oublié dans la surprise que causa Nana. On ne l'avait pas vue ainsi, le coup de soleil dorait la pouliche alezane d'une blondeur de fille rousse. Elle luisait à la lumière comme un louis neuf, la poitrine profonde, la tête et l'encolure légère, dans l'élan nerveux et fin de sa longue échine.

« Tiens ! Elle a mes cheveux ! » cria Nana ravie. Dites donc, vous savez que j'en suis fière ! » (X, 374).

Enfin, lorsque Nana l'emporte sur son concurrent anglais, l'étalon Spirit (la chair vs l'esprit...), et la France sur l'Angleterre, la foule confond dans un même enthousiasme la jument et la femme :

Nana écoutait toujours son nom, dont la plaine entière lui renvoyait l'écho. C'était son peuple qui l'applaudissait, tandis que droite dans le soleil, elle dominait, avec ses cheveux d'astre et sa robe blanche et bleue, couleur de ciel. [...]

Quand le champagne fut arrivé, quand [Nana] leva son verre plein, ce furent de tels applaudissements, on reprenait si fort : « Nana ! Nana ! Nana ! » que la foule ne savait plus si c'était la bête ou la femme qui emplissait les cœurs. (XI, 380-81)

Nana, qui domine, est phallique de nouveau, comme l'indiquent aussi les couleurs de sa robe, qui sont celles de la Vierge<sup>10</sup>.

La valeur phallique de la cavale est confirmée par une vision de Muffat :

Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours ; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. (VII, 226)

Jean Borie, commentant cette citation dans un essai publié en 1971, et désormais épuisé, confirme cette hypothèse – et d'autres aussi –.

Le sexe de Nana est une gueule de fauve à rouge crinière. [...] Pouvons-nous refuser de voir ici le visage terrifiant de la Méduse ? La tête de Méduse est l'objet d'un court essai de Freud, datant de 1922. Il y voit le symbole de la découverte horrifiée par le fils des organes génitaux de la mère et de la réalité de la castration. Et il met en rapport cette représentation de la femme comme un être effrayant, parce que châtré, avec l'homosexualité légendaire des Grecs. On devine ce qui nous a conduit à recourir à ces

---

10 La Vierge, qui enfante seule, est en-deçà de l'altérité des sexes.

citations, ce qui a provoqué cette référence : l'image du sexe de Nana comme bête humaine, mufle de fauve entouré d'une crinière.<sup>11</sup>

La référence à l'odeur de Nana/son sexe indique néanmoins que, selon un mouvement récurrent dans le roman, l'anal contamine le génital, comme le montre aussi le chapitre d'ouverture du roman, dans lequel Fauchery passe en revue les spectateurs fascinés par Nana :

Fauchery voyait devant l'échappé de collègue que la passion soulevait de son fauteuil. Il eut la curiosité de regarder le comte de Vandevres, très pâle, les lèvres pincées, le gros Steiner, dont la face apoplectique crevait, Labordette lorgnant d'un air étonné de maquignon qui admire une jument parfaite, Daguinet dont les oreilles saignaient et remuaient de jouissance. (I, 49)

Nana comme monstre (Muffat) entre en concurrence avec Nana comme marchandise (Labordette). Et la scène du Grand Prix insiste sur la thématique anale : le jeu de mots qui identifie Nana et la jument est dit « malpropre » (et non obscène), elle est montée par un jockey qui se nomme Price (= Prix), et l'enjeu de la course est pécuniaire et non sportif. Vandevres truque les paris pour gagner plus, ce qui provoquera sa perte.

Que signifie monter Nana ?

Et, sur le siège, Nana, sans le savoir, avait pris un balancement des cuisses et des reins, comme si elle avait elle-même couru. Elle donnait des coups de ventre, il lui semblait que ça aidait la pouliche. À chaque coup, elle lâchait un soupir de fatigue, elle disait d'une voix pénible et basse.

« Va donc... Va donc... Va donc... »

On vit alors une chose superbe. Price, debout sur les étriers, la cravache haute, fouaillait Nana d'un bras de fer. Ce vieil enfant desséché, cette longue figure, dure et morte, jetait des flammes. Et dans un élan de furieuse audace, de volonté triomphante, il donnait de son cœur à la pouliche, il la soutenait, il la portait, trempé d'écume, les yeux sanglants. Tout le train passa avec un roulement de foudre, coupant les respirations, balayant l'air ; tandis que le juge, très froid, l'œil à la mire, attendait. Puis, une immense acclamation retentit. D'un effort suprême, Price venait de jeter Nana au poteau, battant Spirit d'une longueur de tête. (XI, 379)

La sexualité est sadique, et les cavales – la sexualité des femmes – doivent être domestiquées par les hommes. Pour leur plus grand plaisir.

Pour autant, la relation de Nana et de Price est chose au moins aussi étrange que « superbe » – sauf à y entendre l'infatuation –, puisque le sens littéral du passage doit être renversé : c'est bien Nana qui redonne vie à l'enfant desséché, et non l'inverse – Persée sortant de la mélancolie ? Notons enfin que Nana ne gagne que de peu : sa tête s'est détachée. Nous y reviendrons.

Le Grand Prix ne se déroule-t-il pas en présence implicite d'un invité illustre, qui renvoie au mythe grec ? Les « flammes » que jette le regard de Price, ainsi que l'évocation du roulement de foudre pourraient évoquer un rejeton de Zeus, alors que la course est précédée par une traînée d'or qui déchire l'orage :

Et, lorsque le soleil, sous les coups de vent, reparaisait au bord d'un nuage, une traînée d'or courait, allumait les harnais et les panneaux vernis, incendiait les toilettes ; tandis que, dans cette poussière de clarté, les cochers, très hauts sur leurs sièges, flambaient avec leurs grands fouets. (X, 351)

---

11 Borie J., *Nana et les mythes (ou de la nausée au salut)*, Seuil, coll. Pierre vives, Paris, 1971, p. 50-51.

Nana serait alors comme Danaé, que la tradition picturale occidentale identifie fréquemment à une prostituée, par association de la séduction et de la pluie d'or (Le Corrège, Le Titien, Le Tintoret, Gentileschi, Tiepolo, Boucher, Girodet-Trioson).

Si Zeus est invité à la fête, alors les cavales puissantes sont peut-être menacées, comme l'indique la fin du chapitre. Lors du Grand Prix, Vandevres a manipulé les cours en faisant baisser artificiellement la cote de Nana, mais il est démasqué et, déshonoré, il met fin à ses jours : « Vandevres exclu des champs de course, exécuté le soir même au Cercle impérial, s'était le lendemain fait flamber dans son écurie avec ses chevaux » (X, 383). Soumis par le feu – le regard de flamme de Price –, les chevaux sont cette fois détruits par le feu. Nana n'a pas d'hésitation sur le sens du geste : « Il me l'avait bien dit, répétait la jeune femme. Un vrai fou, cet homme-là !... C'est moi qui ai eu une venette, lorsqu'on m'a raconté ça, hier soir ! Tu comprends, il aurait très bien pu m'assassiner, une nuit... » (X, 383-84)<sup>12</sup>.

Nana rapporte ce spectacle qu'elle n'a pas vu mais dont elle fait pourtant le récit, de seconde main :

Les flammes montaient comme des tours. Le plus beau, c'étaient les chevaux qui ne voulaient pas rôtir. On les entendait qui ruaient, qui se jetaient dans les portes, qui poussaient de vrais cris de personne... Oui, des gens en ont gardé la petite mort sur la peau. (X, 384)

Une nouvelle fois, Nana est associée à la résistance contre la mort et à la vie. Ce qui est « beau » selon elle, ce n'est pas le spectacle de la mort des chevaux, comme une lecture rapide pourrait le laisser croire, mais bien leurs efforts pour y échapper.

Un second animal est associé à la cavale, la couleuvre, ce qui ne saurait nous étonner. Mais il occupe une place étonnamment discrète, une seule occurrence est en effet associée à Nana<sup>13</sup>, à l'orée du chapitre 10, qui ouvre le temps de son triomphe lorsque Muffat l'installe rue de Villiers :

Et le prodige fut que cette grosse fille, si gauche à la scène, si drôle dès qu'elle voulait faire la femme honnête, jouait à la ville les rôles de charmeuse, sans effort. C'étaient des souplesses de couleuvre, un déshabillé savant, comme involontaire, exquis d'élégance, une distinction nerveuse de chatte de race, une aristocratie du vice, superbe, révoltée, mettant le pied sur Paris, en maîtresse toute-puissante. Elle donnait le ton, de grandes dames l'imitaient. (X, 313)

La nature serpentine de Nana est pourtant indiquée avec régularité, mais plus subrepticement. Au chapitre 4, Nana souhaite ainsi, après son succès dans *La Blonde Vénus*, faire « peau neuve » et congédie ses deux anciens amants (IV, 103). Les descriptions de son corps, et de ses mouvements, sont aussi révélatrices. Ainsi, dans la célèbre scène au miroir du chapitre 7 :

Lentement, elle ouvrit les bras pour développer son torse de Vénus grasse, elle ploya la taille, s'examinant de dos et de face, s'arrêtant au profil de sa gorge, aux rondeurs fuyantes de ses cuisses. Et elle finit par se

---

12 « Une nuit, couché près d'elle, [Vandevres] l'avait effrayée en lui contant une histoire atroce : il rêvait de s'enfermer dans son écurie et de se faire flamber avec ses chevaux quand il aurait tout mangé. » (X, 340) ; « Vandevres, très nerveux, avait ses yeux clairs, allumés de petites flammes, qui l'effrayaient la nuit, lorsqu'il parlait de se faire flamber avec ses chevaux » (X, 365).

13 Il n'y a que deux occurrences du mot dans le roman. L'autre sert à décrire Zoé, la femme de chambre de Nana, quand elle quitte la pièce après avoir introduit La Tricon chez Nana, au chapitre 2 : « Puis, [Zoé] s'effaça, elle disparut, du mouvement souple de la couleuvre, elle sortait de la pièce, lorsqu'un monsieur venait » (II, 56).



plaire au singulier jeu de se balancer, à droite et à gauche, les genoux écartés, la taille roulant sur les reins, avec le frémissement continu d'une almée dansant la danse du ventre. (VII, 225)<sup>14</sup>

Notons que ce passage précède immédiatement celui où Muffat la compare à une cavale dont l'odeur gâte le monde : cavale et serpent cheminent de conserve.

Muffat, habituellement doux, se jette alors sur elle, exaspéré :

Brusquement, tout fut emporté en lui, comme par un grand vent. Il prit Nana à bras-le-corps, dans un élan de brutalité, et la jeta sur le tapis. « Laisse-moi, cria-t-elle, tu me fais mal ! » Il avait conscience de sa défaite, il la savait stupide, ordurière, menteuse, et il la voulait, même empoisonnée. « Oh, c'est bête », dit-elle, furieuse, quand il la laissa se relever. (VII, 227)

Nana ne manque pas d'humour, renvoyant la conviction de Muffat selon laquelle elle est une bête (« « il y avait de la bête ») à sa propre bêtise. Mais la fureur le reprend ensuite quand Nana lui révèle que sa femme le trompe avec Fauchery. Alors « levant le talon, il [veut] lui écraser la tête » (VIII, 232). *Genèse*, 3.15.

Dans le dernier chapitre, Zola fait la description, « Michelangelesque » selon Flaubert<sup>15</sup>, du cadavre de Nana. C'est le seul moment de véritable description du personnage, à l'encontre de toutes les exigences du naturalisme. Mais celle-ci détache le corps de la tête, qui seule est décrite<sup>16</sup>.

Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre ; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. Un œil, celui de gauche, avait complètement disparu dans le bouillonnement de la purulence ; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. (XIV, 474)

Dans ce même chapitre, Rose Mignon, son éternelle rivale, regrette sa disparition. Et l'expression de son regret est joliment ambivalente : « Un corps comme on n'en retrouverait plus, des épaules, des jambes et une taille ! Était-ce drôle qu'elle fût morte ! Vous savez qu'elle avait simplement, par-dessus son maillot, une ceinture d'or qui cachait à peine le derrière et le devant » (XIV, 464). Si Nana n'est qu'une tête pour Zola, elle n'est qu'un corps pour Rose.

L'ouverture de ce chapitre confirme que celle qui doit être décapitée est bien une femme serpent. Avant de quitter Paris au faîte de sa gloire, et de ne revenir que pour mourir, Nana est en effet apparue dans un dernier rôle, « une simple figuration, mais un vrai "clou", trois poses plastiques d'une fée puissante et muette » : « Une dernière fois, Paris l'avait vue dans une féerie : *Mélusine*, au théâtre de la Gaieté [...] » (XIV, 458). Mélusine, la femme serpent, est aussi évoquée, de façon plus

14 Voir aussi : « À certaines phrases de son morceau d'entrée, des ondulations semblaient partir de son cou, descendre à sa taille, expirer au bord traînant de sa tunique. » (V, 167) ; « C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille [...] » (VII, 223) ; « Ployée et le flanc tendu, elle montrait les reins solides, la gorge dure d'une guerrière, aux muscles forts sous le grain satiné de la peau. Une ligne fine, à peine onduée par l'épaule et la hanche, filait d'un de ses coudes à son pied. » (VII, 226).

15 En effet, Michel-Ange n'est pas Cellini.

16 Nous y avons été aveugle, il a fallu que Michèle Bompard-Porte nous le fasse remarquer.

secrète, dans le nom des chevaux engagés par Vandevres dans le Grand Prix, Nana et Lusignan. Lusignan est en effet le nom du château que bâtit Mélusine, et le roman de Jean d'Arras est intitulé, selon les manuscrits, *Mélusine* ou bien *la Noble histoire de Lusignan*.

Sous les espèces de la cavale ou du serpent, Nana doit faire face, dans les deux cas, à la violence des hommes, qui veulent la soumettre, la brûler vive, lui écraser la tête sous leurs talons, ou encore la décapiter.

## 5. Rien

Cavale et couleuvre, Nana est aussi comparée de façon répétitive, et plus attendue, à une chatte. Elle est ainsi une « chatte frileuse » (II, 56), une « chatte qui dor[t] » (III, 99-100), une « chatte battue » (VIII, 249), une « chatte de race » (X, 312)<sup>17</sup>, etc. Cette comparaison est le signe de sa nature sensuelle, pécheresse, voire diabolique – ses cheveux blonds sont aussi roux (I, 36 ; XII, 414) –. Nana apparaît parfois sous les traits d'un félin plus menaçant : une lionne (VII, 230), ou encore une « bête échappée d'une ménagerie » (VI, 199). Elle joue à être un ours en compagnie de Muffat (XIII, 445). Une femme accompagnée d'animaux menaçants : réminiscence de la Potnia thérôn, « Maîtresse des animaux » et « Dame des fauves » ?

Nana est représentée sous les traits de deux animaux appartenant à deux espèces différentes, mais qui s'inscrivent dans un même genre, qui font d'elle une figure méprisée ou crainte : logique phallique<sup>18</sup>. Le clivage s'exprime sous d'autres espèces. Elle est adorée comme « marquise des hauts trottoirs » (X, 313), honnie parce qu'elle est une « catin » (VII, 233). Elle est adulée et vilipendée, elle est choyée et maltraitée, elle est tout et rien.

Nana souffre d'un manque essentiel, qui prend la forme du trou :

Elle avait des hommes pour toutes les minutes de la nuit, et de l'argent jusque dans les tiroirs de sa toilette, mêlé aux peignes et aux brosses ; mais ça ne la contentait plus, elle sentait comme un vide quelque part, un trou qui la faisait bâiller. (X, 326)<sup>19</sup>

---

17 Le mot « chatte » a une signification obscène dès le 18<sup>ème</sup> siècle ; Zola en use et abuse dans *Nana*, comme du mot « queue ».

18 « Il y a une opposition intéressante entre le comportement d'un sexe et celui de l'autre : dans un cas analogue, quand le petit garçon aperçoit [*erblickt*] de prime abord la région génitale de la petite fille, il se conduit de manière irrésolue [*unschlüssig*], peu intéressé avant tout ; il ne voit rien ou bien il dénie [*verleugnet*] sa perception, l'atténue, cherche des informations qui permettent de l'accorder à son attente [*Erwartung*]. Ce n'est que plus tard, lorsqu'une menace de castration a pris de l'influence sur lui, que cette observation [*Beobachtung*] devient pleine de signification [*bedeutungsvoll*] : sa remémoration [*Errinerung*] ou son renouvellement [*Erneuerung*] provoquent en lui une terrible tempête affective [*fürchterlichen Affeksturm*] et le soumet à l'obligation de croire [*Glauben*] à la réalité [*Wirklichkeit*] d'une menace [*Androhung*] dont il se riait jusqu'alors. De cette rencontre naîtront deux réactions qui peuvent se fixer et détermineront alors soit séparément, soit ensemble, soit encore en liaison avec d'autres facteurs [*Momente*], son comportement durable à l'égard de la femme [*Weib*] : horreur de cette créature mutilée [*verstümmelten Geschöpf*] ou mépris triomphant [*triumphierende Geringschätzung*] à son égard. » Freud S., « Quelques conséquences de la différence anatomique entre les sexes » (1925), in *La Vie sexuelle*, PUF, Bibliothèque de psychanalyse, Paris, 1969, 1973, p. 127, « Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds » (1925), GW XIV, p. 23-24.

Mais Nana a aussi quelque chose que les autres n'ont pas, un « sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'en être pas entamé » (I, 49). Bordenave, le directeur du théâtre des Variétés – « dites mon bordel » (I, 24 et 51) –, le sait :

Est-ce qu'une femme a besoin de savoir chanter et jouer ? Ah ! mon petit, tu es trop bête... Nana a autre chose, parbleu ! et quelque chose qui remplace tout. Je l'ai flairée, c'est joliment fort chez elle, ou je n'ai que le nez d'un imbécile... Tu verras, tu verras, elle n'a qu'à paraître, toute la salle tirera la langue. (I, 25)<sup>20</sup>

Et ce quelque chose est susceptible de combler les trous.

Cette sacrée Nana le stupéfiait, lui qui s'y connaissait pourtant. Au milieu de la débâcle de la maison, dans le coulage, dans le galop de massacre des domestiques, il y avait un entassement de richesses bouchant quand même les trous et débordant par-dessus les ruines. Et Mignon, en face de ce monument magistral, se rappelait de grands travaux. Près de Marseille, on lui avait montré un aqueduc dont les arches de pierre enjambaient un abîme, œuvre cyclopéenne qui coûtait des millions et dix années de lutte. À Cherbourg, il avait vu le nouveau port, un chantier immense, des centaines d'hommes suant au soleil, des machines comblant la mer de quartiers de roche, dressant une muraille où parfois des ouvriers restaient comme une bouillie sanglante. Mais ça lui semblait petit, Nana l'exaltait davantage ; et il retrouvait, devant son travail, cette sensation de respect éprouvée par lui un soir de fête, dans le château qu'un raffineur s'était fait construire, un palais dont une matière unique, le sucre, avait payé la splendeur royale. Elle, c'était avec autre chose, une petite bêtise dont on riait, un peu de sa nudité délicate, c'était avec ce rien honteux et si puissant, dont la force soulevait le monde, que toute seule, sans ouvriers, sans machines inventées par des ingénieurs, elle venait d'ébranler Paris et de bâtir cette fortune où dormaient des cadavres.

« Ah ! nom de Dieu ! quel outil ! » laissa échapper Mignon dans son ravissement, avec un retour de gratitude personnelle. (XIII, 453)

Ce « rien » – absence, par son sens, et présence, par son étymologie – est « honteux » et « puissant ». Nana est gaspilleuse et productive, dévastatrice et créatrice, selon la logique qui est aussi celle du matriarcat, qui identifie fertilité et destruction : « Les hommes entassés les uns par-dessus les autres, l'or vidé à pleine brouette, *ne parvenaient pas à combler le trou* qui toujours se creusait sous le pavé de son hôtel, dans les craquements de son luxe » (XIII, 415) ; « Au milieu de la débâcle de la maison, dans le coulage, dans le galop de massacre des domestiques, il y avait un entassement de richesses *bouchant quand même les trous* et débordant par-dessus les ruines » (XIII, 453).

Au terme du roman, Nana se dresse, telle Zeus en majesté devant Sémélé :

Elle demeurait seule debout, au milieu des richesses entassées de son hôtel, avec un peuple d'hommes abattus à ses pieds. Comme ces monstres antiques dont le domaine était couvert d'ossements, elle posait les pieds sur des crânes ; et des catastrophes l'entouraient, la flambée furieuse de Vandeuves, la mélancolie de Foucarmont perdu dans les mers de la Chine, le désastre de Steiner réduit à vivre en honnête homme, l'imbécillité satisfaite de La Faloise, et le tragique effondrement des Muffat, et le blanc cadavre de Georges, veillé par Philippe, sorti la veille de prison. Son œuvre de ruine et de mort était faite, la mouche envolée de l'ordure des faubourgs, apportant le ferment des pourritures sociales, avait empoisonné ces hommes, rien qu'à se poser sur eux. C'était bien, c'était juste, elle avait vengé son monde, les gueux et les abandonnés. Et tandis que, dans une gloire son sexe montait et rayonnait sur ses

---

19 L'affirmation selon laquelle Nana pourrait être contentée par l'argent en dit plus sur l'époque, et Zola, que sur le personnage lui-même. Qu'elle puisse l'être par l'omniprésence des hommes qui habitent ces nuits est en revanche absurdité pure et simple – un mensonge.

20 Le verbe employé par Bordenave est le signe, une nouvelle fois, de la contamination de la genitalité par l'érotique anale. Il réduit en outre l'actrice Nana à une prostituée, et sa présence théâtrale à son sexe, selon le même mouvement par lequel il affirme que son théâtre est un bordel.

victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours. (XIII, 457)

L'extrait associe retournement et projection (à la victime est imputée l'agression). Il signe aussi l'évolution, en forme de surdétermination, de Nana, qui de déesse de l'amour qu'elle était (Vénus) devient monstre meurtrier. La proximité de Nana et d'Inanna, initialement déesse de l'amour libre transformée ensuite, sous l'influence des tribus sémites, en déesse guerrière et sanguinaire, est frappante et renforce l'hypothèse étymologique initiale<sup>21</sup>.

Si Nana est phallique, les hommes sont castrés.

Alors Muffat voulut voir ; il appliqua l'œil à un trou. Au-delà de l'arc de cercle éblouissant de la rampe, la salle paraissait sombre, comme emplie d'une fumée rousse ; et, sur ce fond neutre, où les rangées de visage mettaient une pâleur brouillée, Nana se détachait en blanc, grandie, bouchant les loges, du balcon au cintre. Il l'apercevait de dos, les reins tendus, les bras ouverts ; tandis que par terre, au ras de ses pieds, la tête du souffleur, une tête de vieil homme, était posée comme coupée, avec un air pauvre et honnête » (V, 167)

Face à Nana, les hommes sont donc des moins que rien, dans ce roman où tout se débande. Le mot « débandade » et ses dérivés, employés dans le sens de « désordre » ou de « pagaille », apparaît une vingtaine de fois, et dès les premières lignes du roman : « A neuf heures, la salle du théâtre des Variétés était encore vide. Quelques personnes, au balcon et à l'orchestre, attendaient, perdues parmi les fauteuils de velours grenat, dans le petit jour du lustre à demi-feux. Une ombre noyait la grande tache rouge du rideau ; et pas un bruit ne venait de la scène, la rampe éteinte, les pupitres des musiciens débandés » (I, 22). Les hommes sont aussi systématiquement atteints de « mollesse » (V, 168 ; VII, 235, 239, etc.).

La ruine, c'est-à-dire l'effondrement, menacent aussi. Vandevres, nous l'avons vu, se fait flamber avec ses chevaux. Georges Hugon, lorsqu'il comprend que Nana couche aussi avec son frère, pense « que la terre s'ouvr[e] sous ses pieds » (XIII, 426), avant de se suicider. Son frère Philippe est emprisonné pour avoir volé le régiment où il est en poste. Enfin, Fauchery pressent, lors de la fête donnée à l'occasion du mariage d'Estelle, la fille Muffat, l'effondrement d'une « vieille race », et, plus largement, celui de la société toute entière :

Et ce tressaillement des murs, cette nuée rouge, étaient comme la flambée dernière, où craquait l'antique honneur brûlant aux quatre coins du logis. Les gaietés timides, alors à peine commençantes, que Fauchery, un soir d'avril, avait entendues sonner avec le son d'un cristal qui se brise, s'étaient peu à peu enhardies, affolées, jusqu'à cet éclat de fête. Maintenant, la fêlure augmentait : elle lézardait la maison, elle annonçait l'effondrement prochain. (XII, 409)

## 6. Fétiche

L'alternative phallique/châtrée est aussi distribuée sur deux personnages secondaires, qui sont des doubles de Nana : Irma d'Anglars et la Reine Pomaré.

---

21 Bompard-Porte M., *Si je t'oublie, ô Babylone...*, op. cit., p. 197.

Irma d'Anglars est une ancienne courtisane du temps de Napoléon, qui s'est retirée, riche, et qui est « maintenant dans les curés » (VII, 206). Elle possède un château et une propriété somptueuse à Chamont, que Nana et ses condisciples vont visiter lors de leur séjour à la campagne, en espérant l'apercevoir.

Elle paraît enfin, sur le porche de l'église de Chamont :

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

[...]

On remonta en voiture. De Chamont à Mignotte, Nana demeura silencieuse. Elle s'était retournée deux fois pour jeter un regard sur le château. bercée par le bruit des roues, elle ne sentait plus Steiner à ses côtés, elle ne voyait plus Georges devant elle. Une vision se levait du crépuscule, Madame passait toujours, avec sa majesté de reine puissante, comblée d'ans et d'honneurs. (VI, 208-9)

La reine Pomaré est l'antithèse d'Irma d'Anglars, « une vraie dégringolade, une reine tombée dans la crotte » (X, 345)<sup>22</sup>. Nana et Satin l'aperçoivent un soir, alors qu'elle passe sous les fenêtres de l'appartement rue de Villiers :

La chiffonnière, qui se trouvait sous la fenêtre, leva la tête et se montra, à la lueur jaune de la lanterne. C'était, dans ce paquet de haillons, sous un foulard en loques, une face bleuie, couturée, avec le trou édenté de la bouche et les meurtrissures enflammées des yeux. (X, 345)

Le fétichisme suppose la reconnaissance *et* le refus de reconnaître la réalité d'une perception, celle de l'absence de phallus de la mère, qui vaut comme signe de sa toute-puissance. Le nom d'un personnage secondaire en porte la trace. Laure Piédefer est une mère maquerelle homosexuelle, qui « règne sur le peuple des grosses femmes » (VII, 260). Par déplacement du haut vers le bas<sup>23</sup>, selon un mouvement familier aux Grecs aussi (Édipe, Achille), le nom du personnage indique à la fois sa dimension phallique – pied de fer –, qui le rend aimable – Laure est le nom de l'aimée de Pétrarque –, et sa castration – Laure est une aimée morte. Par homophonie (Laure/l'or), son nom précise aussi la réversibilité de l'aimable et du méprisable, et la solidarité du fétichisme et du sadomasochisme, sur laquelle nous reviendrons.

Jean Borie insiste surtout sur la dimension phallique du personnage, qu'il rattache, dans une singulière intuition à Moreau et à... Cellini :

22 La « dégringolade » est conceptuelle aussi : la genitalité retombe dans le caniveau.

23 « On devrait s'attendre à ce que, comme substitut de ce phallus qui manque à la femme [*zum Ersatz des vermissten weiblichen Phallus*], on choisisse des organes ou des objets qui représentent aussi des symboles du pénis. Cela peut être assez souvent le cas, mais ce n'est en tout cas pas décisif [*entscheidend*]. Dans l'instauration d'un fétiche [*bei der Einsetzung des Fetisch* (sic)], il semble bien plus que l'on suive un processus qui rappelle la halte du souvenir dans l'amnésie traumatique. Ici aussi l'intérêt demeure comme laissé en chemin [*wie unterwegs stehen*] ; la dernière impression de l'inquiétant [*unheimlichen*], du traumatisant [*traumatischen*] en quelque sorte, sera retenue comme fétiche. Ainsi, le pied ou la chaussure – ou une partie de ceux-ci – doivent leur préférence comme fétiche au fait que la curiosité du garçon [*die Neugierde des Knaben*] a regardé l'organe génital de la femme [*dem weiblichen Genitale*] d'en-bas, à partir des jambes [...]. » Freud, S., « Le Fétichisme » (1927), in *La Vie sexuelle*, op. cit., p. 135-136 ; « Fetischismus » (1927), *GW XIV*, p. 315.

Ainsi, vierge et castratrice, chair de marbre triomphant dans sa virilité, ce n'est plus à Méduse que Nana nous renvoie, mais plutôt à cette figure de Salomé qui semble obséder toute la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les deux figures ne peuvent-elles d'ailleurs se concevoir comme deux modulations, deux émanations d'un même drame, et les Salomé de Gustave Moreau ne sont-elles pas comme le calque, ou l'image inversée dans un miroir, du Persée de Cellini ?<sup>24</sup>

Le critique pourtant ignore la réversibilité constante du phallique en châtré, dont les *Salomé* de Moreau, ainsi que leur description dans *À Rebours* (J.-K. Huysmans), sont emblématiques<sup>25</sup>.

La « chevelure d'or » est un élément essentiel de la séduction de Nana, et tous les hommes l'admirent. Elle semble même devoir survivre à sa mort : « Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or » (XIV, 474). Mais la chevelure de Nana est aussi ce que les hommes menacent de couper<sup>26</sup>. Dans le chapitre 8, Nana est contrainte de redescendre sur le trottoir pour entretenir Fontan et elle vit dans une crainte perpétuelle, celle de la police, où l'image du trou fait retour :

C'était une épouvante de la loi, une terreur de la préfecture, si grande que certaines restaient paralysées sur la porte des cafés, dans le coup de force qui balayait l'avenue. [...] Elle avait toujours tremblé devant la loi, cette puissance inconnue, cette vengeance des hommes qui pouvaient la supprimer, sans que personne au monde la défendît. Saint-Lazare lui apparaissait comme une fosse, un trou noir où l'on enterrait les femmes vivantes, après leur avoir coupé les cheveux. (VIII, 276-277)

La métaphore centrale de la « mouche envolée de l'ordure » invite pourtant à déplacer le point de vue. Nana n'est pas tant la déesse de la destruction que de la ruine, de la contagion, de la salissure : « Elle apportait d'instinct la rage d'avilir. Il ne lui suffisait pas de détruire les choses, elle les salissait » (XIII, 445).

## 7. Saleté

Voyons, tu étais là, dis la vérité... Est-ce moi qui les pouvais ? N'étaient-ils pas toujours une douzaine à se battre pour inventer la plus grosse saleté ? Ils me dégoûtaient, moi ! Je me cramponnais pour ne pas les suivre, j'avais peur. Tiens ! un seul exemple, ils voulaient tous m'épouser. Hein ? une idée propre ! Oui, mon cher. (XIII, 455)

Nana est un roman de la saleté obsédante, de l'obsession de la saleté, dans lequel la boue, la fange, l'ordure, la crasse, la crotte, etc. sont omniprésents, concrètement et métaphoriquement.

24 Borie J., *Zola et les mythes*, op. cit., p. 52.

25 Michel C., « Le Lotus, le Sabre et l'Orchidée : *À Rebours* de J.-K. Huysmans, *Salomé dansant devant Hérode* et *L'Apparition* de G. Moreau » in *Le Parti du détail (enjeux narratifs et descriptifs)*, Études romanesques, Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2002, p. 177-186.

26 « La tendresse [*Zärtlichkeit*] ou l'hostilité [*Feindseligkeit*] dans le traitement du fétiche, qui correspondent au déni [*Verleugnung*] et à la reconnaissance [*Anerkennung*] de la castration, se mélangent inégalement dans certains cas, si bien que c'est soit l'une soit l'autre qui est plus aisément reconnaissable. C'est ainsi que l'on pense pouvoir comprendre, même de façon lointaine, le comportement du coupeur de nattes, chez qui s'est mis en évidence le besoin d'exécuter la castration déniée [*geleugnete Kastration*]. Son acte concilie [*vereinigt*] deux affirmations incompatibles [*die beiden miteinander unverträglichen Behauptungen*] : la femme [*Weib*] a conservé son pénis et le père a châtré la femme ». Freud, S., « Le Fétichisme » (1927), in *La Vie sexuelle*, op. cit., p. 137-138 ; « Fetischismus » (1927), op. cit., p. 317.

Concrètement, tout d'abord. Les lieux sont sales dans *Nana*. Dans le petit jour des nuits d'hiver, les « trottoirs boueux » transforment ainsi Paris en un « fleuve de boue » (VII, 214) ou un « lac de fange » (VII, 238). Mouillée, la ville « exhal[e] une odeur fade de grande alcôve mal tenue », cette « fétidité des coins louches » (VIII, 275). Sales sont aussi le théâtre et ses coulisses, et plus largement tous les lieux de l'intimité féminine, notamment les loges<sup>27</sup> ou encore l'appartement de Satin<sup>28</sup> : la saleté dit la déconsidération du sexe de la femme, solidaire des craintes de castration.

Dans le corridor de droite, en effet, la porte de la loge se trouvait simplement poussée. Nana attendait. Cette petite Mathilde, une souillon d'ingénue, tenait sa loge très sale, avec une débandade de pots ébréchés, une toilette grasse, une chaise tâchée de rouge, comme si on avait saigné sur la paille. Le papier collé aux murs et au plafond, était éclaboussé jusqu'en haut de gouttes d'eau savonneuse. Cela sentait si mauvais, un parfum de lavande tourné à l'aigre, que Nana ouvrit la fenêtre. (VIII, 297)

La saleté est également métaphorique : l'opposition du propre et du sale recoupe celle de la vertu et du vice<sup>29</sup>, et sert la stigmatisation de Nana. Elle est ainsi « ordurière » selon Muffat (VII, 227), une fille « sale » selon Fontan (VIII, 265), une « ordure » selon Rose Mignon (XI, 358). Zoé, au début du roman, s'inquiète que Madame ne se « décrasse » pas assez vite de ses commencements (I, 69), et lorsqu'elle est contrainte de retourner sur le trottoir, elle retourne à la « crotte de ses débuts », l'« époque où elle avait fait sauter ses premiers jupons sales » et où « son père la cherchait pour lui enlever le derrière [= la battre] » (VIII, 272-273). Nana est aussi, selon la métaphore centrale du roman, une « plante de plein fumier », « une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure » (VI, 224).

Les effets de double sens sont fréquents, qui permettent d'entendre simultanément les mots au propre et au figuré : « Comme [Nana] mangeait seule, Daguenet avait paru ; bien qu'il se fût rangé, il venait parfois, repris d'un besoin de vice, espérant n'être pas rencontré dans ces coins noirs des ordures de Paris » (X, 331-32) ; « Trois grandes filles mal peignées, en robes sales, parurent sur le

---

27 « Il y avait là un étalage d'articles de bazar, tordus, salis par l'usage, des cuvettes ébréchées, des peignes de corne édentés, tout ce que la hâte et le sans-gêne de deux femmes se déshabillant, se débarbouillant en commun, laissent autour d'elles de désordre, dans un lieu où elles ne font que passer et dont la saleté ne les touche plus. » (V, 170) ; « Et [Muffat] montait au dernier étage, lorsqu'il eut la curiosité de hasarder encore un regard, par un judas resté ouvert : la pièce était vide, il n'y avait, sous le flamboiement du gaz, qu'un pot de chambre oublié, au milieu d'un désordre de jupes traînant par terre. Cette pièce fut la dernière vision qu'il emporta. En haut, au quatrième, il étouffait. Toutes les odeurs, toutes les flammes venaient frapper là : le plafond jaune semblait cuit, une lanterne brûlait dans un brouillard roussâtre. Un instant, il se tint à la rampe de fer, qu'il trouva tiède d'une tiédeur vivante, et il ferma les yeux, et il but dans une aspiration tout le sexe de la femme, qu'il ignorait encore et qui lui battait le visage. » (V, 169-170)

28 « Satin occupait deux chambres, qu'un pharmacien lui avait meublées pour la sauver de la police ; mais, en moins de treize mois, elle avait cassé les meubles, défoncé les sièges, sali les rideaux, dans une telle rage d'ordures et de désordre, que le logement semblait habité par une bande de chattes en folie. Les matins où, dégoûtée elle-même, elle s'avisait de vouloir nettoyer, il lui restait aux mains des barreaux de chaise et des lambeaux de tenture, à force de se battre là-dedans avec la crasse. Ces jours-là, c'était plus sale, on ne pouvait plus entrer, parce qu'il y avait des choses tombées en travers des portes. Aussi finissait-elle par abandonner son ménage. » (VIII, 256)

« Puis, en haut, comme elle trouvait Satin dans une saleté affreuse, le ménage lâché depuis huit jours, un lit infect, des pots qui traînaient, elle s'étonna que celle-ci connût le marquis. Ah ! oui, elle le connaissait ; même qu'il les avait joliment embêtés, elle et son pâtissier, quand ils étaient ensemble ! Maintenant, il revenait de temps à autre ; mais il l'assommait, il reniflait dans tous les endroits pas propres, jusque dans ses pantoufles.

« Oui, ma chère, dans mes pantoufles... Oh ! un vieux saligaud ! Il demande toujours des choses... » (VIII, 276)

29 « « Mais elles ne sont seulement pas propres, tes femmes honnêtes ! Non elles ne sont pas propres ! » (VII, 231) ; « Toutes les conversations aboutissaient à la saleté des hommes ». (VII, 257)

seuil, croquant des pommes, crachant les trognons ; et ils baissèrent la tête, ils restèrent sous l'effronterie de leurs yeux et la crudité de leurs paroles, éclaboussés, salis par ces coquines, qui trouvèrent drôle de se jeter sur eux, en se poussant » (VII, 217). On peut se demander néanmoins si la polysémie ne gagnerait pas à être parfois mieux régulée... « Le comte avait tout de suite vu les vitres de la loge éclairée, au premier étage ; et, soulagé, heureux, il s'oubliait, les yeux en l'air, dans la boue grasse et la fade puanteur de ce *derrière* de vieille maison parisienne » (VII, 216).

La saleté a une odeur, qui est ambivalente, répugnante et agréable à la fois. Muffat en est le plus souvent gêné : « [...] ce qui l'incommodait surtout, c'était l'étouffement de l'air, épaissi, surchauffé, où traînait une odeur forte, cette odeur des coulisses, puant le gaz, la colle des décors, la saleté des coins sombres, les dessous douteux des figurantes » (V, 150-151). Quant à l'odeur de Nana, elle « gâte le monde » (VII, 226).

Mais cette odeur est douce aussi : « Lui qui n'avait jamais vu la comtesse Muffat mettre ses jarretières, il assistait aux détails intimes d'une toilette de femme, dans la débandade des pots et des cuvettes, au milieu de cette odeur si forte et si douce » (158-59).

Cette alliance du répugnant et du plaisant prend la forme privilégiée, dans le roman, du « trouble » : « Un rideau fermé [...] faisait [dans le cabinet de toilette] un petit jour blanc, qui semblait dormir, comme chauffé d'un parfum de violette, ce parfum troublant de Nana dont l'hôtel entier était pénétré » (X, 316).

## 8. « L'argent n'a pas d'odeur »

*Nana* indique que, selon la logique de la phase anale, l'ordure ne se laisse pas distinguer de l'or, qui envahit tout le roman, au même titre que la fange<sup>30</sup>. Nana, « envolée de l'ordure », est la « Mouche d'Or » (VI, 224). Elle jette une « poignée de diamants » dans l'âtre pour voir s'ils brûlent comme du « charbon » (366) ; par ses dépenses somptuaires, elle transforme l'« or » en « cendre fine » (XIII, 414). Les richesses que Steiner dépense pour entretenir Nana sont le produit du travail des

---

30 « En vérité, partout où a régné ou bien persiste le mode de pensée archaïque, dans les civilisations anciennes, dans le mythe, les contes, les superstitions, dans la pensée inconsciente, dans le rêve, la névrose, l'argent est mis en relation intime avec l'ordure [*Dreck*]. Il est bien connu que l'or dont le diable fait cadeau à ses amants se change en ordure [*Dreck*] après son départ, et il est certain que le diable n'est rien d'autre que la personnification de la vie pulsionnelle inconsciente refoulée. D'autre part, on connaît la superstition qui met en rapport la découverte de trésors avec la défécation, et nul n'ignore la figure du “chieur de ducats” (*Dukatenscheisser*) : déjà pour l'ancienne Babylone, l'or est l'excrément de l'enfer [*ist Gold das Kot der Hölle*], “Mammon = ilu mamman” ». Freud, S., « Caractère et érotisme anal » (1905), in *Névrose, psychose et perversion*, PUF, Bibliothèque de psychanalyse, 1973, 1990, p. 147 ; « Charakter und Analerotik » (1905), *GW, VII*, p. 207-208.

« Il est vraisemblable que ce n'est pas *or-argent* [*Geld – Gold*] mais *cadeau* [*Geschenk*] qui est la signification suivante [*nächste Bedeutung*] à laquelle mène l'intérêt pour l'excrément. L'enfant ne connaît pas d'autre argent que celui qu'on lui donne, il ne connaît ni l'argent gagné, ni l'argent personnel, hérité. L'excrément étant son premier cadeau, il transfère [*überträgt*] aisément son intérêt de cette matière [*Stoff*] à cette matière nouvelle qui dans la vie se présente comme le cadeau le plus important. » S. Freud, « Sur les transpositions de pulsions, en particulier de l'érotisme anale » (1917), in *La Vie sexuelle, op. cit.*, p. 110 ; « Über Triebumsetzungen, insbesondere der Analerotik » (1917), *GW, X*, p. 407.



ouvriers qui s'échinent dans les forges qu'il possède en Alsace, « des ouvriers noirs de charbon, trempés de sueur, qui, nuit et jour, raidissaient leurs muscles et entendaient craquer leurs os, pour suffire aux plaisirs de Nana » (XIII, 439).

Cette invasion du roman par l'anal se dit quantitativement<sup>31</sup> et qualitativement : tous les champs de la description sont soumis à cette thématique qui identifie argent et fèces, et qui est, par-delà le thème de la prostitution, le sujet véritable du roman. Une relecture rapide de toutes les citations convoquées jusqu'à présent l'indique suffisamment.

Nous disions que Nana était autant déesse de la destruction que de la ruine. Elle engloutit en effet les fortunes de ses amants. Elle les « mang[e] goulûment » (XIII, 438), les « dévore » (VII, 219, 223), elle « netto[i]e un homme d'un coup de dent » (XIII, 438-439), et rend Steiner au pavé, « sucé juqu'aux moelles » (XIII, 439). Elle atteint ainsi, sur la fin du roman, à la dimension mythique d'une ogresse anale.

Alors, Nana, tout de suite, entama La Faloise. Il postulait depuis longtemps l'honneur d'être ruiné par elle, afin d'être parfaitement chic. [...] Son héritage était en propriétés, des terres, des prairies, des bois, des fermes. Il dut en vendre rapidement, coup sur coup. À chaque bouchée, Nana dévorait un arpent. Les feuillages frissonnant sous les soleils, les grands blés mûrs, les vignes dorées en septembre, les herbes hautes où les vaches s'enfonçaient jusqu'au ventre, tout y passait, dans un engloutissement d'abîme ; il y eut même un cours d'eau, une carrière à plâtre, trois moulins qui disparurent. Nana passait, pareille à une invasion, à une de ces nuées de sauterelles dont le vol de flamme rase une province. Elle brûlait la terre où elle posait son petit pied. Ferme à ferme, prairie à prairie, elle croqua l'héritage, de son air gentil, sans même s'en apercevoir, comme elle croquait entre ses repas un sac de pralines posé sur ses genoux. Ça ne tirait pas à conséquence, c'était des bonbons. Mais, un soir, il ne resta qu'un petit bois. Elle l'avalait d'un air de dédain, car ça ne valait pas la peine d'ouvrir la bouche. (XIII, 440)

La référence à Rabelais est explicite dans ce passage, qui récrit l'épisode de la salade de pèlerins (*Gargantua*, chap. 38). Les différences n'en sont que plus frappantes. L'essentiel du sens, et de l'effet, du passage repose sur la concrétisation de la métaphore, qui est prise au pied de la lettre : Nana est un ogre. Et un ogre qui ne goûte qu'un met, l'argent. L'oralité y est donc sadique (la dévoration) et anale (l'argent). En outre, elle n'est pas élaborée (« sans même s'en apercevoir », « d'un air de dédain »).

Si Nana est une catastrophe naturelle doublée d'un fléau biblique, la dévoration des pèlerins est une dévoration pour de rire : ils ne seront ni broyés ni avalés. Ils en seront quittes pour la peur, et un triple déluge : d'eau, de vin, d'urine enfin, qui mêle souvenirs du Déluge, engloutissement de Jonas et eucharistie dans une joyeuse pagaille. Nulle spécialisation, ni fixation non plus. Si la thématique orale est dominante, les érotiques urétrale (le déluge d'eau et de vin, le ruisseau d'urine), génitale (le bourdon et la dent creuse ; le chancre à la braguette) et sadique-anale (la crainte d'être exécutés comme espions, la sensation d'être emprisonnés dans quelque « basse fousse des prisons ») sont aussi convoquées. Et élaborées.

---

31 On relève plus de soixante-dix occurrences des mots « sale(s) »/ « saleté(s) » dans le roman. Le mot « or », lui, apparaît une soixantaine de fois.

La dévoration de Nana est silencieuse, y compris littéralement (« Elle l’avalait d’un air de dédain, *car cela ne valait pas la peine d’ouvrir la bouche* ») – comme la terreur –. Rabelais sait, lui, que l’organe de la mastication est aussi celui de la parole, et que la seconde donne sens à la première : Gargantua discute avec Grandgousier de la saison en laquelle les limaçons sont les meilleurs, les pèlerins s’inquiètent et délibèrent. Rétrospectivement, ils liront leur aventure à la lueur de la Bible : « Et là feurent reconfortez de leur malheur par les bonnes paroles d’un de leur compaignie, nommé Lasdaller, lequel leur remontra que ceste adventure avoit été predicte par David, *Ps.* ». Après la mésaventure vient le temps du repos (Lasdaller = las d’aller), qui est aussi de l’élaboration qui lui donne sens, même si elle reste stéréotypée.

La dernière étape répète la première : les pèlerins tombent tous, sauf un, dans un autre trou, « en une trappe qu’on avoit faicte pour prandre les loups à la trainnée » – trou et dévoration sont de nouveau associés (vagin denté) –. Mais entretemps, leurs compétences se sont aiguisées. S’ils avaient échappé à Gargantua en sautant maladroitement de ci de là « avec leurs bourdons comme font les micquelotz [= les pèlerins de Saint Michel] », ils se sortent du piège grâce à l’« industrie » [= l’ingéniosité] de Fourmillier, qui « rompit tous les lacz et cordages » qui les retenaient prisonniers.

Dans le premier épisode, le dialogue s’instaure aussi entre les pèlerins et Gargantua, par mal interposé. L’un des pèlerins touche de son bourdon une dent creuse et heurte le nerf de la mâchoire de Gargantua, qui ressent une vive douleur – le géant n’est donc pas tout-puissant –. Gargantua se saisit d’un cure-dent et extirpe les pèlerins un par un. Il attrape celui qui l’a blessé par la braguette : « toutesfoys ce luy [au pèlerin] fut un grand heur [= bonheur], car il luy percea une bosse chancreuze qui le martyrisoit depuis le temps qu’ilz eurent passé Ancenys ». Le pèlerin reçoit donc un bien pour un mal. « Ainsi les pèlerins denigez [= dénichés] s’en fuyrent à travers la plante [= les vignes] à grand trot, et apaisa la douleur ». La phrase, dans son ambiguïté, ne permet pas de savoir si c’est la douleur de Gargantua ou celle du (des) pèlerin(s) qui s’apaisent. Les deux, vraisemblablement. La rencontre et l’échange ne se font pas dans la douleur, mais dans son apaisement. Et dans le jeu avec la langue, qui associe la cause et l’effet par le retour d’un même mot. Si les pèlerins sont en danger de se *noyer*, c’est parce que Gargantua rince ses salades, grandes comme « pruniers ou *noyers* ». Gargantua a une « dent creuze », c’est-à-dire gâtée, mais l’expression évoque aussi par syllepse la faim.

Enfin, s’il y a métaphore chez Rabelais, c’est-à-dire réduction du comparé au comparant, c’est seulement en raison d’une erreur de jugement : Gargantua confond le bourdon du pèlerin avec la corne d’un limaçon. Contre la réduction et l’identification métaphoriques, contre la prédation – la dévoration – du comparé par le comparant, Rabelais privilégie dans ce chapitre la comparaison, qui préserve l’autonomie et l’intégrité et du comparant et du comparé<sup>32</sup>.

---

32 Les salades sont « grandes comme pruniers ou noyers », les pèlerins sautent « avec leurs bourdons comme font les micquelotz ». Toutes les références sont extraites du chapitre 38 de Gargantua (Rabelais F., *Gargantua*, Seuil, coll.

Nana ne goûte qu'un seul aliment, l'argent, qui ne se laisse pas distinguer de l'excrément : « Fontan l'attirait, avec son masque de grotesque. Se frottant contre lui, le couvant d'un regard de femme enceinte qui a envie de manger quelque chose de malpropre, [Nana] le tutoya tout à coup » (V, 155). Le roman rabat donc une nouvelle fois l'oral sur l'anal, et rejette l'existence d'un lien premier à la mère qui soit à la fois vital, source de plaisir et fondateur.

Parmi toutes les femmes qui entourent Nana, Tatan Néné, blonde comme elle (IV, 107), est la plus bête – autre forme de déconsidération du féminin –. Elle ne sait pas qui est Bismarck, et elle croit Labordette quand il explique que l'Allemand mange de la viande crue, qu'il enlève les femmes qui passent près de son repaire et qu'il a déjà eu ainsi trente-deux enfants, à quarante ans (IV, 119). Notons que Bismarck est présenté comme un(e) ogre(sse), qui a autant d'enfants que la bouche compte de dents : nouvelle indice d'une oralité difficile.

Dans le premier chapitre, Mignon, essayant désespérément de détourner Steiner de Nana, fait l'apologie du costume de sa femme : « Mon cher, vous allez voir le costume de ma femme au second acte... Il est d'un cochon ! » (I, 38). Cette fois, c'est la génitalité qui est placée sous l'égide de l'anal, tout en annexant l'oralité par le même mouvement. L'ensemble du récit est placé sous l'influence inaugurale de *La Blonde Vénus*, qui est une pochade burlesque : « Ce carnaval des dieux, l'Olympe traîné dans la boue, toute une religion, toute une poésie bafouées, semblèrent un régal exquis » (I, 40). Le public est un mange-merde, et la symbolisation régresse spectaculairement, de la « poésie » à la « boue » en passant par le « régal ».

## 9. Contamination

[Muffat] eut toutes les peines du monde à se dégager. Lui-même craignait de céder au coup de folie de cette femme, collée contre son corps, dans l'effroi contagieux de l'invisible ; et il la raisonnait, elle se portait parfaitement. (XII, 387)

Si Nana est sale, alors elle salit, corrompt, avilit tous ceux qui l'approchent. Lors d'un dîner donné rue de Villiers, Nana et Satin ont « un brusque besoin de remuer cette boue de leur jeunesse ; et c'était toujours quand il y avait là des hommes, comme si elles cédaient à une rage de leur imposer le fumier où elles avaient grandi » (X, 335).

Un soir, Nana demande à Muffat de venir lui rendre visite dans sa tenue de chambellan :

Alors, ce furent des rires, des moqueries, quand elle l'eut, dans son apparat, avec l'épée, le chapeau, la culotte blanche, le frac de soie rouge chamarré d'or, portant la clé symbolique pendue sur sa basque gauche. Cette clé surtout l'égayait, la lançait à une fantaisie folle d'explications ordurières. Riant toujours, emportée par l'irrespect des grandeurs, par la joie de l'avilir sous la pompe officielle de ce costume, elle le secoua, le pinça, en lui jetant des : « Eh ! va donc chambellan ! » qu'elle accompagna de coups de pied dans le derrière ; et, ces coups de pied, elle les allongeait de si bon cœur dans les Tuileries, dans la société de la cour impériale, trônant au sommet, sur la peur et l'aplatissement de tous. [...]

Elle cassait un chambellan comme elle cassait un flacon et un drageoir, et elle en faisait une ordure, un tas de boue au coin d'une borne. (XIII, 447)

La conséquence sera son rejet de la cour, car l'impératrice le trouve « dégoûtant » (XIII, 434). Ruinés, ses amants tombent de ses mains, « comme un fruit mûr, pour se pourrir à terre, de lui-même » (XIII, 439). Enfin, quand Georges Hugon se suicide, le sang qui coule de sa plaie à la poitrine laisse une tache sur le tapis, qui refuse obstinément de s'en aller, malgré d'énergiques lavages (XIII, 430 ; 444) – souvenir de *Macbeth* et confirmation de la dominante sadique-anale du roman.

Comment Nana corrompt-elle ? Par le toucher, par le contact, selon la logique de la contagion, de la contamination, de l'empoisonnement<sup>33</sup>. L'apologue de la Mouche d'Or précise le mode opératoire :

Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres. (VII, 224)

La composition du roman distingue trois temps, qui illustrent cette contagion par contact. Dans un premier temps, le monde du peuple et celui de hautes classes sont distincts et distants, même si certains personnages sont susceptibles de passer de l'un à l'autre et que certains lieux, dont le théâtre des Variétés, réunissent des représentants des deux mondes, qui occupent néanmoins des espaces différents (théâtre à l'italienne). L'opposition entre les deux mondes est déterminée idéologiquement et moralement : richesse vs pauvreté, vice vs respectabilité.

Le second temps est celui de la rencontre des deux mondes, au chapitre 7, qui est le seul à se dérouler hors de Paris. Après son triomphe dans *La Blonde Vénus*, Nana part un temps à la campagne, dans la demeure que lui a achetée Steiner, la Mignotte. Attirée par la présence de Nana, Muffat et Georges se rendent en villégiature chez Madame Hugon, la mère de Georges, qui possède une maison, les Fondettes, dans les environs et qui s'étonne de cet afflux soudain de visiteurs alors que la saison estivale touche à sa fin. Un jour, Nana et ses visiteurs partent en excursion. A l'approche du pont qui enjambe la Choue, ils aperçoivent un groupe de promeneuses, Mme Hugon et ses amis. Quand les voitures traversent le pont, Nana croise le regard de la comtesse. C'est aussi

---

33 « L'interdit capital et nucléaire de la névrose [de contrainte] est, comme le tabou, celui du toucher [*Berührung*] ; d'où le nom : angoisse de toucher, *délire de toucher*. L'interdit ne s'étend pas seulement au toucher direct par le corps, mais il prend l'ampleur de l'expression figurée [*übertragenen Redensart*] : entrer en contact. Tout ce qui dirige les pensées sur ce qui est interdit et suscite un toucher par la pensée [*Gedankenberührung*] est aussi interdit que le contact corporel immédiat [*unmittelbare leibliche Kontakt*] ; la même extension se retrouve dans le tabou. [...] Les interdits de contrainte ont en propre une formidable capacité de déplacement [*Verschiebbarkeit*], ils s'étendent par n'importe quelles voies de corrélation [*Zusammenhang*] d'un objet à l'autre et rendent ainsi ce nouvel objet, comme le dit pertinemment une de mes malades, "impossible" [*unmöglich*]. À la fin, l'impossibilité a fait main basse sur le monde entier. Les malades de contrainte se comportent comme si les personnes et les choses "impossibles" étaient porteuses d'une dangereuse contamination [*Ansteckung*], prête à se transférer [*übertragen*] par contact à tout ce qui est avoisinant. Ces mêmes caractères de contagiosité [*Ansteckungsfähigkeit*] et de transférabilité [*Übertragbarkeit*], nous les avons mis en relief au début, dans la description des interdits de tabou. Nous savons que celui qui a transgressé un tabou en touchant quelque chose qui est tabou devient lui-même tabou et que personne ne doit entrer en contact avec lui. » Freud, S., *Totem et tabou* (1912-1913), in *OCP*, XI, PUF, Paris, 1998, p. 229-230 ; *Totem und Tabu* (1912-1913), *GW*, IX, p. 37.

le moment où Nana prend Georges Hugon, puis Muffat, comme amants. Les deux mondes sont entrés en contact.

Le troisième temps est celui de la contagion de l'aristocratie par Nana, qui précipite sa décadence, ainsi que l'effondrement de la société du Second Empire :

C'était cela : en trois mois, elle avait corrompu sa vie, il se sentait déjà gâté jusqu'aux moelles par des ordures qu'il n'aurait pas soupçonnées. [Muffat] eut un instant conscience des accidents du mal, il vit la désorganisation apportée par ce ferment, lui empoisonné, sa famille détruite, un coin de société qui craquait et s'effondrait. (VI, 225-226)

La contagion s'étendra ensuite à la comtesse, par le détour de Muffat : « Ruiné, vivant étroitement avec les débris de sa grande fortune, il se laissait peu à peu achevé par la comtesse, qui mangeait les restes dédaignés de Nana. Sabine, gâtée par la promiscuité de cette fille, poussée à bout, devenait l'effondrement final, la moisissure même du foyer » (XIII, 451). Le roman peut alors affirmer l'équivalence entre le peuple et les hautes classes, réunies dans une même ordure : « Saleté en haut, saleté en bas, c'est toujours saleté et compagnie », dit ainsi Nana (XI, 360).

La mort de Nana s'inscrit dans cette dynamique de contagion – et dans l'écho des *Liaisons dangereuses* –. Selon la logique du roman, elle est punie par là où elle a péché. Elle, qui a contaminé la bonne société, meurt contaminée : « 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 » (XIV, 475)<sup>34</sup>. Les hommes, craignant la contagion, restent sur le trottoir, quand les femmes, qui ne manquent pas, elles, de courage, viennent rendre hommage à Nana sur son lit de mort.

Que Nana meure par son fils, en contractant la petite vérole qui le tue, sert une autre leçon du roman : elle n'est pas une bonne mère. Elle ne s'intéresse à son enfant que par intermittence, lors de « crises d'amour maternel » (II, 54) ou encore de « rages » (X, 327), qui disent la dimension pathologique de sa passion : « Mais ce qui acheva de fondre le cœur de la jeune femme, ce fut l'arrivée de Louiset. Sa crise de maternité eut la violence d'un coup de folie. Elle emportait son fils au soleil pour le regarder gigoter ; elle se roulait avec lui sur l'herbe, après l'avoir habillé comme un jeune prince » (VI, 195)<sup>35</sup>. La naissance de Louiset est rejetée dans un *no-man's-land*, ni la grossesse ni la naissance ni l'allaitement ne sont racontées, pas plus dans *L'Assommoir*, où Nana apparaît pour la première fois, que dans *Nana*. Nana ne saurait en effet être mère dans l'espace du roman : si elle tombe enceinte, elle fait une fausse couche. Zoé la trouve gisant par terre, dans une mare de sang, comme si on l'avait assassinée (XII, 389). Nana fait cette fausse-couche à trois mois, alors que Louiset a trois ans (X, 328). L'écho renforce le lien entre l'enfant qu'elle a eu hors champ et celui

---

34 Le fait que Méduse soit monstrueuse suffit aux Grecs pour la mettre à mort. Ils n'ont pas non plus besoin d'inventer qu'elle soit à elle-même la cause de sa propre mort.

35 Aussi : « De Paris à Orléans, elle ne parla que de ça, les yeux humides, mêlant les fleurs, les oiseaux et son enfant, dans une soudaine crise de maternité » (VI, 181).

qu'elle ne saurait avoir. L'un et l'autre sont rejetés dans le néant. Elle meurt enfin au terme d'une agonie de trois jours (XIV, 465).

## 10. Sadisme/Masochisme

[Satin] voulait se rattraper, d'autant plus qu'elle était tombée, dans les coulisses, sur un ancien à elle, le figurant chargé du rôle de Pluton, un pâtissier qui lui avait déjà donné toute une semaine d'amour et de gifles. (V, 173)

Souvent, [Labordette] battait les femmes aux répétitions, quand il avait couché avec elles. (IX, 291)

Le chapitre 8 interrompt la progression de Nana vers le succès. Elle se met en ménage avec Fontan, l'un des acteurs de la troupe des Variétés, au « museau de bouc » et à la « laideur de monstre cocasse » (VIII, 249). La situation se dégrade rapidement. Après seulement trois semaines. Fontan bat Nana, cesse de participer à l'entretien du ménage, et, mangeant ses économies, la contraint à se prostituer de nouveau. S'il est un mec/mac dans *Nana*, c'est bien Fontan, dans le moment où Nana a pourtant décidé de cesser de se prostituer<sup>36</sup>.

[Fontan] se fouettait<sup>37</sup>, il lançait au visage de Nana, dans un flot d'injures, toutes sortes d'accusations, l'une sur l'autre, sans lui permettre de se défendre. Elle était sale, elle était bête, elle avait roulé partout. Puis il s'acharna sur la question d'argent. Est-ce qu'il dépensait six francs, lui, quand il dînait en ville ? [...] Tous ses instincts d'avarice sordide éclataient. (VIII, 265-66)

L'extrait dit la solidarité entre l'imputation de saleté, les mots orduriers, l'avarice<sup>38</sup> et la violence, caractéristiques de la phase sadique-anale.

Le chapitre 8 récrit le chapitre précédent, sous une forme inversée. Dans le chapitre 7, Nana, ayant fait la conquête de Muffat, abandonnait Steiner. Elle passait de la bourgeoisie d'affaires juive à une ancienne famille, aristocratique et catholique. Dans le chapitre 8, Nana ne se prostitue plus pour gagner de l'argent, mais pour que Fontan n'en dépense pas. La prostituée devient l'amant, et son mari, sa maîtresse, qu'elle doit payer : « Fontan devenait son vice, qu'elle payait, son besoin, dont elle ne pouvait se passer, sous l'aiguillon des gifles » (VIII, 279).

L'analogie qui fait de Nana le double de Muffat, et de Fontan le double de Nana (Nana/Muffat = Fontan/Nana) est confirmée par la fin du chapitre quand Fontan, après l'avoir humiliée et trompée, la jette à la porte, comme Nana l'avait fait avec Muffat à la fin du chapitre 7. Et Zola d'insister :

---

36 Ce modèle de couple trouve un écho dans celui de Mignon et de sa femme Rose. Elle séduit, il veille à ses « intérêts » : « C'était réglé entre eux : elle, travaillait le plus qu'elle pouvait, de tout son talent et de toute sa beauté ; lui, avait lâché son violon pour mieux veiller sur ses succès d'artiste et de femme. On n'aurait pas pu trouver de ménage plus bourgeois ni plus uni » (IV, 114).

37 La réversibilité du sadomasochisme s'indique d'emblée dans l'emploi pronominal, étonnant, du verbe.

38 Aussi : « Un jour même, elle lui rendit ses trois francs, contant une histoire, disant avoir encore l'argent de la veille. Comme il n'en avait pas donné la veille, il demeura un instant hésitant, par crainte d'une leçon. Mais elle le regardait de ses yeux d'amour, elle le baisait dans un don absolu de sa personne ; et il empocha les pièces avec le petit tremblement convulsif d'un avare qui rattrape une somme compromise. » (VII, 270). Quant à Muffat, il ne comprend pas, tout d'abord, qu'il convient d'entretenir Nana, qu'il désire avec « des exigences d'avare et d'infinies délicatesses » (IX, 296).

« Cette fois, c'était elle qu'on flanquait dehors. L'idée de Muffat lui vint tout d'un coup, dans sa rage ; mais, vrai, ce n'était pas Fontan qui aurait dû lui rendre la pareille » (VIII, 281).

L'analogie confirme, par sa construction à trois termes seulement (Nana/Fontan/Muffat), que de la domination (chap. 7) à l'humiliation (chap. 8), il n'y a pas de progression, mais seulement une permutation de places, qui dit la réversibilité du sadisme en masochisme. La suite du roman le confirme : Nana, battue, battra. La maîtresse devient Maîtresse. *Vénus à la fourrure* sans fourrure.

Quand La Faloise, dont elle a croqué la fortune, l'agace avec ses « exclamations de perruche et des lassitudes affectées de pantin de bois, qui n'a jamais eu une émotion », « Nana [...] finit par le battre » (XIII, 441). « Elle l'appelait "son tiroir à claques", lui disait d'avancer pour recevoir sa gifle, des gifles qui lui rougissaient la main, parce qu'elle n'avait pas encore l'habitude. La Faloise riait de son air crevé, avec des larmes dans les yeux. Cette familiarité l'enchantait, il la trouvait épatante. » (XIII, 442). Muffat connaît le même sort :

Puis, un jour, comme il faisait l'ours, elle le poussa si rudement, qu'il tomba contre un meuble ; et elle éclata d'un rire involontaire, en lui voyant une bosse au front. Dès lors, mise en goût par son essai sur La Faloise, elle le traita en animal, le fouailla, le poursuivit à coups de pied.

« Hue donc ! hue donc !... Tu es le cheval... Dia, hue ! sale rosse, veux-tu marcher ! »

D'autres fois, il était un chien. Elle lui jetait son mouchoir parfumé au bout de la pièce, et il devait courir le ramasser avec les dents, en se traînant sur les mains et les genoux.

« Rapporte, César !... Attends, je vais te régaler, si tu flânes !... Très bien, César ! obéissant ! gentil !... Fais le beau ! »

Et lui aimait sa bassesse, goûtait la jouissance d'être une brute. Il aspirait encore à descendre, il criait :

« Tape plus fort... Hou ! hou ! je suis enragé, tape donc ! » (XIII, 446)<sup>39</sup>

Cette scène rejoue, sous une forme inversée, celle où Nana est montée, et « fouaillée » par son jockey, Price, et que nous avons déjà commentée (XI, 379). Muffat qualifié de « rosse » par Nana est un autre écho de l'épisode du Grand Prix : « Tous les chevaux que tu voudras ! cria-t-elle gaiement, en se laissant aller ; mais pas de Nana, c'est une rosse ! » (XII, 352). Quand Muffat quitte Nana, sur une dernière humiliation, il change d'objet, mais pas d'activité, qui reste masochique : « Le ciel l'enlevait des mains de la femme pour le remettre aux bras mêmes de Dieu. C'était un prolongement religieux des voluptés de Nana, avec les balbutiements, les prières et les désespoirs, les humilités d'une créature maudite écrasée sous la boue de son origine » (XIII, 451).

---

39 « La première interprétation, découverte sans difficultés, c'est que le masochiste veut être traité comme un petit enfant en détresse et dépendant [*ein kleines, hilfloses und abhängiges Kind*], mais il veut surtout être traité comme un enfant méchant [*wie ein schlimmes Kind*]. Il est superflu d'apporter ici des observations, le matériel est très uniforme et accessible à tout observateur, même non analyste. Mais si l'on a l'occasion d'étudier des cas dans lesquels les fantasmes masochistes ont connu une élaboration particulièrement riche, on découvre facilement qu'ils placent la personne dans une position caractéristique de la féminité et donc qu'ils signifient être castré, subir le coït, ou accoucher [*kastriertwerden, Koitertwerden oder Gebären bedeuten*]. C'est pour cette raison que j'ai nommé, pour ainsi dire *a potiori*, masochisme féminin cette forme de masochisme dont tant d'éléments, pourtant, renvoient à la vie infantile. » Freud, S., « Le Problème économique du masochisme » (1924), in *Névrose, psychose et perversion, op. cit.*, p. 290 ; « Das ökonomische Problem des Masochismus » (1924), *GW, XIII*, p. 374.

## 11. La femme

Lorsque Georges Hugon voit Nana la première fois, sur le théâtre des Variétés, il s'exclame : « C'était ça, c'était la femme ; et il devenait très rouge » (I, 46). *La femme* ou *une femme* ? Nana ou une nana ? Nana n'est pas un individu, ni une exception, elle est la norme : « la femme » en effet, comme le montre le portrait en miroir de la prostituée et de la comtesse Muffat.

Dans un premier temps, selon une logique que nous avons déjà rencontrée, tout oppose Nana et Sabine Muffat : la condition (peuple vs aristocratie), les lieux (théâtre vs salon), la moralité (la catin vs la femme respectable, d'une « froideur de dévote »), et, bien sûr le physique : l'une est une blonde grasse aux yeux bleus, l'autre, une brune mince.

Pourtant, lors d'une soirée chez la comtesse, Fauchery remarque la présence d'un trait commun aux deux femmes, qui dit autant leur proximité que leur différence :

Mais un signe qu'il aperçut à la joue gauche de la comtesse, près de la bouche, le surprit. Nana avait le même absolument. C'était drôle. Sur le signe<sup>40</sup>, de petits poils frisaient ; seulement, les poils blonds de Nana étaient chez l'autre d'un noir de jais. N'importe, cette femme ne couchait avec personne. (IV, 85)

Pourtant, éclairé par la lueur de la cheminée, le signe change de sens.

Dans la lueur du foyer, les poils noirs du signe qu'elle avait au coin des lèvres blondissaient. Absolument le signe de Nana, jusqu'à la couleur. (IV, 99)

Mais non :

« L'empereur est là, heureusement », dit le comte Muffat avec sa gravité officielle. Ce fut le dernier mot que Fauchery put entendre. Il refermait la porte, après avoir regardé une fois encore la comtesse Sabine. Elle causait posément avec le chef de bureau et semblait s'intéresser à l'entretien de ce gros homme. Décidément il devait s'être trompé, il n'y avait point de fêlure. C'était dommage. (IV, 102)

À vrai dire le sens du signe importe peu, puisque sa nature indique suffisamment que, pour Zola, la femme porte son sexe sur son visage. Qu'elle n'est qu'un sexe. Et érigé – par la référence à la pierre et l'homophonie de « jais » et « jet » –. La scène de la masturbation au miroir ne laisse aucun doute quant à la signification du signe :

Alors [Muffat] leva les yeux. Nana s'était absorbée dans son ravissement d'elle-même. Elle pliait le cou, regardant avec attention dans la glace un petit signe brun qu'elle avait au-dessus de la hanche droite ; et elle le touchait du bout du doigt, elle le faisait saillir en se renversant davantage, le trouvant sans doute drôle et joli, à cette place. Puis, elle étudia d'autres parties de son corps, amusée, reprise par ses curiosités vicieuses d'enfant. (VII, 225)

Fauchery séduira la comtesse Muffat, comme Nana le comprend lorsque les deux femmes se croisent sur le pont :

La roue de la victoria l'effleura presque, sans que [Sabine Muffat] fit un pas en arrière. Les deux femmes avaient échangé un regard profond, un de ces examens d'une seconde, complets et définitifs. [...]  
« Qui est-ce la grande, demanda Lucy à toute vitesse dans le bruit des roues.  
- C'est la comtesse Muffat, répondit Steiner.  
- Tiens ! je m'en doutais. Eh bien ! mon cher, elle a beau être une comtesse, c'est une pas grand-chose... Vous le savez, j'ai l'œil, moi. Maintenant, je la connais comme si je l'avais faite, votre comtesse...

---

40 Le mot est rare, mais attesté, selon le *Trésor de la Langue Française* : il signifie « marque naturelle sur la peau », et son sens pourrait recouvrir aussi celui de grain de beauté. Nous remercions Christophe Reffait, spécialiste de littérature du 19<sup>ème</sup> siècle et d'Émile Zola, des précisions qu'il nous a apportées.



Voulez-vous parier qu'elle couche avec cette vipère<sup>41</sup> de Fauchery ?... Je vous dis qu'elle y couche ! On sent bien ça, entre femmes. (VI, 203-4)

Les promeneuses, épouvantées, rebroussent chemin. Sabine Muffat n'a pas franchi le pont. Elle ne saurait tarder à le faire.

Muffat apprendra ainsi, dans le chapitre suivant, que sa femme le trompe avec Fauchery : « Tandis qu'il se mettait en manches de chemise chez une catin, sa femme se déshabillait dans la chambre d'un amant » (VII, 233). La phrase indique par sa construction, son rythme et le jeu de ses sonorités l'équivalence entre les deux situations, et, surtout, l'identité de la femme et de la catin. Nana le dit plus crûment : « Mon cher, toutes les femmes se valent » (VII, 228). L'onomastique l'annonce d'emblée, qui définit les noms de Nana et Sabine Muffat en miroir.

## 12. Inexistence

Nana est avant tout un corps, et un corps montré, exhibé, observé, voire scruté<sup>42</sup> : en public, sur la scène du théâtre des Variétés et dans les coulisses, lors de la visite du Prince d'Écosse, ou dans l'intimité, dans la célèbre scène du miroir, où elle est à elle-même son propre objet de contemplation.

Nous indiquons d'emblée la « crudité ignoble » de la vision de la femme dans *Nana*. À qui doit-elle être imputée ? À Zola ? Pas exactement, ou pas seulement. Littéralement Nana n'existe pas. On ne sait rien – ou si peu – de Nana<sup>43</sup>, et ce que l'on en sait est toujours médiatisé par le regard d'un tiers. Les descriptions de Nana sont en effet toujours subjectives, c'est-à-dire focalisées sur un personnage. Sur la scène du théâtre des Variétés, elle est vue par les spectateurs ; dans sa loge, par ses visiteurs, Bordenave et le prince d'Écosse, accompagnés de Chouard et Muffat ; devant son miroir, par Muffat, etc.

Nana n'existe en effet dans le roman qu'en tant qu'elle est vue par les hommes. Et entre elle et eux viennent s'interposer, comme autant d'écrans ou de prismes déformants, les stéréotypes et clichés socialement et culturellement déterminés que le roman met en scène.

Revenons sur cette citation, crue et ignoble en effet :

Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours ; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le

---

41 Fauchery est une vipère quand Nana n'est qu'une couleuvre : la plus dangereuse n'est pas celle que l'on croit. Autre occurrence : « “Dis donc, je ne t'ai pas conté l'histoire que Fauchery fait courir sur toi... En voilà une vipère ! Je ne lui en veux pas, puisque son article est possible ; mais c'est une vraie vipère, tout de même. » (VII, 228).

42 Le regard est aussi l'instrument de la soumission des femmes : « Satin avait beau [...] parler [à Nana] de certaines listes de femmes, accompagnées de photographies, que les agents devaient consulter, avec défense de jamais toucher à celles-là : elle n'en gardait pas moins un tremblement, elle se voyait toujours bousculée, traînée, jetée le lendemain à la visite ; et ce fauteuil de la visite l'emplissait d'angoisse et de honte, elle qui avait lancé vingt fois sa chemise par-dessus les moulins » (VII, 277).

43 Étonnante rareté des descriptions physiques du personnage, en contradiction, non seulement avec les exigences de l'écriture naturaliste, mais aussi la fréquence de ses apparitions nues ou dénudées, et les attentes des lecteurs.

voile troublant de leur ombre, il y avait la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. (VII, 226)

La description est introduite par une phrase qui rapporte explicitement la vision à une subjectivité, à une histoire et à une culture : « [Muffat] songeait à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve ». La vision délirante de Nana est donc à imputer à un personnage singulier, Muffat, à son éducation<sup>44</sup> et à ses souvenirs de lecture, qui concourent à faire de la femme/de son sexe, une bête.

La distorsion se marque parfois de façon plus discrète, par l'emploi d'une comparaison, qui pointe la différence entre la réalité de l'objet et celle du fantasme :

Des applaudissements éclatèrent. Tout de suite, elle s'était tournée, remontant, faisant voir sa nuque où des cheveux roux mettaient *comme* une toison de bête ; et les applaudissements devinrent furieux (I, 36)

La couleur rousse ne signifie rien, tant qu'elle n'est conçue comme le signe d'une nature bestiale et diabolique.

Fauchery occupe une place singulière dans l'économie du regard masculin. Il est le seul personnage qui fasse preuve de distance et de clairvoyance. C'est lui qui, le premier, devine que Sabine Muffat pourrait ne pas être aussi respectable qu'elle le semble, avant de la séduire. En ce sens, il est le double de Nana, qui a la même intuition. Il est en outre journaliste et écrivain de théâtre – comme Zola –. Il n'est donc guère étonnant que la fonction de délivrer la parole allégorique qui donne sens à *Nana* lui soit dévolue. En effet, le roman est autant le récit de la déchéance d'une femme que celle d'un monde, qui sont étroitement solidaires. La mort de Nana coïncide avec la déclaration de guerre à la Prusse, et le « charnier » (XIV, 474) qu'est son visage en annonce d'autres, comme dans ce passage où Zola, se souvenant de Dindenault et de Panurge (*Quart Livre*, chap. 5-8), décrit la foule qui défile dans les rues de Paris :

Des torches passaient encore, secouant des flammèches ; au loin, les bandes moutonnaient, allongées dans les ténèbres, pareilles à des troupeaux menés de nuit à l'abattoir ; et ce vertige, ces masses confuses, roulées par les flots, exhalaient une terreur, une grande pitié de massacres futurs. Ils s'étourdissaient, les cris se brisaient dans l'ivresse de leur fièvre se ruant à l'inconnu, là-bas, derrière le mur noir de l'horizon. « À Berlin ! À Berlin ! À Berlin ! » (XIV, 469)<sup>45</sup>

La métaphore de la Mouche d'Or est une invention de Fauchery, pour les besoins de l'article qu'il publie dans le Figaro. Il est temps de citer le passage dans son entier.

Muffat lisait lentement. La chronique de Fauchery, intitulée « La Mouche d'Or », était l'histoire d'une fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien ; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. Et c'était à la fin

44 « C'était la maman Muffat qui lui avait donné cette belle éducation : tous les jours à confesse, pas d'escapades, pas de jeunesse d'aucune sorte. Il pratiquait, il avait des crises de foi d'une violence sanguine, pareilles à des accès de fièvre chaude. Enfin pour le peindre d'un dernier détail, La Faloise lâcha un mot à l'oreille de son cousin. "Pas possible, dit ce dernier. – On me l'a juré, parole d'honneur !... Il l'avait encore quand il s'est marié." » (III, 84)

45 Cette évocation de l'enthousiasme guerrier de la foule laisse circonspect, pour le moins.

de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres. (VII, 224-25)

Cette leçon sera reprise plusieurs fois par la suite, et assumée notamment par le narrateur (XIII, 457 ; XIV, 474-75). Selon le journaliste, Nana serait le vengeur du peuple. Est-ce si sûr ?

Le récit du dîner donné par Nana rue de Villiers la montre affichant des convictions de parvenue, où le mépris se dit une nouvelle fois sur le registre anal, et une nouvelle fois dans l'écho de l'or et de l'ordure :

Puis, la conversation étant tombée sur les troubles qui agitaient Paris, des articles incendiaires, des commencements d'émeute à la suite d'appels aux armes, lancés chaque soir dans des réunions publiques, elle s'emporta contre les républicains. Que voulaient-ils donc, ces sales gens qui ne se lavaient jamais ? Est-ce qu'on n'était pas heureux ? Est-ce que l'empereur n'avait pas tout fait pour le peuple ? Une jolie ordure, le peuple ! Elle le connaissait, elle pouvait en parler ; et, oubliant le respect qu'elle venait d'exiger à table pour son petit monde de la rue et de la Goutte-d'Or, elle tapait sur les siens avec des dégoûts et des peurs de femme arrivée. (X, 339)

Si Nana est le bras armé de la vengeance populaire, alors elle l'est à son insu. Ce qui est envisageable. Néanmoins la discordance entre la mission révolutionnaire que lui assigne Fauchery et ses propos réactionnaires invite à reconsidérer la pertinence de la lecture politico-allégorique du journaliste. Cette prise de distance se marque aussi dans la réaction de Muffat à la lecture de l'article : « Cette chronique était écrite à la diable, avec des cabrioles de phrases imprévues et de rapprochements baroques » (VII, 225). Là aussi, Muffat n'est peut-être pas le personnage le plus compétent en matière de critique littéraire, néanmoins les réserves qu'il exprime sur le style de Fauchery interdisent de considérer que le sens du roman puisse être porté, sans reste, par son article. Et ce d'autant plus que la référence aux règles des femmes qui feraient tourner le lait relève plus des croyances populaires que du savoir médical contemporain dont le naturalisme dit s'inspirer<sup>46</sup>.

Ce doute jeté sur la pertinence de la lecture allégorique rejaille, par ricochet, sur d'autres passages et invite à les considérer avec circonspection. Souvenons-nous :

Elle demeurait seule debout, au milieu des richesses entassées de son hôtel, avec un peuple d'hommes abattus à ses pieds. Comme ces monstres antiques dont le domaine était couvert d'ossements, elle posait les pieds sur des crânes ; et des catastrophes l'entouraient, la flambée furieuse de Vandevres, la mélancolie de Foucarmont perdu dans les mers de la Chine, le désastre de Steiner réduit à vivre en honnête homme, l'imbécilité satisfaite de La Faloise, et le tragique effondrement des Muffat, et le blanc cadavre de Georges, veillé par Philippe, sorti la veille de prison. *Son œuvre de ruine et de mort était faite, la mouche envolée de l'ordure des faubourgs, apportant le ferment des pourritures sociales, avait empoisonné ces hommes, rien qu'à se poser sur eux. C'était bien, c'était juste, elle avait vengé son monde, les gueux et les abandonnés.* Et tandis que, dans une gloire son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours. (XIII, 457)

La référence à l'article de Fauchery dénoncerait alors tout le passage comme un mensonge, ou une élucubration. La femme phallique n'existe pas, elle est une fiction, ou un fantasme. La référence à

---

46 Les règles qui feraient tourner le lait : la génitalité et l'oralité virent à l'aigre.

une figure mythologique inexistante (qui peut bien être ce monstre antique dont le domaine serait couvert d'ossements ?<sup>47</sup>) irait dans le même sens.

La lucidité et la perspicacité de Fauchery sont également battues en brèche à la fin du roman. Alors qu'il a su jusqu'alors se garder habilement du danger, il succombe en deux mois :

Le triomphe de Nana fut de l'avoir et de lui manger un journal, qu'il avait fondé avec l'argent d'un ami ; elle ne l'affichait pas, se plaisait au contraire à le traiter en monsieur qui doit se cacher ; et, quand elle parlait de Rose, elle disait « cette pauvre Rose ». Le journal lui donna des fleurs pendant deux mois ; elle avait des abonnés en province, elle prenait tout, depuis la chronique jusqu'aux échos de théâtre ; puis, après avoir essoufflé la rédaction, disloqué l'administration, elle contenta un gros caprice, un jardin d'hiver dans un coin de son hôtel, qui emporta l'imprimerie. (XIII, 441)

Est-ce à dire que même le plus clairvoyant des hommes ne pouvait résister à l'attraction du monstre ? Le sort de Fauchery participerait alors de cette autre leçon du roman, qui fait des hommes, dans un singulier retournement, les victimes de la prostituée. Ou bien Zola indique-t-il par la disparition de Fauchery que son discours n'est pas moins insensé que celui des autres personnages, qu'il n'est pas en marge de ce monde qu'il décrit, ou dans une position de surplomb, mais qu'il en participe ?

### 13. Bêtise

Il est encore une série d'animaux auxquels Nana est comparée, et dont nous n'avons rien dit. Elles servent la stigmatisation, non plus de sa bestialité, mais de sa bêtise. Elle « glousse comme une poule » (I, 41), elle est une « oie » (VIII, 223 ; IX, 301), elle a une « cervelle d'oiseau » (X, 316). Dans son intérieur rue de Villiers, « rien ne marqu[e] trop la fille, en dehors de la volupté des sièges ; seules, deux statuettes de biscuit, une femme en chemise cherchant ses puces, et une autre absolument nue, marchant sur les mains, les jambes en l'air, suffisaient à salir le salon d'une tache de bêtise originelle » (X, 316)<sup>48</sup>. Elle était méchante, la voilà bête aussi. Alternative phallique de nouveau : menaçante quand elle est bestiale, méprisée quand elle est bête.

Pourtant, il est, dans les marges du roman, une Nana qui n'est pas celle que les hommes reconnaissent. Une Nana qui n'est pas méchante. Elle n'écraserait pas une mouche, dit-elle (XIII, 455) – et l'animal n'est pas indifférent –, elle sait aussi qu'« on tombe sur les femmes, quand ce sont les hommes qui exigent des choses » (XIII, 456). Une Nana qui n'est pas bête non plus. Elle est au contraire une femme subtile, intelligente, drôle et féroce critique. Mais elle n'apparaît qu'en filigrane, en mineur des discours des hommes qui dominant et qui réussissent presque à éteindre sa voix.

---

47 Il convient d'être plus précis. Ce monstre est inconnu *dans la mythologie classique*, c'est-à-dire grecque. Cette identification impossible doit-elle se lire comme le symptôme de l'oubli des mythologies antérieures, et notamment suméro-akkadiennes ? Ce monstre renverrait alors à l'Inanna guerrière du poème « Victoire d'Inanna sur l'Ebih », où le serpent fait retour aussi : « Qu'il [le chef des armées] brise ses habitants comme un crâne, / Et qu'il les jette à bas de leur montagne ! / Qu'il leur écrase la tête, à tous ! / Comme à un serpent, en son trou ! » (cité in Bompard-Porte M., *Si je t'oublie, ô Babylone...*, op. cit. p. 192).

48 Une nouvelle fois, la génitalité est réduite à l'anal.

Nana, comme Fauchery, ne se laisse pas tromper par les apparences et les faux-semblants, dans cette société qui a élevé l'hypocrisie et le mensonge au rang de valeurs suprêmes. Elle démasque la comtesse d'un regard, nous l'avons dit, et n'est pas dupe de l'allure respectable du marquis de Chouard lorsqu'il lui rend visite, avec le comte Muffat, sous prétexte de quête pour ses pauvres : « [Nana] répondit par de petits mouvements de tête, tout en faisant de rapides réflexions. Ça devait être le vieux qui avait amené l'autre ; ses yeux étaient trop polissons. Pourtant, il fallait aussi se méfier de l'autre, dont les tempes se gonflaient drôlement ; il aurait bien pu venir tout seul. » (I, 70). Elle refuse l'institution du mariage, pilier de la société, qui lui apparaît comme une « saleté » (XIII, 424, et aussi XIII, 442 ; XIII, 455). Elle dénonce enfin la morale sexuelle « civilisée » et son double standard, et révèle que la société du 19<sup>ème</sup> siècle, comme la nôtre, ignore toute culture érotique qui permettrait d'engager un dialogue entre les sexes :

« Si vous n'étiez pas des mufes, vous seriez aussi gentils chez vos femmes que chez nous ; et si vos femmes n'étaient pas des dindes, elles se donneraient pour vous garder la peine que nous prenons pour vous avoir... Tout ça, c'est des manières... Voilà, mon petit, mets ça dans ta poche ». (VII, 231)<sup>49</sup>

Enfin, signe de son intelligence critique, l'humour de la réponse qu'elle fait à Muffat, quand celui-ci regimbe à retourner près de sa femme, comme elle le lui conseille, et qui montre combien la société est cul par-dessus tête : « Si, si, reprit-elle, il le faut... Je me ferai une raison. Après tout, elle est ta femme. Ce n'est pas comme si tu me trompais avec la première venue. » (XII, 394).

Enfin, elle se révèle excellente conseillère en gestion de patrimoine et affaires conjugales :

Bientôt elle prit sur [Muffat] une influence de bonne fille. Quand il arrivait maussade, elle l'égayait, puis le conseillait, après l'avoir confessé. Peu à peu, elle s'occupa des ennuis de son intérieur, de sa femme, de sa fille, de ses affaires de cœur et d'argent, très raisonnable, pleine de justice et d'honnêteté. (X, 317)

Ni méchante, ni bête, Nana n'est pas non plus intéressée, et ne fétichise par l'argent, qu'elle dépense à tout va et qu'elle rend à sa nature première d'excrément :

« C'est drôle, les hommes riches s'imaginent qu'ils peuvent tout avoir pour leur argent... Eh bien ! et si je ne veux pas ?... Je me fiche de tes cadeaux. Tu me donnerais Paris, ce serait non, toujours non... Vois-tu, ce n'est guère propre, ici. Eh bien ! je trouverais ça très gentil, si ça me plaisait d'y vivre avec toi ; tandis qu'on crève dans tes palais, si le cœur n'y est pas... Ah ! l'argent ! mon pauvre chien, je l'ai quelque part ! Vois-tu, je danse dessus, l'argent ! je crache dessus ! »  
Et elle prenait une mine de dégoût. (IX, 300)

Dans la suite immédiate de ce passage, Nana médite sur la condition qui lui est faite :

Puis, elle tourna au sentiment, elle ajouta sur un ton mélancolique : « Je sais quelque chose qui vaut mieux que l'argent... Ah, si on me donnait ce que je désire... » Il releva lentement la tête, ses yeux eurent une lueur d'espoir. « Oh ! tu ne peux pas me le donner, reprit-elle ; ça ne dépend pas de toi, et c'est pour ça que je t'en parle... Enfin, nous causons... Je voudrais avoir le rôle de la femme honnête, dans leur machine. » (IX, 300)

La scène doit faire l'objet d'une double lecture. En apparence, Nana joue et son discours est hypocrite : elle veut arracher à Muffat ce rôle que Bordenave lui refuse. Et elle parvient à ses fins.

---

49 Aussi, à propos de la virginité de Muffat lors de sa nuit de noces : « “Mais, mon pauvre chien, tu as dû être d'un bête ! Quand un homme ne sait pas, c'est toujours si drôle ! [...] Mon cher, ça ne vaut rien d'avoir l'air godiche devant sa femme le premier soir. [...] Vois-tu, je sais comment ça se passe... Eh bien, mon petit, les femmes n'aiment pas qu'on soit bête. Elles ne disent rien, parce qu'il y a la pudeur, tu comprends... Mais sois sûr qu'elles en pensent joliment long. Et tôt ou tard, quand on n'a pas su, elles vont s'arranger ailleurs...” » (VII, 228-229).

Sa mélancolie est donc feinte. Pourtant, selon la logique qui est aussi celle du théâtre, la feinte dit la vérité. De fait, elle rêve d'être une femme honnête, et cette possibilité lui sera refusée, comme l'indique la remarque de Muffat, même si, en effet, elle ne dépend pas de lui : « “Quelle femme honnête ?” murmura-t-il étonné ». Le mot mélancolie apparaît plusieurs fois dans le roman, mais toujours dans un sens affaibli et figuré<sup>50</sup>. Dans ce passage, en revanche, le mot est juste : Nana sait, à la différence des hommes, que l'argent non seulement ne peut pas tout, mais n'est pas tout, et sa méditation mélancolique est à la fois la reconnaissance que la complétude n'est pas et une invitation à partager ce qui est perdu.

Enfin, en creux, le roman indique, sans même qu'on puisse penser que Zola sache ce qu'il écrit, que Nana est une femme abandonnique, et qui connaît la loi : la peur de la police, qu'elle partage avec Satin, le montre. Elle n'est donc pas, comme semblent l'être les hommes du roman, sur une position de clivage et de perversion.

Pleine de malice, voire de rouerie, notamment quand elle organise la ronde de ses amants après son installation rue de Villiers, Nana fait-elle preuve pour autant de *mêtis* ? Une scène en atteste, qui rejoue un épisode célèbre de la mythologie antique, mais déplacé. À la fin du chapitre 7, Nana, exaspérée par la présence inopportune de Muffat et de Steiner, qui refusent de quitter les lieux, ouvre brusquement la porte de sa chambre.

Alors, les deux hommes au milieu du lit défait, aperçurent Fontan. Il ne s'attendait pas à être montré ainsi, et il avait les jambes en l'air, la chemise volante, vautre comme un bouc au milieu des dentelles fripées, avec sa peau noire. D'ailleurs, il ne se troubla pas, habitué aux surprises des planches. Après la première secousse de saisissement, il trouva un jeu de physionomie pour s'en tirer à son honneur, il fit le lapin comme il disait, frisant le nez, dans un remuement du museau entier. Sa tête de faune canaille suait le vice. (VII, 243)

Cette scène rappelle celle où Héphaïstos surprend Aphrodite et Arès, à quelques différences près. Dans l'histoire antique, Héphaïstos surprend le couple adultère et invite les autres dieux au spectacle. Ici, c'est Nana, qui dévoilant son propre adultère, surprend les spectateurs, qui forment un couple : celui des deux amants officiels (Steiner et Muffat). Dans les deux cas, un adultère est dévoilé : par Héphaïstos, par Nana – qui peuvent donc être identifiés.

L'épisode est d'ailleurs représenté sur la scène du théâtre des Variétés dans « La Blonde Vénus » :

[...] assise sur un banc de mousse, Vénus appela Mars auprès d'elle. Nana, les bras au cou de Prullière, l'attirait, lorsque Fontan, se livrant à une mimique de fureur cocasse exagérant ce masque d'un époux outragé qui surprend sa femme en flagrant délit, parut au fond de la grotte. Il tenait le fameux filet aux mailles de fer. Un instant, il le balança, pareil à un pêcheur qui va jeter un coup d'épervier ; et, par un truc ingénieux, Vénus et Mars furent pris au piège, le filet les enveloppa, les immobilisa dans leur posture d'amants heureux. (I, 48)

---

50 Par exemple : « Le temps était couvert, une vapeur bleuâtre noyait les lointains, dans une douceur et une paix mélancoliques. » (VI, 177).

Les deux scènes sont superposables si l'on fait permuter les places dans le trio. Aux Variétés, Fontan (Vulcain) surprend Prullière (Mars) en compagnie de Nana (Vénus). Si, dans le chapitre 7, Nana occupe la place de Vulcain, alors qui est Fontan ? Mars, qui trône en majesté au centre du lit de Nana, et qui semble hériter de traits de Bacchus (« vautre comme un bouc », « faune canaille »). Steiner et Muffat sont eux comme Vénus surprise : passifs et stupéfaits. Nana les chasse alors, « refermant la porte à toute volée, elle poussa bruyamment le verrou » (VII, 243) – les enfermant dehors donc comme Vulcain a enfermé Mars et Vénus dans son filet. Du trio initial (Nana/Fontan/Prullière) présent sur la scène des Variétés, Prullière (Mars) manque. Prullière sera invité régulièrement chez Nana et Fontan quand ils se seront mis en ménage, dès le chapitre suivant, à la suite de cette scène qui marque sa rupture avec Muffat. Il essaiera de la séduire, mais se verra éconduit, car elle est désormais fidèle<sup>51</sup>. L'absence de Prullière dans cette scène peut donc s'expliquer par le fait que la place qu'il voudrait occuper, celle de Mars, l'est déjà – par Fontan. Quant à Steiner et Muffat, ils occupent aussi la place laissée vacante par Fontan, mais sous la forme de son avatar Vulcain : celle du cocu, non plus triomphant, mais défait. Contraint par le dévoilement de Nana de quitter enfin la place, ils s'éloignent, dépités, « traînant la jambe, chacun de son côté » (VII, 244).

La réécriture au chapitre 7 de la scène du chapitre 1 procède donc d'une permutation des places et d'un double renversement, qui détache Nana de son rôle initial de Vénus, c'est-à-dire de femme-objet et de femme infidèle, puisqu'elle est ici active, et non plus passive, et, dès le chapitre suivant, non plus volage, mais fidèle – et en position d'Héphaïstos, l'un des dieux à *mêtis* par excellence.

À la différence des hommes, et du roman, Nana réussit à concilier oralité, sexualité et partage, comme le montre la scène de l'apparition inattendue de Georges Hugon à la Mignotte. Nana parcourt la propriété où elle vient d'arriver et qu'elle découvre pour la première fois. Elle s'extasie devant le jardin, qui est « plein de choux » (V, 184). Puis, « tout à coup, dans le crépuscule, elle distingua des fraises. Alors son enfance éclata » (V, 184). On aura reconnu l'une des théories sexuelles infantiles, qui explique la venue d'un enfant (les choux) par l'ingestion d'un certain type d'aliment, en l'occurrence, les fraises que sont supposées affectionner les femmes enceintes. La suite de la scène le confirme, qui voit surgir Georges Hugon, trempé jusqu'aux os : « “Comment ! c'est Bébé !... qu'est-ce que tu fais là, Bébé ? – Tiens ! Pardi ! répondit Georges, je suis venu.” Elle restait étourdie. “Tu savais donc mon arrivée par le jardinier ?... Oh ! cet enfant ! Et il est trempé ! –

---

51 « Aussi Prullière s'enrageait-il après ses jupes, venant lorsque Fontan n'était pas là, la poussant dans les coins pour l'embrasser. Mais elle se débattait, indignée tout de suite, avec des rougeurs de honte ; elle trouvait dégoûtant qu'il voulût tromper un ami. Alors, Prullière ricanait d'un air vexé. Vrai, elle devenait joliment bête ! Comment pouvait-elle s'attacher à un pareil singe. » (VIII, 268)

Ah ! je vais te dire. La pluie m'a pris en chemin. Et puis, je n'ai pas voulu remonter jusqu'à Gunnières, et en traversant la Choue, je suis tombé dans un sacré trou d'eau." » (V, 185).

Quand Georges explique qu'il a faim parce qu'il a quitté la maison avant l'heure du repas, Nana reprend son récit et en précise le sens, toujours selon la logique infantile : « Nana se fâcha. En voilà une grosse bête, de filer de chez sa maman, le ventre vide, pour aller se flanquer dans un trou d'eau ! » (V, 187)

Comme Nana a faim elle aussi, un dîner s'improvise :

On eut donc une soupe aux choux, avec un morceau de lard. Puis, en fouillant dans un sac, Nana trouva un tas de choses, des provisions qu'elle avait fourrées là par précaution : un petit pâté de foie gras, un sac de bonbons, des oranges. Tous deux mangèrent comme des ogres, avec un appétit de vingt ans, en camarades qui ne se gênaient pas. [...] Au dessert, pour ne pas déranger Zoé, ils vidèrent avec la même cuiller, chacun son tour, un pot de confitures trouvé en haut d'une armoire » (V, 187).

Où Choue et choux font retour sous la forme de soupe aux choux. Cette fois l'oralité est fondatrice d'un échange et d'un partage. Après le repas, Nana et Georges feront l'amour au clair de lune, après avoir écouté le chant du rouge-gorge : « Et elle tomba en vierge dans les bras de cet enfant, en face de la belle nuit. La maison dormait. » (V, 189).

Le séjour à la campagne, comme son installation en ménage avec Fontan dans l'appartement de la rue Véron, sont la preuve que la prostitution n'est pas une nature, ni un destin, et que Nana pourrait vivre une autre vie : « Son existence d'hier était loin. [...] Bien sûr qu'elle était née pour vivre sage » (V, 188). Contre la métaphore insultante de la « plante de plein fumier » développée par Fauchery dans son article, Zola convoque l'image de la « fleur d'amour reflleurissant en elle » (V, 194), qui entre en écho avec son ambition de jeunesse, celle de devenir fleuriste (VIII, 245) – activité où la génitalité est symbolisée –.

Les deux périodes où Nana abandonne la prostitution sont construites sur le même modèle. La prostituée connaît une forme de renaissance qui se dit par la métaphore de la virginité (V, 189 ; VIII, 249), Nana est fidèle à ses amants de cœur, Georges d'abord, Fontan ensuite<sup>52</sup>. Enfin, elle peut de nouveau faire preuve de pudeur (V, 194-195), c'est-à-dire retrouver une intimité.

Et Zola dans tout ça ? Le jeu des points de vue ménage, disions-nous, la possibilité qu'il échappe à la conviction dont tous les hommes font preuve.

Pourtant. Que signifie qu'une actrice médiocre à la scène pourrait exceller à la ville (X, 313) ? Que signifie que Nana embellit alors qu'elle est battue – parce qu'elle est battue<sup>53</sup> ? Que signifie que la

---

52 « Elle aurait plutôt tout lâché, que de tromper Georges. » (VI, 193) ; « “Vois-tu, j'aimerais mieux mourir de faim que de tromper Fontan”. » (VIII, 247).

53 « Mais, à partir de cette soirée, la vie entre eux, devint de plus en plus difficile. D'un bout de la semaine à l'autre, il y avait un bruit de gifles, un vrai tic-tac d'horloge, qui semblait régler leur existence. Nana, à force d'être battue, prenait une souplesse de linge fin ; et ça la rendait délicate de peau, rose et blanche de teint, si douce au toucher, et claire à l'œil, qu'elle avait encore embelli. » (VIII, 268)



filles de Gaga souhaite avec ardeur « y passer » parce qu'elle s'ennuie trop (XI, 371) ? Que signifie cette conviction, récurrente, que la prostituée jouit ? Nana le nie, si besoin était :

Tiens, je puis te dire ça, maintenant : lorsque j'allais avec eux, n'est-ce pas ? eh bien ! ça ne me faisait pas plaisir, mais pas plaisir du tout. Ça m'embêtait, parole d'honneur !... Alors, je te demande un peu si je suis pour quelque chose là-dedans !... Ah ! oui, ils m'ont assommée. (XIII, 456)<sup>54</sup>

Licence poétique ?

Ou obscénité pornographique, dont notre époque hérite ? Qui sert au public masculin une érotique rudimentaire, segmentée<sup>55</sup> et standardisée, conforme aux clichés dominants de son temps, pour fasciner, interdire de penser – et notamment l'altérité des sexes –.

#### 14. Identité

Nous avons indiqué qu'Irma Danglars et la reine Pomaré étaient deux figures symétriques et complémentaires, deux facettes de Nana sous un même aspect, conformément au projet de Zola dans *l'Ébauche* : « D'une part la fille qui finit dans le ruisseau, chiffonnière, ivre, de l'autre, la fille qui finit avec des rentes, donnant le pain bénit à sa paroisse » (f° 220). Pourtant ces deux personnages ne définissent pas tant une opposition qu'une alternative, selon la logique de la phase phallique, qui ne connaît que la présence ou l'absence d'un seul sexe, le phallus. Plus largement, cette logique informe la distribution des lieux, la définition des personnages et la construction du récit : *Nana* est un roman où la diversité, la variété et l'altérité sont systématiquement précipitées sous le joug de l'unité.

Si tout concourt à opposer en première approximation l'hôtel des Muffat et l'appartement de Nana, la description des deux soirées tend à les rapprocher, puis à les identifier. Certains des personnages présents à la soirée de la comtesse se rendent ainsi au dîner de Nana, qui se révèle être, contre toute attente, aussi ennuyeux que la soirée de la comtesse (IV, 113). En outre, le déroulement des soirées multiplie les points communs : les sujets de conversation sont soit identiques – on parle tout d'abord de Mlle de Fougeray, puis de Bismarck –, soit proches – la discussion sur les deux enfants du couple Mignon, chez Nana, rappelle celle qui porte sur les enfants Hugon : à chaque fois, l'aîné est au centre des propos, et la discussion fait une boucle pour retrouver à son terme le sujet initial –.

Ce principe d'appariement vaut aussi pour les personnages qui, comme Nana et Sabine Muffat, ne s'opposent qu'en apparence : le roman affirme en effet leur identité fondamentale, par-delà des différences de surface, nous l'avons vu. *Così fan tutte*. Les personnages masculins, malgré une caractérisation physique, morale et sociale qui tend à les distinguer, notamment dans le chapitre

54 Aussi : « Elle se rappelait ses comédies du plaisir ; lorsqu'elle était une femme lancée [...] » (VII, 276).

55 La segmentation est de composition tout d'abord, elle est stratégique et sert les intérêts bien compris du romancier, par la publication en feuilleton. Elle est idéologique aussi. *Nana* segmente l'activité érotique, conformément à la logique pornographique, en autant d'activités distinctes et indépendantes : sadisme, masochisme, inceste, zoophilie (X, 326), gérontophilie (IV, 119 ; XIII, 448), etc. Dans ce catalogue, deux fantasmes occupent une place privilégiée, comme aujourd'hui : la masturbation féminine (la scène au miroir) et le lesbianisme (Nana et Satin).

inaugural, se révèlent eux aussi être *in fine* identiques. Même Fauchery, que le roman tient un temps dans une position d'observateur extérieur, connaît le sort commun : mangé par Nana. Quelle que soit la singularité du récit (lieux, personnages, ou épisodes), *Nana* ignore la différence, qui se réduit toujours à l'alternative, et, *in fine*, à l'identité, selon un principe que le titre du roman, fondé sur la répétition de deux syllabes identiques (Na/Na), indique d'emblée. La lecture du roman s'en ressent, qui induit systématisme, monotonie, et parfois même ennui.

## 15. Symbolisme

Lors de la soirée chez les Muffat, que nous avons déjà évoquée, Fauchery s'interroge, car la comtesse est une énigme.

La comtesse Sabine surtout l'intéressait. On avait souvent prononcé son nom devant lui, il savait que, mariée à dix-sept ans, elle devait en avoir trente-quatre, et qu'elle menait depuis son mariage une existence cloîtrée, entre son mari et sa belle-mère. Dans le monde, les uns la disaient d'une froideur de dévote, les autres la plaignaient, en rappelant ses beaux rires, ses grands yeux de flamme, avant qu'on l'enfermât au fond de ce vieil hôtel. Fauchery l'examinait et hésitait. (III, 83)

Un premier indice, nous le savons, s'offre au regard de Fauchery sous la forme des poils sur le visage qui font « signe ». Le regard de Fauchery est emblématique du projet réaliste, qui n'a pas seulement pour ambition de décrire le monde, mais de le dévoiler. La comtesse est un objet qu'il faut savoir lire, c'est-à-dire déchiffrer. L'opacité implique donc le déchiffrement, qui suppose le symbolisme. Le naturalisme, comme le réalisme, est une écriture de la signification obsédante, voire de l'obsession de la signification. Précisons ses modalités.

Fauchery note qu'un fauteuil détonne dans l'ameublement de l'hôtel, où on entre « dans une dignité froide, dans des mœurs anciennes, un âge disparu exhalant une odeur de dévotion » (III, 79) et qui est d'une « mélancolie de couvent » (III, 78).

Cependant, en face du fauteuil où la mère du comte était morte, un fauteuil carré, au bois raidi et à l'étoffe dure, de l'autre côté de la cheminée, la comtesse Sabine se tenait sur une chaise profonde, dont la soie rouge avait une mollesse d'édredon. C'était le seul meuble moderne, un coin de fantaisie introduit dans cette sévérité, et qui jurait. (III, 79)

Le lecteur sait que le rouge est aussi la couleur de l'exhibition de Nana sur la scène du théâtre des Variétés, où le rideau de scène, qui forme une « grande tache rouge » (I, 21), s'est levé sur une femme à la « petite bouche rouge » (I, 36). Plus tard dans la soirée, Fauchery revient sur l'objet pour en confirmer le sens, insistant :

Pourtant, la grande chaise de soie rouge capitonnée, où la comtesse s'asseyait, venait d'attirer son attention. Il la trouvait d'un ton brutal, d'une fantaisie troublante, dans ce salon enfumé. À coup sûr, ce n'était pas le comte qui avait introduit ce meuble de voluptueuse paresse. On aurait dit un essai, le commencement d'un désir et d'une jouissance. (III, 88)

La « fantaisie » fait retour, renforcée cette fois par l'adjectif « troublante », et l'« édredon » est traduit en « voluptueuse paresse », « désir » et « jouissance ». Ce qui était sous-entendu est désormais sursignifié. Le sens du signe de la comtesse est ainsi renforcé par la présence du fauteuil,

et les significations des deux signes se recourent. Le symbolisme zolien est donc surdéterminé, mais redondant – stérile –. Comme le dirait René Thom, « on est fixé »<sup>56</sup>. Le roman peut bien être riche de significations, il n'en est pas moins pauvre de sens. Le symbolisme de *Nana* suppose donc à la fois la saturation du sens et sa réduction univoque, qui se lisent aussi dans l'onomastique : le nom du personnage dit son identité. Mieux : le personnage est réduit à un trait, que son nom énonce. Ainsi Muffat est « un peu mufe tout de même » (V, 174<sup>57</sup>). Ainsi Bordenave dirige le théâtre des Variétés, qui est selon lui un « bordel » (I, 24 et 51). Ainsi la solidarité du mac (Bordenave) et du maquignon (Labordette) se marque dans la proximité des noms, et aussi dans un épisode où ils associent leurs efforts pour réconcilier Muffat et Nana (IX, 288). Le dispositif allégorique – La Mouche d'Or – vise, lui, à précipiter la variété des sens possibles sous l'égide d'un sens unique et hégémonique, qui traduirait le sens de la fiction sans reste.

Le signe que Fauchery isole sur le visage de la comtesse ressortit à la conviction que la physionomie révèle la nature profonde de l'individu, son caractère ou sa personnalité, et qu'il existe un « rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur » (Lavater). Cette lecture physiognomoniste s'applique également aux rires de Sabine (III, 91), qui dénoncent sa nature frivole. Qu'en est-il du fauteuil ? L'interprétation de sa signification relève de cette même relation d'implication, qui est métonymique en son principe. De même que le visage révèle le caractère, les lieux et les objets disent les personnages, selon le théorème de la pension Vauquer : « toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne » (*Le Père Goriot*). Cette relation d'implication métonymique suppose, une nouvelle fois, que les séparations ne soient pas élaborées.

La soirée chez les Muffat décrite au chapitre 3 entre en écho avec une autre soirée, qui se déroule dans le même lieu, à l'occasion du mariage d'Estelle Muffat cette fois (chap. 12). Lors de la première soirée, l'attention de Fauchery avait été attirée par les rires de la comtesse :

Et ces rires, dans la solennité de la vaste pièce, prenaient un son dont Fauchery resta frappé ; ils sonnaient le cristal qui se brise. Certainement, il y avait là un commencement de fêlure. (III, 91)<sup>58</sup>

Lors de la seconde soirée, son intuition est confirmée :

Dans le jardin, une lueur de braise, tombée des lanternes vénitienes, éclairait d'un lointain reflet d'incendie les ombres noires des promeneurs, cherchant un peu d'air au fond des allées. Et ce

---

56 « Si votre interlocuteur vous adresse une phrase, et si vous voulez lui manifester que vous avez compris, vous direz : “maintenant je suis fixé”, vous donnez ainsi à entendre que votre état psychique a atteint une sorte d'état limite stable, et n'en bougera plus, même si votre interlocuteur répète sa phrase. “Comprendre”, c'est en quelque sorte s'immuniser contre le stimulus formé par la perception du message, c'est adopter la bonne attitude vis-à-vis de la situation nouvelle qu'il nous a révélée. Lorsque sous l'effet d'un message, la dynamique mentale ne présente pas d'attracteur qui la capture de manière solide, c'est qu'alors le message est sans grande signification. » Thom R., *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Nouvelle édition revue et augmentée, C. Bourgeois, Paris, 1980, p. 173.

57 Le mot est un terme populaire injurieux, qui peut avoir le sens de « mufle », « crapule », « couard ».

58 Autre indice de la solidarité des deux chapitres, le rappel de la présence de Vandeuves lors de la première soirée : « C'est ce pauvre Vandeuves qui serait surpris, murmura Foucarmont. Vous vous souvenez, quand il crevait d'ennui là-bas, devant la cheminée » (XII, 401).

tressaillement des murs, cette nuée rouge, étaient comme la flambée dernière, où craquait l'antique honneur brûlant aux quatre coins du logis. Les gaietés timides, alors à peine commençantes, que Fauchery, un soir d'avril, avait entendues sonner avec le son d'un cristal qui se brise, s'étaient peu à peu enhardies, affolées, jusqu'à cet éclat de fête. Maintenant, la fêlure augmentait : elle lézardait la maison, elle annonçait l'effondrement prochain. (XII, 409).

Ce passage tisse un autre lien, entre l'incendie qui s'apprête à réduire en cendres la maison Muffat et l'évocation, lors de la première soirée, des « grands yeux de flamme » de la comtesse (III, 83), dont le sens s'est enrichi, dans l'intervalle, d'une harmonique. La destruction s'ajoute à la connotation érotique, comme l'indique aussi le retour de la couleur rouge qui vient qualifier l'incendie : « nuée rouge ». Le renforcement de la signification peut se faire à l'intérieur d'un même chapitre, comme précédemment, ou à l'échelle du roman tout entier, entre chapitres distants, comme ici. L'emprise que Zola assied sur l'univocité du sens du roman s'étend donc largement, localement et globalement, comme le confirme aussi le retour ultime du fauteuil de la comtesse :

Il fallait se rappeler le salon d'autrefois, où passait le souvenir glacial de la comtesse Muffat, cette pièce antique, toute pleine d'une sévérité dévote, avec son meuble Empire d'acajou massif, les tentures de velours jaune, son plafond verdâtre, trempé d'humidité. [...] Les lustres, les appliques de cristal allumaient là un luxe de glaces et de meubles précieux. On eût dit que la chaise longue de Sabine, ce siège unique de soie rouge, dont la mollesse autrefois détonnait, s'était multipliée, élargie, jusqu'à emplir l'hôtel entier d'une voluptueuse paresse, d'une jouissance aigüe, qui brûlait avec la violence des feux tardifs. (XII, 397-398)

## 16. L'emprise du sens

À mesure qu'il y pensait, l'histoire devenait possible. Il finit par la trouver naturelle et nécessaire. (VII, 233)

Irma d'Anglars et la reine Pomaré apparaissent dans des chapitres différents (7 et 10) et dans des contextes différents. En tant qu'anciennes courtisanes, elles sont deux alter ego de Nana, et leurs destins contrastés (grandeur vs décadence) dessinent les avenir possibles de la prostituée. La suite du roman le confirme : Nana aura Paris à ses pieds, comme Irma d'Anglars, avant de connaître une fin effrayante, comme la reine Pomaré. Mais Zola semble craindre que le parallèle passe inaperçu. Il le souligne d'une réflexion qu'il attribue à son personnage, chargé de suppléer la possible défaillance du lecteur, ou son incompetence.

Et Nana, devant cette vieillesse affreuse de fille noyée dans le vin [la reine Pomaré], eut un brusque souvenir, vit passer au fond des ténèbres la vision de Chamont, cette Irma d'Anglars, cette ancienne roulure comblée d'ans et d'honneurs, montant le perron de son château au milieu d'un village prosterné. (X, 345)

Il fait de même avec Louiset et Georges, les deux figures d'enfant du roman. Lors de sa première rencontre avec Georges Hugon, qui s'est caché dans le cabinet de son appartement, Nana est amusée par les manières de l'adolescent qui s'est épris d'elle : « Tu veux donc qu'on te mouche, Bébé ? » (II, 74). Les circonstances de cette rencontre rappellent *Le Mariage de Figaro* et les cachettes de Chérubin. Cette référence intertextuelle est préparée par une périphrase qui le décrit au théâtre des Variétés : « Près de [Daguenet], un tout jeune homme, de dix-sept ans au plus, quelque

échappé de collège, ouvrait très grands ses beaux yeux de chérubin (I, 30) ». Le mot, qui fait retour une autre fois dans le chapitre 1<sup>59</sup> et aussi dans le chapitre 4<sup>60</sup>, fonctionne donc comme un leitmotiv attaché à Georges.

Il fera sens quand il se détachera du personnage pour désigner, ponctuellement, le fils de Nana, Louiset : « Et elle revenait toujours à son bébé, il avait des yeux bleus de chérubin, il bégayait : “Maman” d’une voix si drôle, que c’était à mourir de rire ! » (II, 55). Notons que ce déplacement se fait précisément dans le chapitre où Nana découvre Georges.

Résumons : Georges est le portrait craché de Nana (cheveux blonds/yeux bleus), elle l’appelle « Bébé » lorsqu’elle le voit pour la première fois, et un même mot, « chérubin », sert à décrire et Georges et Louis, le fils de Nana. Entendu : la relation de Nana et de Georges est incestueuse, et Nana n’est pas une bonne mère.

Les indices sont à la fois nombreux, divers et concordants : la surdétermination ne saurait passer inaperçue aux yeux du lecteur, même le plus distrait. Pourtant, une nouvelle fois, Zola enfonce le clou :

Et Louiset ne faisait pas le moindre tort à Zizi [= Georges], au contraire. Elle disait qu’elle avait deux enfants, elle les confondait dans le même caprice de tendresse. La nuit, à plus de dix reprises, elle lâchait Zizi pour voir si Louiset avait une bonne respiration ; mais, quand elle revenait, elle reprenait ses caresses maternelles, elle faisait la maman ; tandis que lui, vicieux, aimant bien être petit aux bras de cette grande fille, se laissait bercer comme un bébé qu’on endort. (VII, 196)<sup>61</sup>

Ce qui étonne n’est pas tant que Zola dispose des indices que le texte invite à mettre en relation, c’est qu’il ressente le besoin soit de les relier explicitement (Irma d’Anglars/la reine Pomaré ; le son du cristal qui se brise), soit de les traduire explicitement (la signification du fauteuil ; la relation incestueuse de Nana avec ses bébés). Or, un indice ne vaut que s’il est un signe flottant, ouvert à l’interprétation. L’expliciter, c’est le transformer en preuve, et donc le vider de son sens. C’est dire que Zola n’a aucune confiance en son lecteur. C’est aussi imposer une conviction, et réduire la labilité du sens à une signification univoque. C’est dire aussi qu’il enserre la lecture dans les rets d’une signification qui ne laisse aucun jeu, ni liberté au lecteur, et pour soumettre le sens à son emprise. L’érotique anale faite écriture. Qui obéit d’ailleurs à l’injonction prêtée à Guizot, « Enrichissez-vous ! ».

Quelle place Zola laisse-t-il, en son roman, au plaisir de la pensée ? Aucune. Seul subsiste celui, maigre, de la reconnaissance et du déchiffrement, qui ne sont pas l’interprétation. Le chemin est

---

59 « C’était le chérubin, l’échappé du collège, ses beaux yeux écarquillés, la face blonde enflammée par la vue de Nana. » (I, 35)

60 « Georges, qui était venu sournoisement enfoncez la tête dans un oreiller, avait fini par s’y endormir, avec son léger souffle de chérubin. » (IV, 137)

61 Georges est également appelé, de façon également répétitive, « Zizi », comme dans cet extrait. Le surnom renforce la proximité avec celui de Nana, puisqu’ils sont construits sur le même principe, et marque leur inscription dans une même famille. On peut y entendre une nouvelle confirmation de la dominante anale du roman, dans l’apparition de deux des termes, enfant et pénis, qui manquaient encore dans l’équivalence symbolique que Freud note, « fèces » = « pénis » = « cadeau » = « argent », à laquelle il faut encore adjoindre le sein.

balisé, les indices soulignés, les correspondances explicitées, et le lecteur est invité à – contraint de – saisir les allusions, reconnaître l’habileté d’un dispositif qui rabat la variété sur la singularité, l’altérité sur l’identité, et, d’une certaine façon, l’intelligence sur la bêtise.

Pendant qu’on dansait, Phébus payait des saladiers de vin chaud à Minerve, et Neptune trônait au milieu de sept ou huit femmes, qui le régalaient de gâteaux. On saisissait les allusions, on ajoutait des obscénités, les mots inoffensifs étaient détournés de leur sens par les exclamations de l’orchestre. Depuis longtemps, au théâtre, le public ne s’était vauté dans de la bêtise plus irrespectueuse. Cela le reposait. (I, 41)

« On saisissait les allusions, on ajoutait des obscénités ». La réduction univoque du sens, que Zola appelle bêtise, et l’obscénité, que nous appelons pornographie, sont bien solidaires dans le roman et participent de cet effort pour abrutir les masses. Et vendre en masse. Le premier feuilleton paraît dans le journal *Le Voltaire* le 16 octobre ; Zola termine le roman le 7 janvier 1880, qui paraît le 15 février 1880 chez l’éditeur Charpentier, avec un tirage, exceptionnel, de 55 000 exemplaires. Entre février et septembre, plus de 100 000 exemplaires se vendent. La publication en feuilleton aura en outre été précédée par une intense campagne de promotion par voie d’affiches.

## 17. Le commerce des sexes

*Nana* n’est pas le *Décameron*. Dans le roman de Zola, on ne partage ni paroles ni mets, les sexes ne dialoguent pas. La conviction d’existence de la toute-puissance règne, comme aujourd’hui encore. Elle entraîne un clivage qui rend la femme terrible, quand elle est toute-puissante (*Nana* comme idole, ou comme déesse, ou comme monstre), méprisable sinon (*Nana* comme moins-que-rien). Le clivage du Je, qui suppose la coexistence de positions contradictoires (*Nana* est toute-puissante/*Nana* est une rouleur), s’exprime de façon privilégiée dans le fétiche, qui dénie la castration, c’est-à-dire l’humaine condition : nul n’engendre seul. Le fétiche (la chevelure de *Nana*; le signe) nie tout en la reconnaissant la castration de la mère : il adjoint et enlève en même temps ce dont elle est censée être pourvue. Et aussi la marchandise, qui vaut tout et qui n’est rien (gaspillage). Plus largement, la prostitution, qui est le thème en majeur de *Nana*, suppose la réduction de la femme à un objet, sa transformation en marchandise, que l’on achète, que l’on prend, que l’on jette. L’amour, qui suppose la reconnaissance de l’altérité des sexes (masculin et féminin), et non sa réduction à une différence (phallique vs châtré), n’existe pas : il n’y a pas de relation érotique dans *Nana*, qui réduit le sexe à un commerce (pornographie).

Néanmoins, *Nana* ne ressortit que superficiellement à cette vision du monde selon la phase phallique, déjà peu élaborée symboliquement. L’ensemble des relations est en effet contaminé par la position sadique-anale, qui se situe en-deçà de la position phallique, et donc de l’élaboration de l’altérité des sexes : la continuité prévaut (logique de la métonymie) et l’a-séparation. L’uniformité aussi : la fange égalise tout. La relation devient lien et emprise, imposée et subie (sadosochisme), l’amour est subvertit par la haine, la violence et la destruction règnent. Jean Borie le dit aussi :

« Aux pieds de cette idole phallique, qui symbolise un désir presque abstrait, les spectateurs enfants retournent à des jeux puérils. Ni Méduse, ni Salomé, Nana se révélerait alors comme une Circé présidant une nursery d'enfants pourceaux. La première trahison de la femme serait alors son absence »<sup>62</sup>.

En effet, l'inexistence des plaisirs oraux, ou leur dégradation systématique, sont le signe du rejet de l'existence d'une relation première à la mère, qui soit à la fois source de plaisir, fondatrice d'un lien essentiel et socle de la confiance en soi. L'usage de la langue et la possibilité des échanges s'en ressentent, ainsi que la vision de la femme. Elle ne peut qu'être attaquée comme ce qui menace l'existence même de l'homme, c'est-à-dire du nourrisson, toujours en passe d'être dévoré, empoisonné, anéanti, assassiné (Zizi, la fausse-couche). Par retournement et projection, les femmes sont en danger de mort. Nana et Satin disparaissent au terme du roman, en effet.

### 18. Altérité des sexes

Niki de Saint Phalle n'a pas conçu, ni construit *Hon* seule, elle a été aidée par Per Olov Ultvedt et Jean Tinguely, qui a dirigé l'équipe technique des volontaires que Pontus Hulten avait recrutés. Niki de Saint Phalle note aussi que « Jean avait créé une grande sculpture noire, silencieuse et mystérieuse à l'entrée du sexe de la *Hon* ». En outre, il avait installé dans l'un des genoux de la Nana le « Banc des amoureux » : « C'était un vieux canapé des puces qui, quand on s'asseyait, avait un mouvement lent. Il a placé des écoutes sous le siège pour capter les conversations et les retransmettre dans une autre partie de la sculpture »<sup>63</sup>. Tinguely est donc intervenu *urbi et orbi* pour rappeler qu'il ne saurait y avoir de dialogue fécond, ni de création véritable, sans reconnaissance de l'altérité des sexes, et dans leur échange, comme le montre aussi la fontaine Stravinsky, près du Centre Georges Pompidou, qui est le fruit d'une véritable collaboration cette fois entre Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, et un hymne joyeux à toutes les érotiques.

---

62 Borie J., *Zola et les mythes*, op. cit., p. 53.

63 Hulten P., *Tinguely*, op. cit., p. 166-167.