



HAL
open science

La perversion dévoyée. La confiscation de la scène érotique dans Nana d'Émile Zola

Émilie Piton Piton-Foucault

► **To cite this version:**

Émilie Piton Piton-Foucault. La perversion dévoyée. La confiscation de la scène érotique dans Nana d'Émile Zola. La scène érotique sous le regard : [actes du séminaire "Vision du corps, la scène érotique" / organisé par l'équipe des jeunes chercheurs du CELLAM à l'Université Rennes 2 entre 2009 et 2011] ; sous la direction de Françoise Nicol et Laurence Perrigault, Presses Universitaires de Rennes, pp.191-206, 2014, 978-2-7535-3404-9. <hal-01770464>

HAL Id: hal-01770464

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01770464v1>

Submitted on 26 Jun 2019

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.



HAL Authorization

La perversion dévoyée

La confiscation de la scène érotique dans *Nana* d'Émile Zola

Émilie Piton-Foucault

1Lorsqu'il entame l'Ébauche de *Nana*, Émile Zola résume son projet en ces termes : « Le sujet philosophique est celui-ci : Toute une société se ruant sur le cul. Une meute derrière une chienne, qui n'est pas en chaleur et qui se moque des chiens qui la suivent. *Le poème des désirs du mâle*, le grand levier qui remue le monde. Il n'y a que le cul et la religion¹. » Ces mots crus sont aussi ceux des critiques qui vilipendent l'histoire de cette fille évadée des bas-fonds de la Goutte-d'Or pour devenir une des plus grandes cocottes du Second Empire. Les journalistes stigmatisent en *Nana* un « roman quadrupède », une « chiennerie² », une ordure d'« égoïste collecteur », de « dépotoir³ ». L'immoralité du roman serait de l'ordre de la pathologie mentale, celle d'un « cerveau ambitieux et impuissant qui s'affole de ses visions sensuelles⁴ ». Simple « appât pour les vieillards libidineux », *Nana* se résumerait en un seul mot dans cette campagne qui ne cesse de comparer l'auteur à Sade : « obscénité⁵ ». Ces réactions constituent la routine de l'œuvre zolienne. Cependant, elles tendent ici à opérer un glissement du roman érotique, parlant du plaisir sexuel, vers le roman pornographique, obscène au sens propre, mettant sous les yeux des actes considérés comme indignes. Ce glissement de la réception, en un sens validé par les propos de l'écrivain, peut interpeller dans la mesure où l'œuvre entretient une relation très ambiguë avec l'exposition du corps et des relations charnelles.

2Qu'il soit érotique ou pornographique, un texte comme *Nana* offre en théorie l'illustration idéale du concept de scène établi par Stéphane Lojkin. Selon lui, la scène est un « moment du roman qui échappe à la narration : moment hors normes, espace exceptionnel où la machine romanesque s'arrête, ou tout au moins change de régime. [...] Sciemment, avec une sorte de jubilation perverse, elle s'attache souvent à transgresser, à subvertir l'ordre du discours⁶ ». Ce passage de la narration dans un monde à part ne relevant plus du discours s'accorde fort bien avec la difficile représentation de la fulgurance propre à l'érotisme. La transgression de la scène trouve ainsi un écho dans la subversion associée à l'érotisme, comme l'attestent certains propos de Georges Bataille : « Ce qui est d'abord sensible dans l'érotisme est l'ébranlement, par un désordre pléthorique, d'un ordre expressif d'une réalité parcimonieuse, d'une

¹ ZOLA Émile, *Nana. Dossier préparatoire*, « Ébauche », Paris, BnF, ms 10313, f° 208 [E. Z. souligne].

² *Le Charivari*, 25 octobre 1879, cité par Henri Mitterand dans son édition de *Nana, Les Rougon-Macquart*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1688.

³ PONTMARTIN, *La Gazette de France*, 26 octobre 1879 (*ibidem*).

⁴ ULBACH Louis, *Le Gil Blas*, 24 février 1880 (*ibid.*, p. 1693).

⁵ CHAPRON Léon, *L'Événement*, 26 février 1880 (*ibid.*).

⁶ LOJKINE Stéphane, *La scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 6.

réalité fermée⁷. » Inversement, le dispositif scénique trouve un point d'appui évident dans la posture érotique, en reposant sur une « pulsion scopique », un désir de voir « suscité par l'irruption d'un élément sidérant », qui réduit à néant toute distance entre observateur et observé, « faisant coller l'œil à ce qu'il voit⁸ ». Pulsions de voir et fascination qui sont au centre même de l'érotisme : un roman érotique ou pornographique ne saurait dès lors faire l'économie de la scène.

3 Zola use et abuse du dispositif scénique dans son roman du théâtre, en présentant au lecteur toutes sortes de regard : contemplation libidineuse de la comédienne sans autre talent que son corps par le public ; voyeurisme de ses amants ; surprise des adultères... jusqu'à sa mort décomposée par la vérole, qui donne lieu à un ballet de badauds malsains. Cependant, alors qu'ils devraient permettre au romancier d'introduire un moment de sidération permettant le passage du texte dans l'iconique, ces dispositifs scéniques se trouvent dévoyés, détournés dans le roman. Les propos de Zola montrent qu'il n'y a pas là un geste de pudeur, même si la réception de l'œuvre a mis l'accent sur sa pornographie. Il y aurait donc paradoxalement dans *Nana* une perversion du regard pervers, ou plutôt des moyens destinés à en permettre l'exécution, alors même que ceux-ci sont voués à faciliter le travail du romancier. En interrogeant les modalités de cette confiscation du regard érotique, nous verrons que *Nana* devient l'objet d'une réflexion sur le vide et la reproduction industrielle au XIX^e siècle, symbolisant l'entrée d'une société sans essence dans l'ère pornographique.

Une relation scopique perverse : faire l'amour avec le public

4 Toutes les scènes érotiques de *Nana* sont doublement perverses. Chaque regard y est fondé sur un désir que la contemplation seule satisfait, dissociant la jouissance de l'acte sexuel. Ce regard voyeuriste est ensuite perverti en ce qu'il est détourné de son fonctionnement habituel, l'objet scénique de la pulsion scopique se dérochant à la vue et à la description, présent et absent à la fois, tel un leurre.

5 Le début du roman montre à deux reprises l'actant collectif du public fasciné par *Nana*. Le cadre du théâtre place d'emblée ces deux scènes sous le signe de la perversion voyeuriste, et l'observation seule de la jeune femme engendre effectivement un acte sexuel métaphorique dont le chapitre mime toutes les étapes. La foule montre d'abord du désir, engendrant un relâchement des codes comportementaux :

C'était une confusion, un fouillis de têtes et de bras qui s'agitaient, les unes s'asseyant et cherchant leurs aises, les autres s'entêtant à rester debout pour jeter un dernier coup d'œil.

⁷ BATAILLE Georges, *L'Érotisme, Œuvres complètes*, t. X, Paris, Gallimard, 1987 [1957], p. 105.

⁸ ORTEL Philippe, « Ordre et désordre de la scène », publié en ligne dans *Acta Fabula* [www.fabula.org].

Le cri : « Assis ! Assis ! » sortit violemment des *profondeurs obscures* du parterre. Un *frisson* avait couru : enfin on allait donc connaître cette fameuse Nana, dont Paris s'occupait depuis huit jours⁹ !

6Au-delà des termes à double entente sexualisant l'extrait (en italique), la structure énumérative soulignée mime l'enchevêtrement des corps, transformant l'installation du public en une partie de débauche. Selon une tournure usuelle chez Zola, un comparatif formel, ou plutôt informe (« confusion », « fouillis »), est placé en tête de groupe nominal pour supplanter la réalité des corps, relégués en complément du nom. Ceux-ci sont donc subordonnés, et même morcelés en « bras » et « têtes » privant les hommes de toute individualité. La foule manifeste dès lors un abandon du corps « qui ne s'appartient plus » propre au désir sexuel. La montée du désir est ensuite suggérée par un refrain accentuant la brutalité et l'échauffement des esprits :

Était-ce Nana enfin ? Cette Nana se faisait bien attendre. [...] Et toujours pas de Nana ! On gardait donc Nana pour le baiser de rideau¹⁰ ?

7Le désir est assimilé à la seule pulsion scopique, qui sera satisfaite lors de l'« exposition » de l'actrice quasi nue sur scène, donnant lieu à une description. Cependant, cette relation perverse entre Nana et le public n'en est pas une, car Nana y est tout, à la fois objet et sujet, homme et femme :

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*¹¹

8Voisinent des attributs féminins de rondeur et de légèreté (en italique), résumés dans la comparaison à Vénus Anadyomène, et des éléments plus troublants (en gras), comme les seins aux pointes « levées et rigides comme des lances », dans une comparaison phallique rappelant le « grand levier » de l'Ébauche. La relation sexuelle, déjà médiatisée par le phénomène voyeuriste, est donc d'emblée pervertie par l'autotélisme de l'objet désiré. La suite du texte, centrée sur le regard du public en rut, confirme que la satisfaction sexuelle est mêlée de frustration :

Il n'y eut pas d'applaudissements. **Personne** ne riait plus, les faces des hommes, sérieuses, se tendaient, avec le nez aminci, la bouche irritée et sans salive. Un vent semblait avoir passé

⁹ ZOLA Émile, *Nana*, éd. cit., p. 1104. Dans les citations qui suivent, nous soulignons.

¹⁰ *Ibidem*, p. 1106-1107.

¹¹ *Ibid.*, p. 1118.

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. [...] **Un murmure** grandit comme un soupir qui se gonflait. [...] **Toutes** les jumelles *étaient fixées* sur Vénus. Peu à peu, Nana *avait pris possession du public*, et maintenant **chaque** homme *la subissait*. Le rut qui montait d'elle, ainsi que d'une bête en folie, s'était épandu toujours davantage, emplissant **la salle**. [...] Des dos s'arrondissaient, vibrant comme si des archets invisibles se fussent promenés sur les muscles, des nuques montraient des poils follets qui s'envolaient, sous des haleines tièdes et errantes, venues on ne savait de quelle bouche de femme. Fauchery voyait [...] l'échappé de collègue que la passion soulevait de son fauteuil [...], le comte de Vandeuves, très pâle, les lèvres pincées, le gros Steiner, dont la face apoplectique crevait, [...] Dagenet dont les oreilles saignaient et remuaient de jouissance, [...] [l]e comte [Muffat], [...] la face marbrée de taches rouges [...]. **On** suffoquait, les chevelures s'alourdissaient sur les têtes en sueur. Depuis trois heures qu'**on** était là, les haleines avaient chauffé l'air d'une odeur humaine. Dans le flamboiement du gaz, les poussières en suspension s'épaississaient, immobiles au-dessous du lustre. **La salle** entière vacillait, glissait à un vertige, lasse et excitée, prise de ces désirs ensommeillés de minuit qui balbutient au fond des alcôves¹².

⁹Le vocabulaire ambigu mime la progression de la relation sexuelle, de la montée de l'excitation (« se tendaient », « nez aminci », « irritée et sans salive », « se dressait », « désir », « grandit », « se gonflait », « jumelles fixées sur Vénus »), à l'acte physique lui-même (« avait pris possession », « la subissait », « rut », « bête en folie », « épandu », « emplissant », « des dos s'arrondissaient », « vibrant », « s'envolaient », « haleines tièdes et errantes », « que la passion soulevait de son fauteuil », « remuaient de jouissance », « en sueur », « on suffoquait ») jusqu'à l'orgasme (« vacillait », « vertige », « lasse et excitée ») et la libération séminale finale (« crevait », « saignaient », « les poussières en suspension s'épaississaient »). Néanmoins, ce substitut d'acte sexuel est un plaisir solitaire bien éloigné de la relation fantasmée. La « menace » ressentie par le public n'est pas à prendre à la légère : non seulement Nana, autosuffisante, ne donne rien à ce public qui jouit seul, mais cette jouissance factice est surtout l'occasion de son anéantissement. La grammaire place les voyeurs en position passive (en italique), morcelés par des métonymies corporelles (soulignées) et rendus anonymes par des tournures impersonnelles ou collectives (en gras). La logique accumulative des phrases fait passer le récit dans le régime atemporel d'une scène érotique où les actants se perdent et disparaissent. La fin de la représentation montre le public de ce coït décevant retournant à l'indifférence des *personae* sociales, fuyant le lit défait de la salle :

¹² *Ibid.*, p. 1118-1120.

Les spectateurs, déjà debout, gagnaient les portes. [...] Puis, la salle n'était pas encore vide qu'elle devint *noire* ; la rampe *s'éteignit*, le lustre baissa, *de longues housses de toile grise glissèrent des avant-scènes, enveloppèrent* les dorures des galeries ; et cette salle, si chaude, si bruyante, tomba d'un coup à un *lourd sommeil*, pendant qu'une odeur de poussière montait. [...] Dans les couloirs, on bousculait les ouvreuses qui perdaient la tête, parmi les *tas de vêtements écroulés*. [...] Des spectateurs allumaient des cigares, s'éloignaient en fredonnant¹³...

10 La relation sexuelle n'est donc pas seulement perverse parce qu'elle est voyeuriste, elle l'est surtout parce qu'elle est médiatisée par l'illusion du spectacle, par la réduction du voyeur à une collectivité animale anonyme, et parce qu'elle ne suppose pas même de « relation » dans la mesure où Nana en est à la fois sujet et objet, hermaphrodite. La seconde scène de voyeurisme public, située à *l'incipit*, accentue cette idée de médiatisation, puisque ce n'est pas Nana, mais la seule lecture de son nom qui introduit le désordre sensuel :

Dans la clarté crue du gaz, une *nudité* blafarde de cette salle dont une maigre décoration Empire faisait un péristyle de temple en carton, de hautes affiches jaunes *s'étaient violemment*, avec le nom de Nana en *grosses* lettres noires. Des messieurs, comme accrochés au passage, **les lisaient** ; d'autres, debout, causaient, barrant les portes [...]. 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. Les hommes qui se plantaient devant les affiches, **l'épelaient** à voix haute ; d'autres **le jetaient** en passant, sur un ton d'interrogation ; tandis que les femmes, inquiètes et souriantes, **le répétaient** doucement, d'un air de surprise. Personne ne connaissait Nana. [...] C'était une **caresse** que ce nom, un petit nom à la familiarité qui allait à toutes les bouches. Rien qu'à **le prononcer** ainsi, la foule **s'égayait** et devenait bon enfant. Une fièvre de curiosité **poussait** le monde, cette curiosité de Paris qui a la **violence** d'un **accès de folie chaude**. On voulait voir Nana. *Une dame eut le volant de sa robe arraché, un monsieur perdit son chapeau*¹⁴.

11 La description des affiches introduit une personnification du nom de Nana qui se pare des caractéristiques sensuelles de l'héroïne (« nudité », « s'étaient », « grosses »), mais aussi de son statut de fille publique (« familiarité », « allait à toutes les bouches »). Le nom lui-même équivaut la femme : comme le remarque A. Dezalay, en redoublant une syllabe, ce prénom hypocoristique fait tomber les personnages qui le prononcent dans un certain gâtisme¹⁵, d'autant que la répétition dans les

¹³ *Ibid.*, p. 1120-1121.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1097 et 1100.

¹⁵ DEZALAY Auguste, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.

comptines est fréquemment associée chez l'enfant à un plaisir sexuel. Et c'est bien à un acte sexuel que renvoie la prononciation du nom : les verbes de parole placent le public en position d'actant et le mot en objet, la construction devenant l'euphémisme de l'acte qu'il voudrait faire subir au corps de son référent (en gras). La prononciation, faite de mouvements répétés, se substitue à l'acte, passant de la tendresse à la violence la plus débridée (en gras), les bourgeois allant même jusqu'à détruire les attributs de leur classe : le chapeau et le volant de la robe. Tout laisse donc penser que se produit dès l'*incipit* du roman une relation charnelle entre le public et Nana. Mais cette fois encore, la scène érotique se trouve médiatisée, l'objet du désir étant vidé de toute substance. Ce n'est pas Nana qui est l'objet de la relation sexuelle, mais un nom : un mot abstrait, n'ayant qu'un rapport arbitraire avec la chose qu'il désigne ; de plus un nom écrit, et même imprimé dans le cadre factice de l'affichage publicitaire, publicité elle-même dédiée au factice d'une pièce de boulevard et inscrite dans le cadre particulièrement artificiel d'un décor clinquant de carton-pâte. Néanmoins, ces deux scènes sont les seules relations perverses de *Nana* aboutissant plus ou moins à une quelconque jouissance du voyeur.

Muffat, ou le voyeur frustré

12 Les autres scènes érotiques de l'œuvre présentent le point de vue du comte Muffat, catholique pratiquant progressivement détruit par sa liaison coupable avec Nana. Pendant la première partie du roman, Muffat cède peu à peu à la convoitise, ce qui l'indique comme l'actant privilégié de la scène érotique et le foyer de la pulsion scopique. Cependant, son expérience voyeuriste est très décevante, bien plus que lorsqu'il faisait partie du public. Ainsi en est-il de son observation de Nana sur scène depuis le rideau des coulisses :

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 visages 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. 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. Quand elle eut poussé la dernière note au milieu d'une tempête de bravos, elle salua, les gazes volantes, sa chevelure **touchant ses reins**, dans le raccourci de l'échine. Et, en la voyant ainsi, pliée et les **hanches élargies**, venir à reculons vers le trou par lequel il la regardait, le comte se releva, très pâle. La scène avait disparu, il

n'apercevait plus que l'envers du décor, le bariolage des vieilles affiches, collées dans tous les sens¹⁶.

13L'épisode est un modèle de construction scénique, avec un passage dans l'iconique nettement séparé du reste du récit. L'entrée dans la scène est marquée par l'embrayeur apposé « Alors » qui souligne le passage dans le monde du tableau, que légitime immédiatement l'évocation de la pulsion scopique de Muffat. De même, le dispositif visuel bénéficie d'un point de vue restreint et cadré grâce au trou du rideau. Ce choix du rideau renvoie à l'aspect transgressif de la scène, et plus encore de la scène érotique, en matérialisant la frontière entre narration et description, entre vu et non vu, entre occultant et exposant. C'est en utilisant la transgression de l'occultant, en faisant un trou dans un rideau, que le voyeurisme est permis, ce qui accentue son érotisme. La fin de la scène est également soulignée, fermant le cadre de la vision de Muffat (« la scène avait disparu »), et immédiatement relayée par la restriction lexicale et grammaticale du regard (« il n'apercevait plus que l'envers du décor »).

14La vision est entièrement placée sous le signe du désir sexuel : la formule, « il appliqua l'œil à un trou », remplace le trop intellectuel regard par une expression tactile et tisse immédiatement un lien entre le regard du voyeur et la pénétration sexuelle qu'il supplée. Cette périphrase, comme l'évocation finale de la scène qui disparaît, ôte Muffat de l'action et signale son abandon d'amant vaincu. Le rythme de la première phrase, aux courtes propositions juxtaposées, souligne d'ailleurs la brusquerie de son désir. Nana est fortement érotisée, la femme chargeant toute la pièce de sa bestialité de rousse par la métaphore de la fumée. La scène abonde en allusions sexuelles (en gras), sans parler de l'inconvenante répétition du terme « trou », bien peu fortuite dans un tel contexte. La gesticulation de la jeune femme qui ondule en tunique s'apparente en outre à l'un des mythes les plus érotisés dans l'art du XIX^e siècle, celui de la danse de Salomé, où « la tête de vieil homme », « au ras de ses pieds », « posée comme coupée », rappelle l'offrande à la cruelle danseuse de la tête de Jean-Baptiste. Cependant, malgré cette parfaite constitution de la scène érotique, que voit Muffat de la danse des voiles de Nana, et nous avec lui ? Le dos.

15Nana est dans un contexte d'artifice, mais elle est également détournée du voyeur par une autre relation voyeuriste à laquelle Muffat n'a pas accès, celle qu'elle entretient avec le public. Le regard de Muffat n'a donc pas de destinataire, ou du moins celui-ci lui tourne-t-il ironiquement le dos. Ce voyeurisme manqué est confirmé par la fin de l'extrait. Muffat est « très pâle », effrayé, ce qui s'oppose aux marques du désir, et la dernière phrase se moque de son échec : « la scène avait disparu ; il n'apercevait plus que l'envers du décor, le bariolage des vieilles affiches ». Envers du décor, vieilles affiches, soit, mais est-ce déjà autre chose que l'envers

¹⁶ ZOLA Émile, *Nana*, éd. cit., p. 1220-1221.

d'une scène bariolée que Muffat avait vu par le trou du rideau, ébloui par les dorures du carton-pâte et « n'aperc[evant] » Nana que « de dos » ?

16 La célèbre description présentant Nana nue en son miroir, observée en retrait par son amant, montre le même dispositif voyeuriste, avec un cadre isolant la scène de contemplation du cours du récit. Un embrayeur placé en tête de paragraphe signale d'abord la frontière de la scène et l'entrée en regard : « Alors il leva les yeux¹⁷. » La formule évacue ici encore, par l'utilisation d'une périphrase qui n'évoque que le mouvement de l'œil, la motivation de la conscience subjective du personnage voyeur, renforçant l'impression de sidération de la chose vue. La brutalité de l'amant qui vient mettre fin à la description en plaquant la jeune femme au sol, avant que celle-ci ne le repousse, souligne la clôture de la scène, que signale la répétition du même adverbe introductif qu'à l'ouverture :

Alors, Muffat eut un soupir las et prolongé. Ce plaisir solitaire l'exaspérait. 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 tapis¹⁸.

17 Entre ces deux bornes se déploie une description du corps de Nana qui semble mettre en abyme l'illusion propre au fantasme voyeur :

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 de ses curiosités vicieuses d'enfant. Ça la surprenait toujours de se voir [...]. Mais Nana se pelotonnait sur elle-même. [...] Et rengorgée, se fondant dans une caresse de tout son corps, elle se frotta les joues à droite, à gauche, contre ses épaules, avec câlinerie. Sa bouche goulue soufflait sur elle le désir. Elle allongea les lèvres, elle se baisa longuement près de l'aisselle, en riant à l'autre Nana, qui, elle aussi, se baisait dans la glace¹⁹.

18 Muffat regarde Nana touchant Nana dans le reflet du miroir. Cependant, s'il est cette fois idéalement placé, que voit-il si ce n'est l'envers de la chose, puisque Nana lui tourne le dos, et ne lui fait face que par son reflet ? De plus, dans cet extrait onaniste, tous les verbes dont Nana est sujet ont Nana ou une partie de son corps pour objet (italique), ce que confirme l'abondance des tournures réflexives (en gras). La pulsion scopique de Muffat est donc bien encore mise en échec, et d'autant plus que Nana, elle, reproduit cette posture de voyeuse avec réussite, que souligne l'autonomie schizophrénique prise par le reflet qu'elle observe, celui de « l'autre Nana ». Muffat ne peut donc que regarder Nana baisant Nana qui

¹⁷ *Ibidem*, p. 1270.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1271-1272.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1271.

regarde Nana baiser Nana dans un miroir. La mise en abyme vertigineuse du regard souligne dès lors l'impuissance de l'acte érotique qui le conclut, mais aussi de la scène voyeuriste en elle-même. Impuissance du voir si manifeste que la vision de Muffat se transforme parfois en une hallucination qui l'éloigne de la perception réelle et ne le laisse donc plus maître de son spectacle :

Il songeait à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve. Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours ; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, [...] il y avait de la bête. [...] Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu'ayant fermé les paupières pour ne plus voir, l'animal reparut au fond des ténèbres, grandi, terrible, exagérant sa posture²⁰.

19 Cette exploitation dysphorique du regard voyeur trouve son point culminant quand Muffat surprend Nana adultère, l'échec de la scène érotique semblant alors redoubler la tromperie de l'amant. Zola accorde une certaine importance à ce motif qu'il utilise à deux reprises dans un même chapitre. La première scène de cocuage subie par le voyeur est à peine détaillée :

Vers la fin de septembre, le comte Muffat, qui devait dîner chez Nana le soir, vint au crépuscule l'avertir d'un ordre brusque qu'il avait reçu pour les Tuileries. L'hôtel n'était pas encore allumé, les domestiques riaient très fort à l'office ; il monta doucement l'escalier, où les vitraux luisaient dans une ombre chaude. En haut, la porte du salon ne fit pas de bruit. **Un jour rose se mourait au plafond de la pièce ; les tentures rouges, les divans profonds, les meubles de laque, ce fouillis d'étoffes brodées, de bronzes et de faïences, dormaient déjà** sous une pluie lente de ténèbres, qui noyait les coins, sans un miroitement d'ivoire ni un reflet d'or. *Et là, dans cette obscurité, sur la blancheur seule distincte d'un grand jupon élargi, il aperçut Nana renversée aux bras de Georges. Toute dénégation était impossible. Il eut un cri étouffé, il resta béant. Nana s'était relevée d'un bond, et elle le poussait dans la chambre, pour donner au petit le temps de filer*²¹.

20 Le dispositif scénique est ici mis en place pour... quatre phrases (en italique). L'embrayeur « Et là », mis en valeur par l'apposition, prépare la rupture entre le *continuum* narratif et l'immobilité de la scène, que mime le contraste entre le mouvement de la montée de Muffat et sa posture « béante », entre l'obscurité de l'ensemble du décor et la blancheur du jupon qui sera le signal de l'objet sidérant. Et sidéré, Muffat l'est bien, mais sans que le lecteur puisse avoir le moindre accès au spectacle dont il est le voyeur à son corps défendant, expédié en une seule mention à la

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 1431.

froider bourgeois et administrative : « Toute dénégation était impossible ». L'ellipse de la scène érotique est néanmoins compensée par la description du lieu qui devient la métonymie de l'acte sexuel qu'il a accueilli. Alors que l'hôtel est dans l'« ombre chaude » du jour « se mour[ant] » dans le « crépuscule », dans un abandon qui favorise les rencontres charnelles, le salon porte les marques de l'acte qu'on ne nous montre pas (en gras). L'énumération des meubles et l'utilisation de pluriels introduisent le désordre de la passion dans la pièce, comme la mention du « fouillis ». Dans ce décor débraillé, les objets deviennent la métaphore des corps, avec leurs couleurs rappelant la peau (« rose », « rouges », « blancheur »), leur insistance sur les matières et donc leur dimension tactile, enfin avec leur personnification dans l'ambigu verbe « dormaient ». Tout semble donc indiquer au lecteur la charge érotique de ce qu'il aurait pu voir, mais dont on le maintient exclu, comme Muffat l'est de son lit.

21 Quelques pages plus loin, la dernière scène de voyeurisme assumée par son regard accentue le procédé. L'amant, de retour alors qu'il vient de vendre une partie de ses biens pour financer le dernier caprice de Nana (une chambre extravagante), la surprend aux bras de son vieux débauché de beau-père, venu apporter l'argent plus tôt :

[Pris] tout à coup d'une rage jalouse, dont il ne se croyait plus capable, il se jeta dans la porte de la chambre où il entendait des rires. La porte céda, les deux battants volèrent [...].

Et Muffat, sur le seuil, eut un cri, devant la chose qu'il voyait.

« Mon Dieu !... mon Dieu ! »

Dans son luxe royal, la nouvelle chambre resplendissait. Des capitons d'argent semaient d'étoiles vives le *velours rose* thé de la tenture, de ce *rose de chair* que le ciel prend par les beaux soirs, lorsque Vénus s'allume à l'horizon, sur le fond clair du jour qui se meurt ; tandis que *les cordelières d'or tombant* des angles, *les dentelles d'or* encadrant les panneaux, *étaient comme* des flammes légères, *des chevelures rousses dénouées*, couvrant à demi *la grande nudité de la pièce*, dont elles rehaussaient *la pâleur voluptueuse*. Puis, en face, c'était le lit d'or et d'argent qui rayonnait avec l'éclat neuf de ses ciselures, un trône assez large pour que Nana pût y étendre la royauté de ses membres nus, un autel d'une richesse byzantine, digne de la toute-puissance de son sexe, et où elle l'étalait à cette heure même, découvert, dans une religieuse impudeur *d'idole* redoutée. Et près d'elle, sous le reflet de neige de sa gorge, au milieu de son triomphe de *déesse*, se vautrait une *honte*, une *décrépitude*, une *ruine* comique et lamentable, le marquis de Chouard en chemise.

Le comte avait joint les mains. Traversé d'un grand frisson, il répétait :

« Mon Dieu !... mon Dieu ! »

C'était pour le marquis de Chouard que *fleurissaient les roses d'or* du bateau, des *touffes de roses d'or épanouies dans des feuillages d'or*, c'était pour lui que se penchaient *les Amours, la ronde culbutée sur un treillis d'argent, avec des rires de gaminerie amoureuse* ; et, à ses pieds, le Faune découvrait pour lui *le sommeil de la nymphe lasse de volupté*, cette figure de la Nuit copiée sur le nu célèbre de Nana, jusque dans les cuisses trop fortes, qui la faisaient reconnaître de tous. [...] **[Elle] sauta pour refermer la porte**²².

22Le cadre de la scène est souligné par l'ouverture et la fermeture de la porte (en gras), qui connotent d'emblée l'échec de Muffat. Le forçage de la porte, mimé par le rythme des deux propositions juxtaposées, s'apparente à une pénétration brutale mais avortée, puisqu'elle cloue le personnage sur place, « sur le seuil », comme le mime la ponctuation de l'incise. La fermeture de la porte par Nana confirme cette exclusion du voyeur qui ne peut que rester en dehors de la scène, comme le lecteur. En effet, alors que la répétition du « Mon Dieu ! » alerte la curiosité sur elle, celle-ci est systématiquement remplacée par la description... de la chambre. Comme dans l'extrait précédent, le mobilier devient le prolongement métonymique de la femme, les métaphores qui le décrivent utilisant le corps féminin comme comparant systématique : « rose de chair », « chevelures rousses », « nudité de la pièce » (italique souligné)... Inversement, les seules mentions des corps sont déréalisées par l'utilisation de métaphores abstraites : Nana est une « idole », une « déesse », et le marquis de Chouard « une honte, une décrépitude, une ruine ». Le texte semble ainsi s'amuser à exhiber ce qu'il cache, à détourner les éléments de la scène sensuelle pour les utiliser à une autre fin, sur un mode fétichiste qu'accentue la fin du texte.

23Derrière le second « mon Dieu » signalant la sidération de Muffat, nous assistons cette fois à la description... du pied du lit et du chevet. L'analogie entre le décor ciselé sur le meuble et la scène qui se présente sous les yeux de Muffat est évidente et renforcée par une série de termes équivoques pouvant désigner l'acte sexuel : « roses [qui] fleurissaient », « touffes de roses [...] épanouies », « ronde culbutée des Amours », « nymphe lasse de volupté ». La parenté entre la nymphe de la Nuit et Nana est transparente, et le vieux marquis déformé par l'âge renvoie avec évidence à la difformité du Faune. Mais ici encore, le texte multiplie les degrés d'abstraction qui éloignent toujours plus la scène décrite de la scène vue par le personnage : Muffat voit un lit décoré par une ciselure (médiation du dessin) qui représente une scène mythologique (irréalité du contexte) présentant une allégorie de la Nuit (abstraction) copiée d'après un dessin (autre médiation iconique) représentant Nana. L'éloignement entre la description et son référent atteint son paroxysme alors que tout prédisposait cet extrait à enfin donner à voir la scène érotique.

24Dans ces différents exemples, force est de constater que malgré les cris d'orfraie de la critique, on ne voit jamais rien dans *Nana*, le regard étant

²² *Ibid.*, p. 1462-1463.

continuellement mis en échec, mis à distance de son objet. Comment comprendre cette mise en place de dispositifs scéniques érotiques, pour mieux les réduire à néant ?

La confiscation du regard érotique, ou la mise en abyme d'une société sans essence

25 Il est évident que ce dévoiement du voyeurisme dépasse toute pudeur détournant poétiquement le regard sur un vase au moment crucial, à la manière des films hollywoodiens des années cinquante. L'absence de vision, donc de satisfaction, est un élément essentiel de la relation érotique : en parlant du désir sans toutefois l'assouvir, le voyeurisme dévoyé en permet donc la perpétuelle vitalité. Cette hypothèse rejoint la lecture de Janet Beizer²³ et Peter Brooks²⁴, qui ont remarqué que Nana se dévoilait sans cesse au fil du roman sans que le dernier voile ne lui soit jamais ôté (la gaze au théâtre, le poil de lionne devant le miroir). L'énigme de la nudité de Nana représenterait l'énigme du sexe et du désir, qui se nourrit du manque et disparaît lorsqu'il est maîtrisé. Il n'y aurait rien à voir du corps derrière le voile, le désir de voir seul s'alimenterait lui-même. À cette hypothèse qui verrait finalement dans le voyeurisme dévoyé le programme même de l'érotisme de Nana, s'ajoute cependant une lecture plus pessimiste. Selon Éléonore Reverzy, Nana est une héroïne vidée de toute substance par un écrivain qui la réduit à n'être que l'allégorie de la pourriture du Second Empire²⁵. Nana est veule, son histoire n'est pas motivée par une progression ni une chute véritable, elle n'a pas de désir, de psychologie, et elle est parfois réduite à un nom. Elle ne serait donc qu'une idée abstraite au service du discours du romancier.

26 Au regard des scènes érotiques du roman, il nous semble possible de réunir et prolonger ces deux idées. Nana est à la fois le voile *et* le néant. Derrière ce qu'elle cache, il n'y a rien. Ce principe consistant à masquer le manque renvoie au système du signe : Nana est un signifié sans signifiant, une chose masquant le rien, comme semble le dire explicitement sa décomposition à la fin du roman : « Et sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or²⁶. » Ce masque qui cache, mais cache le rien dont il ne reste que des traces d'or, n'était-ce pas l'essence même de Nana dès le début du roman ?

27 Nana est en effet le symbole vide de son époque, un fantasme à l'ère de la reproductibilité technique. Tout tend à la réduire à un signe

²³ BEIZER Janet, « Uncovering Nana. The Courtesan's New Clothes », *L'Esprit créateur*, XXV, 2, 1985, p. 45-56.

²⁴ BROOKS Peter, « Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée », *Romantisme*, n° 63, 1989, p. 67-86.

²⁵ REVERZY Éléonore, « Nana, ou l'inexistence. D'une écriture allégorique », *Cahiers naturalistes*, n° 73, 1999, p. 167-180. Voir aussi REVERZY Éléonore, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007.

²⁶ ZOLA Émile, *Nana*, éd. cit., p. 485.

reproductible sans origine, ayant perdu toute aura²⁷. Car symbole il y a partout dans ce roman, mais symbole galvaudé, ayant perdu tout signifié par l'excès de sa reproduction. Les deux seules scènes de voyeurisme menant à la jouissance sont ainsi des scènes collectives : la relation charnelle, médiatisée par le regard et par l'illusion théâtrale, y est désincarnée par la constitution en amant anonyme de la foule. Cette absence d'individualité marque un premier pas vers la perte d'aura du symbole devenu public qu'est Nana. La pièce jouée par les acteurs mime cette dégringolade du mythe : *La Blonde Vénus* met en scène des dieux ridicules et vulgaires jouant des scènes d'adultère, Zola parodiant Offenbach qui parodiait lui-même l'antiquité, pour souligner la décadence du Second Empire :

Ce carnaval des dieux, l'Olympe traîné dans la boue, toute une religion, toute une poésie bafouées, semblèrent un régal exquis. La fièvre de l'irrévérence gagnait le monde lettré des premières représentations ; on piétinait la légende, on cassait les antiques images²⁸.

28Le mythe est vidé de sa substance, de son sens ; il ne renvoie qu'à lui-même, comme nos scènes érotiques. Il en est de même du nom de Nana, qui n'est pas son vrai nom et ne renvoie qu'indirectement à son identité, Anna Coupeau. Le mélange des lettres brise sa symétrie et sa clôture identitaire pour le faire passer dans la répétition creuse (An|nA/Na|Na). Il en est ainsi pour un grand nombre de personnages plaçant le roman sous le signe de la répétition : Mimi, Gaga, Lili, Zizi, Tatan Néné... Le nom, désignation la plus intime, semble ainsi réduit à un babillage de sons dépourvu de sens, annihilant l'essence des personnages. Le chapitre où Nana triomphe au champ de courses développe cette vacuité en s'amusant de l'analogie entre la femme et la pouliche gagnante, qui porte son nom :

Mais, Lusignan, [...] 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 légères, dans l'élan nerveux et fin de sa longue échine. « Tiens ! elle a mes cheveux ! » cria Nana ravie²⁹.

29Cette association est commandée par le jeu de mots grivois, mais surtout par la relation entretenue par les deux Nana à l'argent :

« À combien suis-je ? » demanda-t-elle en riant.
Elle voulait parler de Nana, la pouliche [...].
« Toujours à cinquante », répondit Labordette.

²⁷ BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 275-279.

²⁸ ZOLA Émile, *Nana*, éd. cit., p. 1112.

²⁹ *Ibid.*, p. 1399-1400. La course s'apparente quant à elle à une relation sexuelle entre le cheval et le jockey.

– Diable ! je ne vauX pas cher, reprit Nana, que cette plaisanterie amusait. Alors, je ne me prends pas... Non, fichtre ! je ne mets pas un louis sur moi³⁰. »

30 La pouliche montée par un jockey pernicieusement nommé « Price » fait monter les enchères comme Nana fera valser les millions de ses amants dans le chapitre suivant. Ce n'est pas que la valeur arbitraire de l'argent que représente Nana, c'est surtout celle du pari, de la spéculation fondée sur le rien, comme lorsque la courtisane fait dépenser les hommes pour des cadeaux qu'elle brise ensuite. C'est donc de l'arbitraire sans valeur que cet argent, une chose désincarnée qui ne représente plus rien, un symbole vide, qui enfle et se multiplie sans produire, ne renvoyant qu'à lui-même. Et c'est bien cela qu'est Nana, elle qui couche sans cesse pour n'aboutir qu'à une fausse couche et qui néglige l'éducation d'un bébé qu'elle a eu un jour et qui ne lui survivra pas : Louiset, le petit « louis », nom ironique de la seule production qu'elle ait jamais eu...

31 Cette volonté de faire de Nana un symbole du vide est enfin mise en scène par le décor de son lit. Nana y est figurée allégoriquement selon les canons de l'époque, qui se sert souvent du truchement du mythe pour masquer l'inconvenant désir qui les a initiés. Dans la poésie, chez Gautier ou Baudelaire par exemple, cette représentation désincarnée du nu se traduit par une référence au corps marmoréen, la froideur du marbre présentant une surface lisse propice à toutes les projections fantasmatiques³¹. On sait ce que Zola pense de ces artistes qui fardent le corps et le défient pour justifier la *libido* bourgeoise, notamment lorsqu'il dénonce la peinture de Cabanel dans ses Salons. Il n'est donc pas anodin qu'il applique cette esthétique repoussoir dans plusieurs descriptions de Nana³² ; or, dans le lit, ce n'est même plus ce marbre antique qui s'avère privilégié, mais l'argent lui-même :

Il ajouta que, si elle choisissait le sujet, les orfèvres avaient l'intention de donner à la Nuit sa ressemblance. Cette idée, d'un goût risqué, la fit pâlir de plaisir. Elle se voyait en statuette d'argent, dans le symbole des tièdes voluptés de l'ombre³³.

32 Statuette d'argent, et encore, puisque le lit n'est pas en ronde bosse mais ciselé : Nana est une image en creux et en deux dimensions, une forme vide, faite d'une matière certes brillante, mais qui, en tant que métal d'abord liquide, malléable et sans forme, reflète des images sur sa surface polie sans avoir la dignité et l'essence pleine du marbre, de la pierre. Nana n'est donc plus que la reproduction dévoyée du marbre antique.

³⁰ *Ibid.*, p. 1379. Voir aussi p. 1385 et 1391 : « Vous êtes à quarante, dit la Faloise. – Comment ? à quarante ! cria-t-elle, stupéfaite. J'étais à cinquante... Que se passe-t-il ? » ; « Nana était à trente, Nana était à vingt-cinq, puis à vingt, puis à quinze. Personne ne comprenait. »

³¹ SCOTT David, « Écrire le nu : la transposition de l'image érotique dans la poésie française au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 63, 1989, p. 87-101.

³² NEWTON Joy, « Zola et les images : aspects de *Nana* », in HAMON Philippe et LEDUC-ADINE Jean-Pierre (dir.), *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Miterrand*, Paris, Nathan, 1992, p. 461-474.

³³ ZOLA Émile, *Nana*, éd. cit., p. 1439-1440.

Image creuse au sens propre, la statuette d'argent de *Nana* l'est aussi au sens figuré : symbole construit par un autre symbole arbitraire, celui du système monétaire, elle ne renvoie qu'à la débâcle boursière des millions par lesquels elle ne fera que transiter.

33 Cette analyse nous semble éclairer les différentes médiations présentes dans les scènes érotiques de *Nana*. Celles-ci sont toutes, sans exception, connotées par l'obstacle, l'empêchement, avant d'achopper sur un manque, un vide insondable. Le lecteur, comme le voyeur, est interdit de toute jouissance visuelle non par moralité, encore moins pour attiser son désir envers le personnage, mais pour renforcer sa mise en abyme sans fin, sa désincarnation, son caractère de symbole recouvrant le néant. En cela, l'auteur qualifie le désir « en rut » de son époque comme une antithèse même de l'érotisme, dans la mesure où il n'est que reproduction industrielle vidée de chair. Le romancier ne nous trompait pas en annonçant avec grossièreté un « poème du cul ». Les scènes érotiques de *Nana* n'ont pas la sensualité pour but : elles ne sont que des dispositifs vides, n'ayant d'érotique que la structure, témoignages ultimes de la misère sexuelle constitutive d'une époque industrielle et factice, abordant les terres désolées de la pornographie.