

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra romanistiky

Hana Studeničová

**Les portraits et les rôles des personnages
féminins dans l'œuvre d'Emile Zola**

(Thérèse Raquin, Adélaïde Fouque, Gervaise Macquart, Anna Coupeau)

Portraits and roles of female characters in the work of
Emile Zola

(Thérèse Raquin, Adélaïde Fouque, Gervaise Macquart, Anna Coupeau)

Sous la direction de doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

OLOMOUC 2010

Je soussignée, Hana Studeničová, atteste avoir réalisé ce mémoire par moi-même et avoir noté toutes les références utilisées dans ce travail.

à Prague, le 6 décembre 2010

Je tiens à exprimer ici ma reconnaissance envers Marie Voždová pour sa contribution à la réalisation de ce mémoire.

Sommaire

Introduction	5
1. Emile Zola : la vie	7
<u>1.1 La jeunesse provençale, parisienne</u>	7
<u>1.2 Zola et ses liaisons féminines</u>	10
2. Emile Zola : à la recherche de la vérité littéraire	13
<u>2.1 Le naturalisme à l'époque d'Emile Zola</u>	13
<u>2.2 Les Rougon-Macquart</u>	16
<u>2.3 Le Roman expérimental</u>	17
<u>2.4 Méthode de travail</u>	19
<u>2.4.1 Zola et ses personnages</u>	21
3. Zola et ses personnages féminins	24
<u>3.1 La femme – enfant</u>	28
<u>3.2 La femme – ses relations aux hommes</u>	34
<u>3.2.1 Le femme – épouse</u>	35
<u>3.2.2 La femme – amante</u>	43
<u>3.3 La femme – mère</u>	55
4. Conclusion	63
Bibliographie	69
Annexe	72

Introduction

Dans notre travail, nous allons analyser les portraits des personnages féminins et leurs rôles sociaux dans les romans d'Emile Zola. A cette fin, nous avons choisi quatre personnages suivants : Thérèse Raquin, Adélaïde Fouque, Gervaise Macquart, Anna Coupeau.

Nous avons consulté plusieurs sources secondaires concernant non seulement la vie et l'œuvre d'Emile Zola, mais aussi la période historique du 19^{ème} siècle, une époque assez riche en événements et changements sociaux et politiques en France. Néanmoins, nous nous permettons de s'orienter plutôt vers les conditions sociales et de passer la présentation politique française de cette période-là, car celle-ci n'est pas porteuse d'une signification plus profonde pour notre analyse des personnages choisis.

Nous aimerions tout d'abord présenter la personnalité d'Emile Zola en tant que romancier débutant, et ajouter quelques notions biographiques et historiques que nous trouvons pourraient être connexées à la méthode de sa création littéraire.

Ensuite, nous allons essayer d'éclaircir l'époque dans laquelle Emile Zola a-t-il vécu et écrit. Le but de cela sera d'introduire ses idées littéraires révolutionnaires pour son temps, et d'esquisser les réprobations et l'incompréhension de son œuvre romanesque, venant surtout des cercles des critiques littéraires.

Nous continuerons avec une présentation de la méthode créatrice du romancier, et celle des ses personnages en général. Nous allons ensuite réduire notre intérêt au personnage féminin en essayant de trouver les traits caractéristiques non seulement des quatre personnages de notre analyse, mais généralement des personnages féminins du tout cycle romanesque zolien.

La partie finale (pourtant majeure) de ce travail s'occupera de l'exécution de l'analyse des quatres héroïnes en tant que leur

position sociale et leur rôle qu'elle tient envers son environnement, en particulier ses relations familiales. Nous allons également essayer de montrer les moyens d'Emile Zola qu'il utilise pour dépeindre ses héroïnes, tout cela en nous appuyant sur les exemples et les citations convenables de son œuvre.

Une raison principale nous a motivé pour la réalisation de ce travail. En consultant les sources secondaires et des ouvrages critiques, nous avons rencontré beaucoup d'information concernant le cycle romanesque de Zola en son entier, la réception et la critique de ce cycle autant que l'engagement du romancier dans les affaires politiques de l'époque. Néanmoins, il nous y a manqué une présentation suffisamment détaillée du personnage féminin zolien en tant que l'être humain, avec ses traits positifs, autant que ses fautes et imperfections. D'une partie, notre tentative sera de redresser ce tort.

1. Emile Zola : la vie

1.1 La jeunesse provençale, parisienne

Fils d'un père ingénieur italien naturalisé, Francesco Zola, et d'une mère française, Emilie Aubert, Emile Zola est né en 1840 à Paris, mais il passe toute son enfance au soleil du Sud d'Aix-en-Provence. De son père, il tient sans doute l'imagination créatrice du constructeur¹, de sa mère le sens des réalités pratiques. Après la mort soudaine de Francesco Zola commence une période de grande gêne, parfois au bord de la misère, pour Emile Zola et sa mère. Enfant unique, il fréquente un collège axois où il rencontre Paul Cézanne², qui ne rêve que de peindre comme lui-même ne veut d'écrire. L'amitié et la compréhension mutuelle de deux garçons va bientôt frémir toutes les conventions enracinées de l'art en France.

Déjà très jeune et passionné pour la littérature qui la captive et ne le lâchera plus jamais, Zola débute par écrire un roman historique, puis des vers, une comédie. Pourtant, quand il doit choisir entre les lettres et les sciences, il choisit les sciences, en souvenir de son père décédé.

En 1858, âgé de dix-huit ans, il quitte le Sud pour rejoindre sa mère à Paris, où elle tente de régler ses problèmes en se faisant reconnaître ses droits par la société du canal d'Aix. Elle perd son procès en 1859, une année défavorable pour la famille où Zola échoue deux fois au baccalauréat ès sciences. Un novice dans la vie d'une grande ville, il ne s'adapte que difficilement. Paris le rend misérable, il n'a pas d'amis, ne trouve pas de liaisons féminines, n'est pas tenté par des nombreuses tentations de la métropole pulsatoire, qu'il perçoit, au contraire, plutôt hostile. Il est naturellement timide, solitaire, peu disposé à cultiver des nouvelles

¹ Francesco Zola a construit un canal pour alimenter en eau Aix-en-Provence, qui portera son nom après sa mort

² Célèbre peintre français (1839-1906), membre du mouvement impressionniste

relations. En plus, la pauvreté le rend mélancolique, dans ses pensées il revient souvent au Midi qui lui manque. Il écrit à ses amis d'Aix³ :

« Je suis abbatu, incapable d'écrire deux mots, incapable même de marcher. Je pense à l'avenir et je le vois si noir, si noir, que je recule épouventé. Pas de fortune, pas de métier, rien que du découragement. Personne sur qui m'appuyer, pas de femme, pas d'ami près de moi, partout l'indifférence et le mépris... Je doute de tout, de moi-même le premier... » ⁴.

A cause d'une situation peu favorable pour Zola et sa mère, l'échec au baccalauréat ne le permet plus continuer dans ses études, et le conduit à les abandonner pour chercher du travail. Il est souvent forcé de toucher les emplois les plus modestes. Suivent trois années de bohème. Il flâne les boulevards parisiens, il fume, il traîne dans les ateliers de peinture avec ou sans Cézanne, qui lui rend visite à l'occasion. Zola lit passionnément tous les classiques et tous les romantiques, il sympathise et se rapproche des républicains opposants à la politique du Second Empire, et compose des milliers de vers, en se croire poète. En quête de sa propre voie, il refuse de copier les autres du passé, il refuse le romantisme qui date, ne veut pas faire revivre les vieilles formules mais satisfaire les nouveaux besoins du siècle⁵ :

« Je voudrais, par conséquent, ne marcher sur les traces de personne... je désirerais trouver quelque sentier inexploré, et sortir de la foule des écrivassiers de notre temps » ⁶.

³ Paul Cézanne et Jean-Baptistin Baille (1841-1918)

⁴ FREVILLE, Jean, *Zola sèmeur d'orages*, Paris, Editions Sociales, 1952, p. 8

⁵ Même ouvrage, p. 10

⁶ Même ouvrage, p. 10

Malgré son humeur introverti, il rêve de trouver une compagne, de se marier un jour, il évoque l'idée de la femme idéale dans ses poèmes juvéniles. L'amour et la vie harmonieuse à deux sont essentiels pour Emile Zola. Pourtant, il n'arrive pas à trouver une amie, et il reste seul, avec ses vers.

En 1862, les affaires s'améliorent un peu pour le jeune écrivain, et une recommandation d'un ami de famille le fait entrer à la librairie Hachette, où il passe quatre années. Ces années-là vont marquer une étape décisive de sa carrière littéraire. Chargé de la publicité et de la distribution des livres à la presse, il sert à la fois les éditeurs, les écrivains et les journalistes. Lisant les auteurs de la maison et des maisons amies, il fait son éducation libre-penseuse. A vingt-cinq ans il devient critique littéraire, chroniqueur et pas plus tard, critique d'art. Il admire les artistes comme Flaubert, les Goncourt, Courbet⁷, ou Manet⁸. Ses amis d'Aix, Cézanne et Baille, rejoignent Zola à Paris, où le premier le présente aux cercles des jeunes peintres, encore inconnus à ce temps-là.

En 1866, Zola quitte la librairie Hachette, en poursuivant une carrière plus accomplissante que celle d'un littérateur. Il est prêt pour produire des romans, du théâtre, des études d'art, des chroniques. Ce n'est jamais du journalisme bien plus que de ses livres qu'il assure sa subsistance. Suivent le premier roman *La Confession de Claude*, encore s'alliant au romantisme sentimental. Pourtant, le premier vrai battage arrive autour de *Thérèse Raquin*, roman publié en 1867. Nous y pouvons déjà distinguer la plupart des traits caractéristiques du talent que Zola développera avec succès plus tard dans les *Rougon-Macquart* : les descriptions minutieuses des hommes et des objets, la tyrannie des choses qui se fait sentir dans toute sa puissance, une intrigue toute simple, mais se développant par elle-même, aboutissant à la catastrophe par une

⁷ Gustave Courbet (1819-1877), peintre français du 19^{ème} siècle, chef du mouvement réaliste

⁸ Edouard Manet (1832-1883), peintre français majeur de la fin du 19^{ème} siècle

sorte de fatalité⁹. Pour Zola, c'est une œuvre dans laquelle « il se livrera tout entier ». Il écrit à son éditeur :

« *Je sens que ce sera le plus grand ouvrage de jeunesse : je suis plein de mon sujet, je vis avec les personnages* »¹⁰.

Avec Cézanne et Baille, Zola prend le coutume de réunir ses amis peintres et littérateurs chez lui chaque jeudi soir. Ces réceptions de jeudi soir continueront toute sa vie et vont approfondir ses sentiments pour la peinture principalement impressionniste, mais surtout la littérature naturaliste.

Dès la fin du Second Empire, le naturalisme littéraire et l'impressionnisme pictural se sont trouvés en un seul courant. Ils partagent les mêmes principes : l'amour de la nature, du plein air, de la lumière, de la réalité, de la vie frémissante. L'impressionnisme est devenu en quelque sorte l'expression esthétique du naturalisme. En ce temps-là, Zola fait connaissance avec Manet et Mallarmé ; avec le dernier il conserve les relations les plus cordiales pendant toute sa vie à venir¹¹.

1.2 Zola et ses liaisons féminines

Il a été déjà mentionné ci-dessus que Zola était un homme plutôt renfermé et timide dans son humeur, et cela, nous le pouvons constater même pour ses relations aux femmes. Après la mort de son père, il était entouré par l'amour chaleureux de ses grandparents à Aix-en-Provence et celui de sa mère, qu'il ne quitte presque pas et avec laquelle il tient une relation très proche; cette dernière a besoin

⁹ ROD, Edouard, *A propos de L'Assommoir*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1879, p. 11

¹⁰ BATILLIAT, Marcel, *Emile Zola*, Paris, Les Editions Rieder, 1931, p. 27

¹¹ Même ouvrage, p. 31

de beaucoup d'énergie pour lui offrir une enfance sans souffrir de son état orphelin.

Après le déménagement à Paris et les troubles d'existence initiaux, le jeune romancier s'enferme en soi-même encore plus. Il est exclusivement occupé par sa correspondance incessante avec ses amis d'Aix et surtout par l'élaboration des poèmes. Dans la correspondance, Zola ne parle jamais de l'amour que d'une manière toute objective. Cependant, il ne cesse pas de rêver d'une liaison harmonieuse.

A la fin de 1864, Zola fait la connaissance d'Eleonore-Alexandrine Meley, qu'il épouse six ans plus tard. Elle reste un soutien indispensable dans les nombreuses situations difficiles de l'écrivain. Pourtant, l'union marital ne touche pas l'harmonie idéale laquelle Zola cherchait, une des raisons étant en partie l'impossibilité de procréation du couple.

En 1891, la vie du romancier bascule fortement, quand sa femme apprend son infidélité avec Jeanne Rozerot, qui a été au service des Zola à Médan¹² depuis 1888, et qui sera une source importante d'inspiration pour une grande partie des personnages zoliens. Pendant ces trois ans, Rozerot accouche de deux enfants de Zola, une fille Denise en 1889, et un fils Jacques en 1891. La crise maritale devient grave entre le romancier et sa femme légitime, et les époux passent au bord du divorce. Enfin, contre l'assurance que Zola ne l'abandonnera pas, Alexandrine surmonte sa peine, et elle donne un exemple d'abnégation : elle se penche vers Denise et Jacques, leur donnant l'amour maternelle dont elle a été privée. Ainsi, Zola essaye d'organiser sa vie entre Alexandrine et Jeanne. Néanmoins, ce dédoublement ne le rend pas heureux. En juillet 1894, il écrit à son ami :

« Je ne suis pas heureux. Ce partage, cette vie double que je suis forcé de vivre finissent par me désespérer. J'avais fait le rêve de rendre tout

¹² Médan était la résidence la plus connue d'Emile Zola, lieu des nombreuses soirées artistiques du romancier et ses amis

le monde heureux autour de moi, mais je vois bien que cela est impossible »
13.

Le 29 septembre 1902, les époux Zola passent la nuit dans leur appartement à Paris. Ils sont intoxiqués par la combustion d'un feu ouvert. Le romancier succombe aux conséquences le matin suivant, Alexandrine survie et après la mort de son mari, elle fait reconnaître ses deux enfants afin qu'ils puissent porter le nom de famille de leur père. Alexandrine Zola est décédée en 1925 dans l'appartement parisien où elle s'était retirée.

¹³ Lettre à H. Céard du 17 juillet 1894,
http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Zola (accès le 15 septembre 2010)

2. Emile Zola : à la recherche de la vérité littéraire

2.1 Le naturalisme à l'époque d'Emile Zola

Qu'était le naturalisme en 1866 ? Nous nous permettons de paraphraser ici une introduction venant de la plume de Jean Fréville : Le mot avait été employé jusqu'au 19^{ème} siècle en philosophie seulement. Il désignait le système de ceux qui voient dans la nature le principe initial de toutes choses. Le développement des sciences naturelles frappait l'esprit des écrivains : Balzac se propose d'étudier des espèces sociales, non pas des espèces zoologiques. Peu à peu, les romanciers réalistes observent et classifient les phénomènes sociaux, en s'approchant des savants naturalistes. Hippolyte Taine¹⁴, dans un article sur Balzac, paru le 23 février 1858, donne au mot « naturalisme » le sens qu'il prendra dans l'histoire de la littérature. Le naturalisme est une description de la vie, fondée sur l'observation et faite selon des méthodes empruntées à la science. Zola a salué en Balzac « le père de notre roman naturaliste »¹⁵. En fait, le naturalisme se distingue du réalisme par des traits particuliers. Soumis aux courants philosophiques et scientifiques de son époque, il est caractérisé, entre autres, par l'importance accordée au facteur physiologique pour expliquer les passions.

Déjà dans *Madame Bovary* de Flaubert, il est possible de trouver le souci de l'observation, du document vu ou rapporté, l'esprit positiviste, l'analyse physiologique, l'anatomie des personnages. *Sœur Philomène* (1861), *Renée Mauperin* (1864), *Germinie Lacerteux* (1865) et les préfaces-manifestes des Goncourt marquent le véritable avènement du naturalisme. Venus au roman par l'histoire, poussés par un souci de vérité et d'exactitude, les Goncourt veulent que l'imagination cède le pas à la réalité.

¹⁴ Philosophe et historien français (1828-1893)

¹⁵ FREVILLE, Jean, *Zola sème d'orages*, Paris, Editions Sociales, 1952, p. 26

Par leurs études des cas pathologiques, leur goût du détail pittoresque, l'affirmation que les faits vulgaires et les « basses classes » sont le domaine propre du romancier au 19^{ème} siècle, les Goncourt ont créé un nouveau climat esthétique et littéraire, qui, parmi autres, avait laissé Zola impressionné¹⁶.

D'une grande partie influencé par les Goncourt et la lecture de *Germinie Lacerteux*, une étude d'un cas d'hystérie, Zola projette son idée du style littéraire dans sa *Thérèse Raquin*. C'est une analyse clinique de la passion charnelle et des tempéraments différents, qui finira en suicide mutuelle de deux amants. Dans la préface du roman, Zola explique :

« Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères... J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leur nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détrempelements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse... »¹⁷.

D'après Taine, nos idées, nos sentiments, nos attitudes dépendent des mouvements moléculaires de nos centres nerveux. « *Le vice et le vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre* » ... Zola met en exergue à la deuxième édition de *Thérèse Raquin* la phrase célèbre de Taine. Il déclare dans sa préface avoir « l'honneur d'appartenir » désormais au « groupe des écrivains naturalistes »¹⁸.

C'était le but de Zola de descendre jusqu'aux régions mystérieuses de l'instinct, jusqu'à la source obscure des passions. Il proclame que la connexion d'une étude psychologique doit être attachée avec la réalité et la chair, il refuse des abstractions. Pour une analyse d'amour, de jalousie, de désespoir et de folie, il faut

¹⁶ FREVILLE, Jean, *Zola sèmeur d'orages*, Paris, Editions Sociales, 1952, p. 25-26

¹⁷ ZOLA, Emile, préface de *Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion, 1970, p. 42

¹⁸ Même ouvrage, p. 46

toucher le fond et explorer le sous-bassement physiologique d'un individu, n'importe comment déplaisant. Pour percer, Zola est en ce temps-là prêt à frapper fort et par surprise, d'écrire et de décrire ce qu'aucun romancier n'a décrit avant lui.

La parution de *Thérèse Raquin* a causé une réaction véhémement parmi les critiques, qui l'appellent, à la fois avec *Germinie Lacerteux*, « la littérature putride »¹⁹ dans leur irritation. Zola en réagit en écrivant *Madelaine Ferat* l'année suivante, en 1868, mais cette dernière n'arrivera jamais au succès du roman précédent.

Zola a compris que l'homme a cessé d'être un mystère et que ses actes ne sont plus les conséquences des hasards. La science déchire tous les voiles, et il souhaite que la littérature la suive. Zola veut renverser les barrières autour des sujets interdits, en usant de sa plume comme d'un scalpel. Il veut être le premier – telle est du moins son ambition – à étendre le patient sur la table d'opération, le premier à appliquer à l'âme humaine la méthode du champ opératoire²⁰. Le romancier deviendra désormais un clinicien, un savant. Les livres de Zola vont refléter l'époque, ils vont parler sa langue et révéler ses passions tant que ses douleurs²¹.

¹⁹ L'article le plus célèbre, aussi que le plus violent quant à la critique littéraire de *Thérèse Raquin* est certainement celui de Ferragus (Louis Ulbach), qui a paru dans *Le Figaro* le 23 janvier 1868, intitulé « *La littérature putride* » - l'auteur y attaque l'approche naturaliste du romancier, et proclame l'inutilité de ce genre littéraire.

²⁰ COGNY, Pierre, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 63

²¹ FREVILLE, Jean, *Zola sèmeur d'orages*, Paris, Editions Sociales, 1952, p. 33

²² voir annexe

2.2 Les Rougon-Macquart

Zola aimait des constructions majesteuses. Dès 1868, il a projeté une œuvre cyclique où réapparaîtraient les mêmes personnages. Le cycle, sous-titré « *L'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* » comprendra des histoires dont les dénouements seront uniques, mais reliés entre soi, ainsi formant un seul ensemble. *Les Rougon-Macquart* devaient comprendre dix volumes au début, mais ils en compteront vingt, et vont occuper Zola pendant vingt-cinq ans de sa vie.

La famille des Rougon-Macquart embrasse cinq générations²² et elle a des représentants dans toutes les classes sociales. La première génération compte Adélaïde Fouque, son mari Rougon, puis son amant Macquart. Pendant sa vie, Adélaïde accouche de trois enfants : Pierre Rougon, conçu avec son mari, ensuite de Antoine et Ursule avec le contrabandier Macquart. La deuxième génération comprend trois familles : les Rougon, les Macquart, les Mouret (enfants d'Ursule Macquart). Dans la quatrième génération ils se trouvent sept familles. La cinquième génération compte quatre fils. Dans toutes les couches générationnelles nous pouvons trouver des individus maladifs, anormaux, dévoyés, alcooliques, des personnages qui meurent jeunes des maladies congénitales, même très jeune dans certains cas. Dans le cycle des *Rougon-Macquart*, le lecteur se heurte au mal, au meurtre, à la folie, à la prostitution ; bref, aux thèmes enténébrés et peu prospectés dans la littérature au passé, pourtant existants. Zola est néanmoins convaincu de son but littéraire, il ne veut que constater. Il dit :

« Si mon roman doit avoir un résultat, il aura celui-ci : dire la vérité humaine, démonter notre machine, en montrer les secrets ressorts par l'hérédité, et faire voir le jeu des milieux. Libre ensuite aux législateurs et aux

²² Voir annexe

*moralistes de prendre mon œuvre, d'en tirer des conséquences et de songer à panser les plaies que je montrerai »*²³.

2.3 Le Roman expérimental

Emile Zola a été convaincu que le romancier est un observateur et un expérimentateur, et qu'il devrait se battre pour une connaissance de l'homme, dont le roman doit être l'instrument. Aux yeux de Zola, la littérature possède plusieurs fonctions à part d'amuser le public, son rôle social devrait être plus profond, et des déformations et des modifications de la réalité selon les besoins des romanciers du passé devraient être remplacées par une approche complètement différente. Lui-même fasciné par la méthode scientifique, il a senti une crainte pressante pour le public qui commençait de se désintéresser et de reculer de la science en général.

En 1879, Zola publie son étude *Le Roman expérimental*. Cette étude, qui devient une sorte de manifeste de la doctrine naturaliste d'Emile Zola, était pour l'auteur une occasion d'expliquer ses conceptions modernes sur le rôle que doit, selon lui, jouer un écrivain et son œuvre. Il y est visible une relation étendue entre la science et la littérature, et il serait sûrement pratique d'en parler en détail pour illustrer la situation à l'époque pour une meilleure compréhension, mais passons vite.

Aux premières passages de l'étude, Zola explique comment il a été attiré par la réalité que la médecine était, à l'époque, encore considérée par un grand nombre de gens comme un art et non comme une science, malgré le fait qu'il s'agissait d'une science qui travaillait avec des données exactes, obtenant des

²³ FREVILLE, Jean, *Zola sèmeur d'orages*, Paris, Editions Sociales, 1952, p. 36

résultats précis. Cependant, la médecine commençait à obtenir la position que lui appartenait. Zola a été véhémentement critiqué par des adversaires de ses romans qui lui ont reproché une certaine banalité, inutilité et manque d'une vraie fonction sociale. Zola sent que le roman se trouve dans la même situation que la médecine – il est gravement sous-estimé et il lui faut trouver sa vraie position. La méthode expérimentale devrait être le moyen d'en attendre.

Il demande aux écrivains d'observer les hommes avec les yeux et selon les méthodes des savants, les personnages devraient être des expériences de laboratoire. Dans *Le Roman expérimental*, Zola est d'une grande partie influencé par Claude Bernard²⁴ et son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Dans cette étude, Bernard constate que la médecine, considérée jusque son époque comme un art, devient une science à partir du moment où elle s'appuie sur la physiologie. Médecine et physiologie doivent se soumettre à la méthode de l'expérimentation. Sans chercher à expliquer le pourquoi des phénomènes, l'expérimentateur se contente de clarifier comment ils se produisent. Zola, lui-même, a voulu appliquer à la littérature les idées de Bernard sur la médecine, de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier ». D'après lui, le romancier est à la fois un observateur, qui recueille les faits, et un expérimentateur, qui se livre à une expérience.

Par la méthode expérimentale, dit Zola, les écrivains naturalistes échappent au reproche d'être uniquement des photographes. L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification²⁵. Il constate que les romanciers doivent modifier la nature, sans sortir de la nature, lorsqu'ils emploient dans leurs romans la méthode expérimentale. Claude Bernard a déclaré que l'expérimentateur est le juge d'instruction de la nature. Pour Zola, les

²⁴ Médecin et physiologiste français (1813-1878), considéré comme le fondateur de la médecine expérimentale

²⁵ ZOLA, Emile, *Le Roman expérimental*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1923, p. 10

romanciers seront « les juges d’instruction des hommes et de leurs passions »²⁶.

Les passions, les instincts et les tempéraments ; comme nous allons voir, ce sont des aspects que Zola aborde le plus chez les héroïnes de notre analyse. Dans ce travail, nous aimerions diriger la plus part de notre attention vers les descriptions des humeurs et les rôles des personnages principaux qui les affectent et influencent, et les situations dans lesquelles ils sont poussés. Zola l’auteur n’interviendra pas dans ses affaires, il se refuse le droit de juger, de justifier et de dénoncer ses actions et décisions, n’importe comment répréhensibles. Enfin, comme il proclame dans *Le Roman expérimental*, il ne veut qu’observer avec minutie, et veut que l’artiste disparaisse de ses écrits.

2.4 Méthode de travail

Avant d’analyser ses œuvres, il serait sans doute intéressant de jeter un coup d’œil sur la manière avec laquelle le romancier soigne ses idées romanesques avant de produire le résultat. Une question simple se pose ici : comment Zola a-t-il abordé son œuvre ? Un grand spectateur de vie, avec un sens extraordinaire pour le détail, il passe la plupart de son temps aux voyages et tours hors de chez lui en quête d’une inspiration tellement essentielle pour ses lignes. Pour être capable de dépeindre véritablement les destins de ses personnages, il n’hésite pas d’entreprendre tous les pas nécessaires pour accomplir son but d’un écrivain sur le vraie vie. Dans sa préface de *L’Assommoir*, il explique

²⁶ ZOLA, Emile, *Le Roman expérimental*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1923, p. 11

sa manière et son style d'écrivain, qui n'ont pas été acceptés avec cordialité dans les cercles critiques contemporains :

« Je ne me défends pas, d'ailleurs. Mon œuvre me défendra. C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple » ²⁷.

Dans un de ses lettres à son ami écrivain²⁸, Zola met en évidence sa méthode de travail :

« Ma façon de procéder est toujours celle-ci : d'abord je me renseigne par moi-même, par ce que j'ai vu et entendu ; ensuite, je me renseigne par les documents écrits, les livres sur la matière, les notes que me donnent mes amis ; et enfin l'imagination, l'intuition plutôt, fait le reste. Cette part de l'intuition est chez moi très grande, plus grande, je crois, que vous ne la faites. Comme le disait Flaubert, prendre des notes, c'est être simplement honnête ; mais les notes prises, il faut savoir les mépriser » ²⁹.

La critique lui a souvent reproché la manque de sa propre imagination. Zola, quand même, justifie son avis, il veut absolument plonger dans l'univers de tel ou tel roman, tel ou tel personnage. Pour *Germinal*, il part visiter les Valenciennes pendant une dizaine jours. Pour *le Ventre de Paris*, il visite les Halles par tous le temps et à toutes les heures, y passe des nuits entières pour qu'il puisse assister aux arrivages de la nourriture les matins suivants. Pour *l'Assommoir*, il se familiarise avec les bistros et les bouges, les boutiques et les lavoirs du quartier de la Goutte d'Or, apprend l'argot des faubourgs, consulte des livres de médecine sur l'alcoolisme. Bref, Zola écrivain consacre Zola homme à ses lignes, il mène des dialogues avec soi-même sur les sujets. Sa narration, aussi que les chapitres, doit rester équilibrée, elle ne doit pas embêter le lecteur.

²⁷ ZOLA, Emile, préface de *L'Assommoir*, Paris, Larousse, 2001, p. 5

²⁸ Jules Héricourt, lettre du 27 juin 1890

²⁹ http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Zola, (accès le 17 septembre 2010)

Avec les descriptions minutieuses et les faits délicats, le rythme de la narration zolienne est fondamentale.

2.4.1 Zola et ses personnages

Le soin de décrire véritablement non seulement l'ambiance et l'atmosphère du roman, mais aussi le monde intérieur bien qu'extérieur de ses personnages – cela est un des traits caractéristiques de la méthode créatrice d'Emile Zola.

Le personnage zolien est « un produit de l'hérédité et du milieu »³⁰. Son personnage est pour le romancier un enfant en procès de grandir, un enfant qu'il ne faut pas négliger. Au début, Zola n'a qu'une idée dans sa tête, une idée qui est née dans ses réflexions, ne s'éloignant jamais de la vérité. Puis il soigne cette idée lentement sur une feuille, assis à son bureau, avec une patience admirable, la terminant en création d'un être littéraire complet, qui deviendra (ou pas) l'un des caractères majeurs et inoubliables de la littérature française et mondiale, en général. Pour donner un exemple d'une telle naissance de personnage, citons les lignes suivantes : « *Voici le portrait de Nana tel qu'il se trouve dans les notes de M. Zola : « Née en 1851. – En 1867 (fin d'année, décembre), elle a dix-sept ans, mais elle est très forte, on lui donnerait au moins vingt ans ; blonde, rose, figure parisienne, très éveillée, le nez légèrement retroussé, la bouche petite et rieuse, un petit trou au menton, les yeux bleus très clairs avec des cils d'or. Quelques taches de son qui reviennent l'été, mais très rares, cinq ou six sur chaque tempe comme des parcelles d'or ; la nuque ambrée, avec un fouillis de petits cheveux, sentant la femme, très femme. Un duvet léger sur les joues... Comme caractère moral : bonne fille, c'est ce qui domine tout. Obéissant à sa nature, mais ne faisant*

³⁰ BECKER, Colette, *Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 197

jamais le mal pour le mal et s'apitoyant. Tête d'oiseau, cervelle toujours en mouvement avec des caprices les plus baroques. Demain n'existe pas. Très rieuse, très gaie. Superstitieuse, avec la peur du bon Dieu... Dans les premiers temps très lachée, très grossière, puis faisant la dame et observant beaucoup. Avec cela finissait par considérer l'homme comme une matière à exploiter, devenant une force de la nature, un ferment de destruction, mais cela sans le vouloir, par son sexe seul et par son odeur puissant de la femme »³¹.

Ce qui nous frappe dans la lecture de presque tous les romans de Zola, c'est la présence abondante des personnages, la valeur et l'importance desquels varie, naturellement. Dans le cycle des *Rougon-Macquart* seul, douze cents personnages y trouvent leur place à travers les vingt volumes. Impossible de les retenir tous, mais cela n'est même pas nécessaire, car beaucoup de personnages sur lesquels le lecteur tombe en lisant *Les Rougon-Macquart* fonctionnent comme personnages assistants, qui sont indispensables pour le déroulement de l'œuvre en question. Dans les *Notes préparatoires aux Rougon-Macquart* (1869), Zola précise les critères stylistiques qu'il compte mettre en œuvre :

« Peu de personnages : deux, trois figures principales, profondément creusées, puis deux, trois figures secondaires se rattachant le plus possible, servant de compléments ou de repoussoirs. J'échapperai ainsi à l'imitation de Balzac qui a tout un monde dans ses livres »³².

Dans le milieu qu'il veut dépeindre, Zola pose ses personnages avec leurs qualités propres, sans se soucier trop des événements qui se produiront. L'intrigue ne le préoccupe pas tellement ; tout découlera du tempérament des personnages eux-mêmes, placés dans certaines conditions, et qui réagiront fatalement d'une certaine manière :

³¹ DESPREZ, Louis, *L'évolution naturaliste*, Paris, Tresse, 1884, p. 227

³² GUILLERON, Gilles, *L'Assommoir – lecture analytique*, Paris, Larousse, 2001, p. 520

*« Je connais seulement mon personnage principal, mon Rougon et mon Macquart, homme ou femme, et c'est une vieille connaissance. Je m'occupe seulement de lui ; je médite sur son tempérament, sur la famille où il est né, sur ses premières impressions et sur la classe où j'ai résolu de le faire vivre. C'est là mon occupation la plus importante : étudier les gens avec qui ce personnage aura à faire, les lieux où il devra vivre, l'air qu'il devra respirer, sa profession, ses habitudes, jusqu'aux plus insignifiantes occupations auxquelles il consacrera ses moments perdus... »*³³.

³³ DE AMICIS, Edmondo, *Souvenirs de Paris et de Londres*, Paris, Libraire Hachette, 1880, p. 192

3. Zola et ses personnages féminins

Dans ce chapitre, nous allons nous approcher plus du thème de notre travail, celui-ci étant les personnages féminins et leurs portraits. Tout d'abord, essayons d'éclairer la manière avec laquelle Zola aborde ses femmes littéraires dans les romans que nous avons choisis, de trouver quelles sont ses préférences, qu'est-ce qu'il appréciait chez une femme, ou bien ce qu'il réprouvait et refusait.

Nous en avons déjà parlé brièvement ci-dessus : Emile Zola était un homme plutôt timide en réalité. Il s'entourait d'amis, avec lesquels il partageait sa passion pour la littérature et l'art en général. Néanmoins, tous ses amis, ou bien presque, ont été des amis masculins.

Zola passait beaucoup de temps en réfléchissant sur une femme littéraire idéale. Il a inventé dizaines de personnages féminins inoubliables dans ses romans, mais nous serions sans doute loin de la vérité si nous pensions que chacune d'elles était proche de son cœur, dans le sens positif du mot.

Alors, son héroïne préférée, comment l'imaginer ? Il est important de mentionner tout d'abord, que Zola célébrait des représentantes des classes sociales plus basses, les ouvrières et le peuple paysan plutôt que la bourgeoisie; ainsi, la femme idéale porte de caractéristiques correspondants à ceux-ci. Il ne trouve pas beaucoup d'admiration pour les couches mondaines et demi-mondaines, pourtant, il est capable de les décrire minutieusement et véritablement, comme il l'a prouvé dans *Nana*. Un physique agréable, sain, renfermant une âme généreuse ; Zola aime la femme pour sa santé, ses vertus et non pour ses attraits artificiels ; aussi ne se préoccupe-t-il pas, quand il s'agit de l'héroïne préférée, d'élégance ou de toilette. En rapport avec la santé se trouve la vraie beauté. Les héroïnes favorites de Zola ne sont donc pas d'une grâce frêle ; elles ont une beauté simple et saine qui repose l'œil et n'excite pas le

désir, elles ont un corps bien musclé³⁴. Son héroïne préférée est belle avec un rien, le luxe abondant et le charme factice n'ont aucun effet sur son apparence, car elle ignore les futilités qui proviennent de la rivalité entre femmes. Sa joie de vivre se passe facilement de la quête des sensations, et elle se fait de la vie une idée large et humaine. Elle est optimiste, avec une foi admirable dans la vie, elle ne se laisse pas décourager par l'adversité. Elle endure en silence toutes les peines sur son chemin de vie, et ne recule pas devant les plus grands sacrifices³⁵.

Des héroïnes de notre analyse, une seule remplit sa conception de la femme idéale comme nous la percevons – Gervaise. Même si l'auteur ne lui accorde pas une fin heureuse de sa vie, nous y pouvons chercher des traits mentionnés ci-dessus. Quant au physique, Gervaise n'incarne pas un modèle de beauté classique, mais comme nous le savons déjà, cela n'est pas une condition préalable pour Zola ; la première description physique de la fille (dans *La Fortune des Rougon*) est brève, l'auteur nous présente une « *pauvre créature, bancal de naissance, sa cuisse droite amaigrie et déviée... une grande fille fluette dont les robes, toujours trop larges, flottaient comme vides. Sur son corps émacié et contrefait, elle avait une délicieuse tête de poupée, une petite face ronde et blême d'une exquise délicatesse. Son infirmité était presque une grâce ; sa taille fléchissait doucement à chaque pas, dans une sorte de balancement cadencé...* »³⁶.

Dans *L'Assommoir*, dans sa maturité, Gervaise endure des conditions soucieuses qui lui arrivent, mais cela ne l'empêche pas à mener une vie honête et réglée, au moins jusqu'à un certain point. Zola la préfère à Virginie, un des personnages opposants de Gervaise ; la rivale peut être présentée comme plus attirante pour son entourage à cause d'une apparence plus propre, mais avec un

³⁴ KRAKOWSKI, Anna, *La Condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola*, Paris, A.-G. Nizet, 1974, p. 75

³⁵ Même ouvrage, p. 93

³⁶ ZOLA, Emile, *La Fortune des Rougon*, Paris, Charpentier, 1879, p. 150

esprit gâté et corrompu, elle restera, pour Zola, toujours secondaire à l'ouvrière.

A côté de l'homme, la femme, pour Zola, n'est pas moins intelligente. Son entrain et sa finesse d'esprit lui permettent d'avoir de vastes conceptions, et de se pencher sur de graves problèmes. L'auteur traite une femme comme un homme, ils sont égaux.

Aussi, Zola ne pense pas que la femme soit instable et frêle. A côté des héroïnes au caractère faible et labile, il peint les types qui surprennent par leur fermeté et leur endurance. Elles changent peut-être de moyen, mais vont vers le but qu'elles se sont fixées avec une ténacité remarquable et, pour l'atteindre, produisent une grande activité.

Zola étudie son personnage féminin plutôt comme une espèce dans un environnement donné, et il lui assigne certains éléments caractéristiques, souvent implicitement cachés dans les actions et le comportement du personnage. Par exemple, déjà les premières lignes dans *L'Assommoir* nous révèlent la nature de l'héroïne, placée immédiatement dans une situation de crise (elle sera pleine d'abnégation, soucieuse, non égoïste) : « *Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. Puis, toute frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre, elle s'était assoupie, jetée en travers du lit, fiévreuse, les joues trempées de larmes* »³⁷. L'auteur dédie plus de temps aux éléments intérieurs qu'extérieurs – certes, la description physique est nécessaire pour l'illustration, mais Zola veut que le lecteur se concentre surtout sur l'âme du personnage et son développement. Il nous approvisionne en adjectifs exubérants (souvent négatifs, par rapport aux destins des héroïnes). Chez Thérèse Raquin, nous témoignons les turbulences pétulantes de son psychisme plutôt que sa déchéance physique, dont nous ne savons pas grande chose. Chez Nana, la sexualité insolente est principale, alors Zola est plus éloquent dans cet aspect-là, et la description de la physique, souvent même érotique, est la plus

³⁷ ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris, Larousse, 2001, p. 7

élaborée et travaillée. Chez tante Dide, la névrose est fondamentale, ainsi nous témoignons des convulsions de la folie qui la paralyse mentalement.

Quant aux personnages féminins secondaires, ou bien assistants, Zola diffère dans son approche, dépendant de l'importance de tel ou tel personnage pour le déroulement du récit. Ils y existent des cas où l'auteur n'est même pas obligé d'être si détaillé dans sa description, le seul rôle du personnage dans l'histoire suffit pour que nous puissions l'imaginer assez facilement. Comme exemple servons-nous de madame Boche dans *L'Assommoir* ; nous savons seulement qu'elle est concierge d'une maison, et sa caractéristique est déjà donnée : petite en taille, grasse, bavarde, calomniate, plutôt méchante que bonne. La concierge est une institution qu'il ne faut pas décrire en détail, elle sert seulement comme une coulisse dans l'histoire.

Par contre, quelles femmes ne trouverons-nous pas dans l'œuvre de Zola ? Il y manque toutefois ce que nous trouvions fréquemment dans le roman avant lui : la femme-ange, et son antithèse : le démon. Il considère ces deux types comme peu probables et comme nous savons déjà, Zola était contre toute invraisemblance. Ce qu'il y a démoniaque dans la femme, il l'attribue au mal de la chair, dont souffre toute l'humanité. Le vice, pour lui, est toujours une conséquence des maladies contractées ou héréditaires. Il ne croit pas à la malignité originelle de la femme, et il s'opposait à glorifier toute mystification³⁸.

³⁸ KRAKOWSKI, Anna, *La Condition de la femme...*, Paris, A.-G. Nizet, 1974, p. 75

3.1 La femme – enfant

Le caractère d'un être humain commence à se profiler dans l'enfance de celui-ci, et l'expérience de cette période laisse des traces plus ou moins indélébiles dans l'esprit de la personne. Cela n'est pas différent chez un personnage littéraire d'un roman naturaliste. Beaucoup peut être tiré de son jeune âge, si sa connaissance est suffisamment accessible pour le lecteur, et souvent aide à une meilleure compréhension des actions du personnage qui suivent dans sa vie. Il serait donc utile de commencer notre analyse avec quelques notions sur la jeunesse, ou plutôt l'enfance de nos héroïnes.

Les liaisons familiales entre les parents et leurs enfants, les filles en particulier, ne sont pas offertes grand espace dans nos quatre romans. Ils y sont toujours deux mondes différents, celui des adultes et celui des enfants, deux mondes qui existent l'un à côté de l'autre, mais ne se mélangent et n'unifient jamais véritablement. Les cas où il serait possible de trouver la présence des deux partis en même temps dans une situation harmonieuse, sont rares. L'autorité parentale n'est pas un aspect qui figurerait souvent, les relations entre les parents et leurs enfants sont plutôt sombres.

Nous voudrions noter que cette partie du travail ne s'occupera pas en détail d'Adélaïde Fouque, car la vie de ses parents n'est pas connue et le cycle des *Rougon-Macquart* ne commence qu'à l'époque où ce personnage est déjà adulte, sans presque aucune note sur ses ancêtres ; nous apprenons seulement qu'elle était la fille unique d'une famille de paysans possédant des terres en bordure de la ville de Plassans, ville imaginaire de Zola qui devrait représenter Aix-en-Provence, la ville de jeunesse du romancier. Adélaïde devient orpheline à l'âge de dix-huit ans à la suite de la mort de son père, causée par la folie. Ainsi, la tache héréditaire de toute la famille est déjà posée.

Avec Thérèse Raquin, le seul personnage hors du cycle des *Rougon-Macquart*, Zola commence la vraie histoire de l'héroïne dans ses dix-neuf ans, sans donner presque aucune information du passé de sa famille germaine, et de ses années juveniles en général.

Ainsi, nous nous permettons de focaliser notre intérêt sur les deux autres personnages sélectionnés, les représentantes de la branche Macquart.

Gervaise Macquart est née en 1828 à Plassans comme la deuxième fille d'Antoine Macquart et son épouse Joséphine, qui ont deux autres enfants – une fille aînée Lise, puis un fils cadet, Jean.

Gervaise a été « *conçue dans l'ivresse, sans doute pendant une de ces nuits honteuses où les époux s'assommaient* »³⁹. Ceci est la première notion avec laquelle l'auteur nous présente un nouveau personnage, tellement important dans le développement conséquent de la famille Macquart. Ici, la voie de la vie de Gervaise est déjà lignée – une imperfection physique signale une vie difficile, pas libre d'humiliation venant de son entourage, ce qui va être encore plus apparent dans *L'Assommoir*.

Le seul fait qu'elle est née dans une famille où les relations entre les époux ne peuvent pas être caractérisées comme idéales et harmonieuses, même loin de cela, nous signale que Gervaise ne va pas vivre une enfance facile. Son père despotique, ivrogne et paresseux, ne s'occupant que de ses intérêts égoïstes, passe son temps en humiliant ses enfants et en battant sa femme, alors que cette dernière trouve sa seule force dans une bouteille d'anisette qu'elle boit presque quotidiennement. L'alcool, qui figure plutôt dans *L'Assommoir*, est dès la naissance de Gervaise son compagnon de vie, au début passif (Gervaise doit témoigner les scènes d'un buveur qui est son père), puis même actif (grâce à l'aire malade de la fille, sa mère « *la voyant toute pâle et toute faible, la mit*

³⁹ ZOLA, Emile, *La Fortune des Rougon*, Paris, Charpentier, 1879, p. 149

au régime de l'anisette, sous prétexte qu'elle avait besoin de prendre des forces »⁴⁰.

Ne connaissant presque pas une enfance joyeuse, Gervaise commence à travailler à ses huit ans, son premier emploi étant chez un voisin où elle casse des amandes pour dix sous par jour. Dès le début, elle est forcée à céder tous ses gains à son père, qui ne travaille pas du tout, mais se laisse entretenir par ses enfants et sa femme. Quand Gervaise change son métier et entre en apprentissage chez une blanchisseuse, son salaire finit dans la poche d'Antoine Macquart. Ni Gervaise seule, ni sa mère ne trouvent pas le courage de s'opposer au despote de la famille.

Dans *L'Assommoir*, nous suivons Gervaise dans son humeur gentil, même très gentil, ce qu'il lui deviendra fatal, enfin. Déjà dans ses jours d'adolescente, elle ne se revolt pas, elle préfère de rester paisible et de recevoir des coups plutôt que frapper elle-même, de souffrir la situation dans sa famille telle comme elle est, pour la plus part provoquée par son père. Elevée dans la rue avec les garçons de voisinage, Gervaise devient enciente à ses quatorze ans. Le fait que son ménage devrait nourrir encore un gamin rend le vieux Macquart enragé. S'occupant nullement de ses propres enfants, Antoine Macquart ne voit pas le problème dans le fait que sa fille est grosse à l'age où elle seule n'est qu'un enfant, mais qu'il pourrait être appauvri de l'argent des autres.

Ne trouvant jamais un mot d'amour parentale, Gervaise quitte la maison natale à Plassans après la mort de sa mère, et part à Paris avec son amant et leurs deux fils. Elle ne revoit jamais son père.

A Paris, quelques ans plus tard, Gervaise donne naissance à une fille. La petite Anna, surnommée Nana, vient au monde dans les conditions dures - sa mère accouche à la maison à l'aide d'une sage-femme, mais ceci était un fait courant dans la classe ouvrière des faubourgs parisiens. Pourtant, et contrairement à Gervaise,

⁴⁰ ZOLA, Emile, *La Fortune des Rougon*, Paris, Charpentier, 1879, p. 150

Nana est née dans une famille où les relations sont plutôt favorables. Les parents travaillent tous les deux et gagnent leur vie honnêtement, ils s'aiment sincèrement, la boisson et les maux de la pauvreté les évitent encore à cette époque, la violence et les querelles leur sont inconnues. Néanmoins, Gervaise est déçue quand elle accouche d'une fille, « *elle aurait voulu un garçon, parce que les garçons se débrouillent toujours et ne courent pas tant de risques, dans ce Paris* »⁴¹.

Trois années passent, Nana grandit toujours dans une ambiance familiale. Pourtant, dans *L'Assommoir*, nous ne trouvons pas de longues lignes qui feront la description de Nana et ses parents et leur relation réciproque. A sa naissance, non pas comme Gervaise, Coupeau semble d'être fier d'avoir une fille – « *j'avais commandé une fille ! Hein ! me voilà servi ! Tu fais donc tout ce que je veux ?* »⁴² Ses sentiments pour Gervaise sont toujours profonds, il est un mari et un père exemplaire, où presque, tout cela jusqu'à son accident de travail, ce qui va aussi changer ses relations avec Nana - plus tard dans l'histoire, il va l'accuser de son malheur (il tombe d'un toit après que la fille l'appelle).

La déchéance consécutive de Coupeau et de Gervaise est une lente déchéance de leur fille seule. Les problèmes des deux adultes causent la perte du soin et de l'intérêt parental, pareillement comme sa mère à Plassans au passé, Nana passe ses journées dans la rue avec des enfants de voisins, où elle s'installe en peu de temps dans son rôle dominant, un rôle qu'elle jouera, en grande partie, toute sa vie future. La nuit, elle partage une chambre avec sa vieille grand-mère, elle la regarde mourir, et la mort fascine la fille. Nana ne semble nullement affolée par cet événement, au contraire, elle est vivement intéressée par le cadavre et la fin soudaine d'une existence.

La manque de l'autorité parentale et la liberté totale forment Nana dans une gamine qui ne peut se servir d'un bon

⁴¹ ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris, Larousse, 2001, p. 128

⁴² Même ouvrage, p. 126

exemple, parce qu'elle ne le voit nulle part dans son entourage. Gervaise redevient amante de Lantier, qui l'avait quittée puis réapparaît, et comme le domicile des Coupeau est déjà bien serré, avec tous les odeurs sortant du linge sale de tout un quartier, Nana est témoin de la liaison amoureuse, ou plutôt charnelle, de sa mère, elle la regarde tromper son père avec un ancien amant parasite. L'existence des passions et des instincts ainsi découverte, la curiosité de la petite fille pour les hommes et la vie libertine commence tôt. Il est donc compréhensible qu'elle refuse les reproches de Gervaise, qui essaye parfois de rattraper l'éducation de sa fille longtemps perdue : «... *mais tu ne te gênais guère, je t'ai vue assez souvent te promener en chemise, en bas, quand papa ronflait... Ça ne te plaît plus maintenant, mais ça plaît aux autres. Fiche-moi la paix, fallait pas me donner l'exemple !* »⁴³ La relation entre la mère et la fille déjà ruinée, Nana ne sent aucun respect vers personne à la maison. Elle a le comportement d'un enfant habitué à la dure réalité qui l'entoure, et qui la force de perdre les derniers morceaux des valeurs de vie.

Encore petite, elle montre des futures attributs d'une courtisane, elle est très coquine et coquette, avec une sensualité provocante ce qui n'échappe pas à l'attention de Lantier, un homme n'hésitant pas à cultiver des pensées lascives vers une fille de dix ans: « *cette merdeuse marchait comme une dame devant lui, se balançait, le regardait de côté, les yeux déjà pleins de vice* »⁴⁴.

Dans le roman, chapitre XI s'ouvre avec la description physique de Nana à ses quinze ans. Le lecteur est soudainement posé devant une jeune femme, non plus une gamine, qui « *avait poussé comme un veau, très blanche de chair, très grasse, si dodue même qu'on aurait dit une pelote. Oui, c'était ça, quinze ans, toutes ses dents et pas de corset. Une vraie frimousse de margot, trempée dans du lait, une peau veloutée de pêche, un nez drôle, un bec rose,*

⁴³ ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris, Larousse, 2001, p. 498

⁴⁴ Même ouvrage, p. 317

des quinquets luisants auxquels les hommes avaient envie d'allumer leur pipe. Son tas de cheveux blonds, couleur d'avoine fraîche, semblait lui avoir jeté de la poudre d'or sur les tempes, des taches de rousseur, qui lui mettaient là une couronne de soleil. Ah ! une jolie pépée, comme disaient les Lorilleux, une morveuse qu'on aurait encore dû moucher et dont les grosses épaules avaient les rondeurs pleines, l'odeur mûre d'une femme faite »⁴⁵.

Déjà dans *L'Assommoir*, Zola dédie assez de place pour nous suggérer une image sensuelle d'une femme fatale future, qui à l'âge d'enfant devient la reine du quartier de la Goutte d'Or, de ses rues et boulevards et du peuple qui les croise. Souvent nous tombons sur les mots comme « les nichons », « les tétails », « coquette », les parties physiques de Nana semblent être vivantes, car l'auteur ne nous fait jamais oublier ce qui ce personnage signifie et quelle valeur elle possède. Nous pouvons constater que Nana est donnée la description physique la plus détaillée de tous les personnages analysés, une description qui folâtre avec le lecteur dans une manière pseudo-érotique, tout cela pour évoquer une image vraie de la future courtisane parisienne de luxe.

Quand elle grandit à l'âge de travailler, n'éprouvant aucune forte passion pour un métier, elle finit dans le boutique de fleuriste de sa tante, madame Lerat, où elle ne fait qu'approfondit ses connaissances de la vie des filles de la rue et ses tentations. Avec une curiosité gâtée, Nana est fortement attirée par toutes ces histoires qui brûlent avec des choses inconnues, d'une passion interdite et encore jamais vécue. C'est aussi dans cet atelier qu'elle rencontre son premier amant, un monsieur bien plus âgé mais plaisamment nanti, son clé du monde de luxe qu'elle n'abandonnera plus jamais et qu'elle pressera comme un citron pour en profiter.

⁴⁵ ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris, Larousse, 2001, p. 450

Pareillement à sa mère, Nana, elle aussi, est prompte de quitter la maison natale pour chercher une vie qu'elle avait choisie et qu'elle trouve plus attirante et plus satisfaisante de ses besoins.

Pour un esprit équilibré et heureux, il est indispensable qu'un enfant soit élevé dans une atmosphère calme et harmonieuse, entre des parents qui se complètent et qui se respectent sans se chercher. Dès son enfance, Nana a été « un personnage ambigu, moitié diable et moitié victime »⁴⁶. Ne trouvant jamais un vrai chez-soi chaleureux, parce qu'elle est partout chez elle, elle s'enfuit quelque fois, en laissant ses parents se tuer réciproquement, puis elle rentre de temps en temps pour y passer la nuit et pour recevoir quelques coups de pied, et pour partir définitivement un jour. L'état de Coupeau et Gervaise, maintenant alcooliques déjà chroniques, est hors d'aucune possibilité de sortie, et Nana, sans affection pour l'un ou l'autre, ne sent un besoin pour les voir sauvés.

3.2 La femme – ses relations aux hommes

Dans les romans concernant notre analyse, les personnages masculins aux côtés des héroïnes représentent un aspect important, parce que les deux parties se complètent, les uns ne pourraient exister sans les autres, la présence des deux est essentielle. Nous pouvons observer plusieurs rôles de la femme qu'elle joue envers l'homme – la fille, l'épouse, l'amante. Tous ces rôles forment l'esprit de l'héroïne en question, et la guident indirectement vers son destin. Le destin de quatre personnages féminins de notre analyse n'est favorable dans aucun cas, il ne peut pas l'être. Il serait sûrement audacieux d'affirmer que l'homme en

⁴⁶ BORIE, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 139

général soit responsable de toutes les chutes et les maux de la femme, pourtant, la déchéance est souvent réciproque, comme nous allons témoigner plus tard.

3.2.1 Le femme - épouse

Nous parlons ici de la France du 19^{ème} siècle, où la valeur et le seul sens de mariage signifie, dans une certaine manière, quelque chose de différent par rapport au siècle actuel. La société est plus sévère dans ses jugements vers l'amour entre un homme et une femme. La liaison entre ceux-ci n'est pas simplement une affaire de deux gens qui décident de s'unifier et de passer leurs jours ensemble sous un toit commun. L'importance et le poids d'opinion de la famille proche ou bien de celle de l'entourage sont toujours très grands et respectés.

Quelle est la condition de la femme mariée, représentante de la classe ouvrière, à cette époque ? Sans droit de suffrage⁴⁷, elle occupe un rang secondaire dans la société toujours plutôt masculine, et ne reçoit pas un tel respect que l'homme. A part des épreuves générales, comme sont la nutrition fréquemment insuffisante, l'hygiène misérable et le travail souvent absorbant, la femme-ouvrière française est chargée d'une responsabilité lourde de son foyer, de son mari et ses enfants, souvent aussi de ses parents âgés, avec lesquels elle partage son domicile.

Le mariage est perçu comme une nécessité. Fréquemment, des époux appartiennent à la même classe socio-économique, et viennent de la même région. Comme nous avons déjà mentionné ci-dessus, le mot de la famille proche a une valeur

⁴⁷ Le droit de vote des femmes se développe à partir du début du 20^{ème} siècle

importante, et l'union marital est souvent initié par les parents des deux côtés pour des raisons économiques.

Zola écrivain, lui-même, voit dans le mariage « une garantie inéluctable de l'harmonie de la société dont la famille est la cellule de base »⁴⁸. Pour lui, l'amour est la pierre angulaire de l'harmonie et l'équilibre sociaux, ce que nous pouvons remarquer chez Gervaise et Coupeau dans *L'Assommoir* au début de leur union. Zola préfère le mariage à l'union libre parce qu'il le considère « comme la condition même du bon travail, de la besogne réglée et solide »⁴⁹.

Gervaise, nous le savons déjà, devient mère à ses quatorze ans. A Plassans, elle s'engage dans une liaison amoureuse avec un garçon du voisinage (Lantier), avec lequel elle quitte ses parents pour établir une nouvelle vie à Paris. En ce moment, elle nourrit deux fils déjà, et elle est liée en bonheur à son compagnon. Les deux ne se marient jamais, Lantier abandonne le foyer commun pour une autre femme ou bien des aventures lui offrant plus de plaisir que la famille, qui devient un fardeau et par laquelle il est dégoûté. Pourtant, Zola ne nous donne pas une explication pourquoi le mariage entre Gervaise et Lantier n'a jamais eu place. Il est vrai que le couple s'enfuit de sa ville natale, laissant derrière lui les parents et la famille en général, des amis, du passé. Les jeunes gens entrent, pleins des idéaux, dans un nouveau monde, un endroit que ne les connaît pas et qui ne les jugera pas, au moins pas immédiatement.

L'Assommoir commence quelques ans après leur arrivée à Paris, nous ne connaîtrons presque rien sur leur vie heureuse, qui a, évidemment, terminé à cause de l'amour et l'entendement perdus dans la liaison. Les détails sur cette période nous restent cachés, parce qu'ils ne sont tellement importants pour la suite de la narration.

⁴⁸ KRAKOWSKI, Anna, *La Condition de la femme...*, Paris, A.-G. Nizet, 1974, p. 116

⁴⁹ Même ouvrage, p. 116

La vie de Gervaise, abandonnée, à Paris passe. Logée avec ses enfants dans un quartier pauvre, dans une chambre minuscule d'hôtel situé entre un hôpital et un abattoir, la jeune femme semble être emprisonnée dans un milieu qui l'entoure d'une côté par la mort, et d'autre côté par l'attente de la mort. Luttant avec une endurance admirable contre les conséquences défavorables après le départ de Lantier, elle rencontre Coupeau. Après quelque mois d'une faible résistance, elle l'épouse. D'une tendresse toujours sûre avec une nuance d'enchantement autour d'elle, Gervaise va d'une simple affection amicale à un amour calme et serein.

Pourtant, dans le cas de Gervaise et Coupeau, nous ne sommes pas témoins d'une manifestation d'amour passionné, avant de se marier, ils ne sont même pas amants ; cet union est plutôt un union de raison, et il commence de fonctionner en harmonie. Gervaise, malgré le fait d'être trahie par son amant perdu, reste déterminée de poursuivre son but modeste, celui-ci étant : « ... *je ne suis pas ambitieuse, je ne demande pas grand-chose... Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir, vous savez, un lit, une table et deux chaises, pas davantage... Ah ! je voudrais aussi élever mes enfants, en faire de bons sujets, si c'était possible... Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battue, si je me remettais jamais en ménage ; non, ça ne me plairait pas d'être battue...* »⁵⁰. Elle espère de trouver tout cela dans Coupeau, malgré l'envie et l'opposition de la famille de celui-ci, les Lorilleux, en particulier.

Si la liaison avec Lantier causait Gervaise d'être apeurée, fatiguée, plaintive, si elle la causait une disposition stressante et négative, l'union avec Coupeau changera sa façon de percevoir la vie. Quelques ans après son mariage, le couple vit en bonheur : elle est toujours très laborieuse, une blanchisseuse prônée qui sait gagner son pain, et lui, il a du respect pour sa femme et son travail de zingueur, tout cela en évitant la boisson.

⁵⁰ ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris, Larousse, 2001, p. 49

Malgré tous les soucis qu'ils lui arrivent (l'accident de Coupeau et la manque d'argent qui suit, ou l'adversité constante des Lorilleux), Gervaise demeure une épouse affectionnée, avec un dévouement vertueuse, jamais ne plaçant ses propres besoins au première place. La vie est dure, mais elle la connaît et sait qu'elle combat pour la bonne cause : la justice et l'amour. Oppressée par la pauvreté, par des problèmes de tous les jours dans lesquels les forces se perdent inutilement, elle sait cependant garder l'espoir et ensoieller son chemin⁵¹. Pourtant, assez souvent, son inquiétude pour la bonne marche du foyer commence à toucher déjà les bornes d'une certaine absurdité ; par exemple, quelques minutes après la naissance de Nana, Gervaise, encore toute épuisée par l'accouchement, a du mal de ne pas pouvoir servir le dîner a son mari⁵².

La chute de Gervaise, et bien de son union marital harmonieux avec Coupeau, commence avec l'entrée de l'alcool dans la famille. L'alcool est un personnage muet à part dans *L'Assommoir*, et Gervaise, malgré sa bonté et sa persévérance étonnante, ne l'échappera pas non plus. Ici, nous pouvons constater que les fautes de la femme sont excusées dans le déshonneur de l'homme : la paresse de son mari et la boisson l'ont abimé. Dans le cas de Gervaise, sa hérédité aussi l'attrapera. Zola blâme le milieu responsable pour ce passage de la dignité à la déchéance totale de l'héroïne. Enfin, elle ne devient q'un jouet entre les mains de ceux qui voulaient sa perte⁵³.

Pour mieux comprendre Therese Raquin dans son rôle d'épouse, ce qu'elle deviendra même deux fois pendant sa vie courte, nous nous permettons de consacrer d'abord quelques lignes à

⁵¹ KRAKOWSKI, Anna, *La Condition de la femme...*, Paris, A.-G. Nizet, 1974, p. 62

⁵² ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris, Larousse, 2001, p. 127

⁵³ KRAKOWSKI, Anna, *La Condition de la femme...*, Paris, A.-G. Nizet, 1974, p. 139

éclaircir son passé, et d'étudier son tempérament plus profondément.

Enfant d'un soldat français et d'une femme d'origine africaine d'une grande beauté, orpheline à bas âge, Thérèse est adoptée par sa tante et élevée aux côtés de son cousin chroniquement malade. Le domicile paysan de madame Raquin, contaminé par les maladies incessantes de son fils unique, Camille, est un endroit sans vie, sombre et gris. Ainsi, Thérèse passe son enfance dans une ambiance étouffante, avec une tante affectueuse mais trop soigneuse, et un cousin gâté par celle-ci ; toutes ces occurrences causent l'esprit renfermé de la jeune fille. Elle est traitée par sa tante identiquement comme le garçon malsain, non seulement elle partage son lit avec lui, elle en plus, malgré sa santé ferme, prend des médicaments que Camille est donné par sa mère. La fillette parle à voix basse, ne fait des bruits habituels des enfants, elle passe des heures assise sur une chaise sans bouger, « *devant le feu, pensive, regardant les flammes en face, sans baisser les paupières* »⁵⁴.

Pourtant, Thérèse ne semble d'être tranquille qu'à l'extérieur ; son intérieur brûlait des passions cachées et d'une énergie toute prête à éclater : « *... lorsqu'elle levait un bras, lorsqu'elle avançait un pied, on sentait en elle des souplesses félines, des muscles courts et puissants, toute une énergie, toute une passion qui dormaient dans sa chair assoupie* »⁵⁵.

Dans les premiers chapitres du roman, les conditions de vie de Thérèse sont décrites dans une manière qui correspond avec l'environnement dans lequel elle est enfermée. L'histoire elle-même commence à Paris déjà, non pas dans la campagne, où Thérèse grandissait. Nous sommes posés devant des descriptions ténébreuses de Camille et sa santé chétive, qui respire le froid et qui enténébre l'atmosphère du roman ; cela a pour l'effet une sensation

⁵⁴ ZOLA, Emile, *Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion, 1970, p. 21

⁵⁵ ZOLA, Emile, *Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion, 1970, p. 22

gênée, comme si nous nous trouverions dans un espace sans âme, une maison humide, dans les fenêtres de laquelle le soleil ne brille jamais.

Le mariage de Thérèse et Camille a été prévu par madame Raquin pratiquement depuis le jour qu'elle a adopté sa belle-fille. Dans leur cas, nous ne pouvons parler nullement des raisons d'un amour profond ou de la passion entre une femme et un homme. Camille, maladif depuis sa naissance, ne possède aucun trait de sensualité ; c'est un homme d'aspect misérable et asexuel, qui n'attire (ne peut attirer) l'attention d'aucune femme, à l'exception de l'attention soigneuse de sa mère. A ses vingt-et-un ans, Thérèse accepte le mariage sans exprimer un mot de rébellion ; en fait, elle l'accepte sans exprimer aucun mot. Pour celle-ci, la décision de sa tante est simplement un développement naturel des circonstances dans lesquelles elle se trouve, un acte qui, enfin, ne changera pas grande chose dans sa vie.

Acceptant de se marier sans manifester un seul sentiment, d'abandonner la campagne et la quitter pour Paris, Thérèse ne se revolté pas contre ce qu'il lui arrive (le caractère passif et introverti de Thérèse est à ce point dans une certaine manière ressemblant à celui de Gervaise dans *La Fortune des Rougon*). L'union maritale avec Camille, en réalité, ne change rien – le couple continue vivre comme frère et sœur, la compréhension mutuelle et le contact physique entre les deux n'existent pas. Thérèse, dans son humeur obéissante et gentille, garde sa passivité et son indifférence, et ne cherche aucune aventure dans sa vie tellement endormante. Elle joue son rôle d'épouse comme sa famille l'attend : comme une compagne muette, qui admet sa condition telle qu'elle lui est offerte.

L'entrée (ou plutôt la rentrée⁵⁶) de Laurent dans la vie des Raquin cause un déroulement dramatique des événements pour pratiquement tous les personnages. Passons pour cet instant-là la

⁵⁶ Laurent est un ami d'enfance de Camille, mais n'entre en scène qu'après la nouvelle rencontre des deux chez le même employeur à Paris.

liaison d'amants entre Thérèse et Laurent, nous nous y adonnerons dans un chapitre spécial, et essayons d'analyser le ménage de ceux-ci.

Le mariage des deux amants devrait être un acte d'accomplissement d'un amour sauvage, le résultat d'une passion des sens jamais satisfaite, crue et animale. Laurent veut épouser Thérèse pour pouvoir la posséder ; le fait qu'elle appartient à un autre homme, même si purement officieusement, le rend fou. Jamais aussi infatué par une femme auparavant, Laurent flotte dans un état extatique, il est follement malade d'amour, ou, plutôt, de désir. Cet état ne lui pose pas des limites morales, au contraire, il cherche des idées anormales et insanes pour que Thérèse puisse tromper Camille avec lui plus librement et sans empêchement. Le cliché populaire romantique, « Je tuerais pour l'amour », s'y transforme en réalité horrifiante.

Chassés par l'agression de leur conscience, empoisonnée par le meurtre de Camille, le mariage de Thérèse et Laurent n'est qu'une suite de leur désespérance. C'est ici que nous pouvons bien suivre les idées principales de Zola telles qu'il les a proclamé dans *Le Roman expérimentale*, en ce qui concerne l'approche de l'écrivain et ses personnages. Les tempérament nerveux de Thérèse se contredit avec le tempérament sanguin de Laurent, l'auteur les observe mais n'intervient pas, il ne fait que dévoile leurs intérieurs gravement déséquilibrés, la collision desquels se prouvera fatale.

Après la mort de son premier mari, Thérèse est attaquée plusieurs fois par des crises de nerfs, elle tombe dans un alourdissement et prend une attitude ténébreuse, mais qui n'est qu'une masque de dissimulation pour ses futurs plans avec Laurent. Elle joue excellentement son rôle de veuve – pendant une année, son entourage est convaincu qu'elle devrait se remarier pour se sauver, et cette fois-ci, avec Laurent.

Pendant un an du chagrin peu sincère, Thérèse, comme Laurent, commence de souffrir par l'insomnie incessante, qui la rend

folle pas à pas. Le noyé⁵⁷ la pourchasse et les nuits en solitude lui deviennent insupportables. Les deux amants, séparés physiquement après le meurtre, croient que seule union maritale et la possibilité d'être ensemble sans entraves enlèveront le poids écrasant de la conscience.

Chez l'amante passionnée, le désir de la chair est remplacé par la peur de l'esprit et le dégoût dans le mariage. Pendant les noces, Thérèse et Laurent s'évitent dans leurs regards. Pendant la nuit de noces, ils tremblent au contact physique.

Si l'auteur n'a dédié qu'une seule ligne dépendante la nuit de noces de Thérèse et Camille (nous apprenons seulement qu'à partir de cette nuit, Thérèse commence à coucher dans la chambre de Camille), Zola nous permet de passer plus de temps avec Thérèse et Laurent pendant leur première nuit des jeunes mariés. Ils ont horreur de rester tout seuls, ils essaient de retrouver le chemin l'un à l'autre, mais cela leur ne vient que difficilement. La sensualité s'écoulait, la seule chose présente entre eux est une anxiété intensifiante. Thérèse ne se laisse pas toucher par Laurent, le seul regard sur son mari lui fait mal au cœur. Une sensibilité excentrique de Thérèse commence à prédominer, et les désirs charnels sont remplacés par un seul désir, celui d'échapper aux sentiments torturants.

Vers la fin du roman⁵⁸, nous apprenons que depuis ses dix ans, Thérèse souffrait des désordres de nerfs, produits en partie par la façon dont elle grandissait. Les nouveaux événements l'écrasaient. « *Il s'amassait en elle des orages, des fluides puissants qui devaient éclater plus tard en véritables tempêtes* »⁵⁹. Zola est très détaillé dans les descriptions qui nous permettent d'imaginer dans quel état Thérèse se trouve-t-elle. La peur, le dégoût mental aussi que physique, la malaise, le noyé omniprésent, et la folie graduante causée par chaque mouvement et chaque tentative d'une conversation

⁵⁷ Dénomination de Camille, ou plutôt son spectre, après le meurtre de celui-ci

⁵⁸ *Thérèse Raquin*, chapitre XXI

⁵⁹ ZOLA, Emile, *Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion, 1970, p. 184

des criminels, qui finit en insanité mutuelle. Thérèse ne peut plus supporter la présence de Laurent à ses côtés, et ce dernier, lui-même, donne libre cours à l'agression envers sa femme, pour rechasser sa propre angoisse. Le mariage devrait être leur recours ; au lieu de cela, l'union des deux amants ne fait qu'aggrave leur désespoir déjà assez profond, et culminera dans leurs suicides devant les yeux de madame Raquin, celle-ci paralysée.

Pour Emile Zola, répétons le, *Therese Raquin* était une occasion de se livrer tout entier, et comme il écrit dans la préface du roman, il a voulu « *étudier des tempéraments et non des caractères, qu'il a choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par la fatalité de leur chair. Thérèse et Laurent, continue-t-il, sont des brutes humaines, rien de plus* »⁶⁰.

3.2.2 La femme – amante

Dans ce chapitre, nous allons diriger l'attention vers nos héroïnes en relation à l'amour et la passion y étroitement liée, et vers les moyens avec lesquels Zola dépeint ses personnages en relation avec ces phénomènes.

L'amour est un thème accentué dans les romans de notre choix, et peut être abordé des points de vue pratiquement illimités. Nous concentrons-nous ici sur un tel point de vue, celui-ci étant l'amour charnel et la passion des sens (plutôt que celle du cœur) qui forment un ensemble inséparable.

⁶⁰ ZOLA, Emile, préface de *Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion, 1970, p. 5

Commençons cette-fois ci par Adélaïde Fouque. « *Une grande créature, mince, pâle, aux regards effarés, d'une singularité d'allures qu'on put prendre pour de la sauvagerie tant qu'elle resta petite fille* »⁶¹ - présentée comme bizarre depuis son enfance, l'entourage d'Adélaïde n'arrive jamais à comprendre ses relations amoureuses. Descendante d'un père fou, mort à dix-huit ans de sa fille unique, nous ne savons rien du lien de ces deux. La relation entre une femme et son modèle paternel sert souvent de base pour une meilleure compréhension de vie future de la première, spécialement sa vie intime et ses relations aux autres hommes en général ; dans ce cas-là, nous savons seulement qu'elle a hérité une mentalité insensée, gravité de laquelle, pendant sa vie, s'approfondit avec chaque nouvel événement alourdissant.

Mariée à un homme sans moyens, illettré, à peine parlant français, cela déjà choquait assez les habitants de Plassans, qui, en conséquence de ne pas comprendre, en répandent des calomnies et des racontars. Après la mort soudaine de son mari, Adélaïde se lie avec Macquart, un contrabandier et un ivrogne de mauvaise réputation. Avec celui-ci, elle mène une vie turbulente et anarchique ; elle fait naître deux autres enfants qui grandissent dans un espèce de vide sans aucuns règles, elle se laisse frapper et déprécier par son amant qu'elle, néanmoins, aime follement et inconditionnellement. Une passion sauvage et presque animale, même brutale domine cette liaison, et est contrastée avec l'amour innocent et pur de Silvère et Miette. Simple d'esprit et souffrant des troubles de cerveau, Adélaïde-amante se laisse mener par des impulsions de son tempérament, son sang et ses nerfs inéquilibrés. Après l'assassination de Macquart, elle vit un véritable effondrement du cœur brisé, la plongeant encore plus profondément dans sa folie, qui ne la quittera jamais, et qui se projettera dans la vie de la plupart de ses descendants, les femmes-mères⁶², en particulier.

⁶¹ ZOLA, Emile, *La Fortune des Rougon*, Paris, Charpentier, 1879, p. 48

⁶² Ceci est aussi le cas de Gervaise et Nana dans les générations suivantes

Dans *La Fortune des Rougon*, nous témoignons une histoire d'amants peu compréhensible entre Adélaïde et le vieux Macquart. Mais au fait, une compréhension du comportement de la femme n'est pas requise. Une fois livrée à la passion, la femme la plus raisonnable perd toute notion de bon sens et de justice, du sens moral et d'équilibre. Il serait inutile de chercher dans sa conduite une suite logique et encore moins d'essayer de la raisonner, parce « qu'elle réfute toute objection »⁶³.

Bref, c'est un amour fou et éperdu, poussé par une force invisible des tempéraments trop vifs, des mentalités vicieuses dans lesquelles l'auteur nous défend-t-il l'entrée. Il dépeint Adélaïde comme une amante insensée, avec des yeux brillants et un cœur de feu, et il finit là. Mais Zola est plus éloquent dans la description de tante Dide plus tard dans le roman, après les nombreuses plaies de son destin ; son image de l'aïeule fatiguée et détruite est presque vivante, et le lecteur peut suivre sa lutte muette avec la mort psychique et physique graduelle en détail.

Si dans *La Fortune des Rougon* prédomine-t-elle la folie et l'aliénation mentale du personnage en question, le roman de *Nana* nous jettera au monde complètement différent, celui d'un milieu gâté et corrompu, du luxe éclatant, un monde de la sexualité charnelle, du désir sensuel où l'amour pur et innocent ne trouve pas sa véritable place.

Dans tous les romans du cycle des *Rougon-Macquart*, *Nana* est celui le plus explicite quant à la sexualité et la concupiscence de l'homme pour la femme. Un titre bref et simple, il nous laisse deviner quel personnage principal va conduire l'action. Bref, le roman de *Nana* est, de l'aveu même de l'auteur, « le poème des désirs du male »⁶⁴.

⁶³ KRAKOWSKI, Anna, *La Condition de la femme...*, Paris, A.-G. Nizet, 1974, p. 85

⁶⁴ BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'éros et la femme chez Zola*, Paris, Editions Klincksieck, 1977, p. 59

Nana présente une sensation depuis son enfance. Son éducation sexuelle ne se laisse pas tarder, l'environnement dans lequel elle grandit éveille ses appétits pour l'interdit assez vite. Ne comprenant nullement la passion de ses parents pour l'alcool, enfin dégoûtée par ceux-ci et le désordre dans lequel ils se trouvent, elle décide de leur tourner le dos pour ne jamais revenir. Une bourgeoise dans un espace ouvrier, et consciente prématurément de la puissance de sa chair juvénile, Nana commence tôt avec ses premières aventures amoureuses, laissant derrière lui des proies des hommes ruinés et déchirés.

Son corps et sa physique lui ouvrent facilement la porte aux planches théâtrales – elle est offerte le rôle principal à cause de sa féminité et non pas son talent. La première apparition de l'héroïne ne vient qu'à la dix-septième page du roman, quand elle descend sur la scène pendant le spectacle : « ... *très grande, très forte pour ses dix-huit ans, dans sa tunique blanche de déesse, ses longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaules...* »⁶⁵ Il est possible, dans cette description brève déjà, de noter des premiers signes du phénomène de sa silhouette : très grande et forte, blonde, dans une tunique de déesse : toutes ces notions d'une femme aux formes disons baroques signalent la fatalité de Nana. La description ultérieure dans le chapitre ne fait qu'approfondit son image et notre intérêt, Zola est très bien capable d'évoquer une atmosphère quasi érotique du moment : « *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* »⁶⁶. Une actrice et chanteuse effrayante, elle sait néanmoins étonner le public ; les femmes

⁶⁵ ZOLA, Emile, *Nana*, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 17

⁶⁶ ZOLA, Emile, *Nana*, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 31

l'admirent, les hommes la désirent : « *les faces des hommes, sérieuses, se tendaient, avec le nez aminci, la bouche irritée et sans salive* »⁶⁷.

Nana, elle-même, n'appartient à aucun milieu et à aucune classe, elle n'a des obligations envers personne ; elle méprise les cercles de la haute société dans lesquels elle se mouvoit. Ses besoins pour le luxe (autant que la luxure), son amour pour la richesse et la dépense sont abondamment satisfaits par ses amants, qui n'hésitent pas à se jeter dans l'abîme que pour eux signifie la courtisane. L'appartement de Nana est un chez-soi d'esprit dilapidateur, plein des objets kitsches et du gout gâté ; c'est ici que Nana reçoit ses visiteurs nombreux. Ses caprices dépensières définissent chez elle un style de vie et une forme de la féminité.

Les amants de Nana, c'est un défilé des hommes jeunes et vieilliss, représentants de toute une gamme des conditions sociales – le prince d'Ecosse, des aristocrates tel que le comte Muffat et le marquis de Chouard, le banquier Steiner, l'étudiant Georges Hugon, son frère Philippe - soldat, le comédien Fontan, le journaliste Fauchery, et autres nombreux hommes sans nom et importance, disons les « clients » venant de madame Tricon⁶⁸. De tous nommés, Nana sait très bien exploiter chacun d'eux, les laissant se débrouiller avec un sentiment de vertige, elle est très consciente de son pouvoir féminin et sait bien en profiter. Nous l'avons déjà mentionné : Nana est une coquette adroite, qui se comporte généralement en bonne fille, bête et vulgaire. Pourtant, il ne cache pas les sentiments franchement hostiles pour la coquetterie seule ; l'auteur la blâme, car il la considère comme un phénomène qui tend délibérément à enflammer le désir chez l'homme, le laissant souvent détruit et pressuré : « *Un homme ruiné tombait de ses mains comme un fruit mûr, pour se pourrir à terre, de lui-même* »⁶⁹.

⁶⁷ Même ouvrage, p. 32

⁶⁸ Madame Tricon est une entremetteuse des clients masculins pour Nana

⁶⁹ ZOLA, Emile, *Nana*, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 483

La puissance de sexe de Nana est tellement grande qu'elle cause plusieurs chutes de ses admirateurs, qui finissent comme des esclaves de ses caprices. Dans une sorte « de cannibalisme sexuel »⁷⁰, elle massacre ses amants ou cause indirectement leur mort, elle désorganise les familles et démolit les fondements de la société, « dressant en rivaux implacables les deux frères Hugon qui se partagent le privilège d'être ses amants »⁷¹. « Mangeuse d'hommes », Nana accule Georges au suicide, et pousse Philippe au vol et au déshonneur. Quant au comte Muffat, celui-ci reste un grand perdant à tous les jeux de Nana. Un homme marié, fortement religieux, avec une peur immense de l'enfer, subit aux plusieurs actions de la courtisane souvent dégradantes. Dans le chapitre XIII, Nana le fait venir en costume de chambellan, puis elle le humilie, le moque et lui donne des coups de pied. Ce ruinement (et celui du reste de ses amants) est sa propre manière de régler avec la bourgeoisie, la haute société qu'elle méprise, en partie c'est aussi sa manière de se venger de sa mère Gervaise, qui est morte dans des conditions tristes.

Après le suicide de Georges et l'imprisonnement de Philippe, Muffat réalise brièvement son propre malheur, mais il n'est pas capable de quitter son amante, tout essai de l'abandonner finit en défaillance. Changeant ses dispositions de la pitié avec celles du dédain, Nana continue à exploiter sa nature peu stable, ne cessant d'en profiter.

Néanmoins, il est possible de trouver dans le roman des passages qui, dans une certaine mesure, ressortent les caprices amoureux sans merci de Nana, une sorte de moments idylliques mêlés au drame de la chair. Sa liaison commençante avec Georges Hugon, par exemple, semble être tirée d'une autre histoire : attirée par son âge, sa beauté enfantine, et son dévouement admirable,

⁷⁰ BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'éros...*, Paris, Editions Klincksieck, 1977, p. 65

⁷¹ BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'éros...*, Paris, Editions Klincksieck, 1977, p. 65

Nana passe des journées de bonheur avec le jeune homme, qui l’emmènent dans le passé, en la laissant oublier autres hommes qu’elle commence à detester : « *Nana, entre les bras du petit, retrouvait ses quinze ans. C’était, sous la caresse de cette enfance, une fleur d’amour refleurissant chez elle, dans l’habitude et le dégoût de l’homme. Il lui venait des rougeurs subites, un émoi qui la laissait frissonnante, un besoin de rire et de pleurer, toute une virginité inquiète, traversée de désirs, dont elle restait honteuse. Jamais elle n’avait éprouvé cela. La campagne la trompait de tendresse* »⁷². Un exemple semblable peut être remarqué dans *L’Assommoir*, entre Gervaise et Goujet et leur amour muet (dans les passages où Goujet forge dans son atelier pour impressionner Gervaise, qui l’observe avec une piété innocente et un bonheur serein).

Une question se pose ici : Nana est-elle capable d’aimer, purement et sans conditions ? Son histoire brève d’amour avec Georges, dont les conséquences vont mener ce dernier au suicide, peut être sans doute comprise comme une sorte de fuite momentanée de la société corrompue et de la passion artificielle de tous les jours, mais cet état, n’importe comment idyllique, ne peut pas durer, car Nana ne supporte pas d’être possédée. Elle ridiculise des nombreuses demands en mariage, elle promet sa loyauté aux plusieurs hommes en même temps pour les maintenir obéissants, mais elle est incapable de rester dans les obligations le moindre limitatives. Certes, sa cohabitation avec Fontan la cause de reculer un peu dans ses demands, tout d’un coup, elle veut vivre plus simplement et moins fastueusement. Le comédien est aussi le seul amant qui recourt à la violence physique dans leur liaison turbulente ; pourtant, Nana l’accepte tel qu’il est, elle ne résiste que faiblement, elle ne sait pas justifier son affection envers lui, sa passion reste irraisonnée pour son entourage, ce qui approche son comportement à celui de tante Dide. Fontan finit par abandonner

⁷² ZOLA, Emile, *Nana*, Paris, Libraire Générale Française, 1997, p. 202

Nana, la trompant avec autres femmes et ne s'intéressant nullement d'elle et ses besoins à la fin.

Souvent embêtée et dégoutée par la présence constante de ses admirateurs masculins, autant qu'épuisée des scènes d'accusations et de jalousie de ceux-ci, Nana vit quelques histoires amoureuses lesbiennes, particulièrement celle avec Satin. Cette fille de la rue n'est pas, autant que Nana, capable de passer tout son temps dans un seul lieu avec une seule personne, et elle ne fait que profite du luxe et de la richesse de Nana, venant de ses amants nantis. Dans ce cas-là, c'est Nana la femme trompée, exploitée, qui n'arrive pas (ou bien ne veut pas) réaliser la condition dans laquelle se trouve-t-elle.

Attribuée d'un corps pulsatoire d'une passion destructive, « une femelle superbe, de chair troublant, qui met les males en rut par sa puissante odeur de femme »⁷³, et en être bien consciente, Nana est désirable par tout Paris masculin, qui s'agenouillit devant elle et ses vices audacieux. Nana, elle-même, n'appartient à aucun milieu et aucune classe, et elle n'a des obligations envers personne. Sa personnalité n'est pas vraiment mise en attention ; elle n'a aucun mystère, elle est sans charme et prestige, tout le mystère est concentré dans son corps⁷⁴. La toute-puissance du sexe – c'est ce thème que Zola a voulu mettre en lumière dans son roman ; le désir de vaincre l'homme et le tenir entièrement à sa merci est le trait caractéristique de Nana. Citons ici une notion intéressante de Chantal Bertrand-Jennings : « *Nana se transforme en allégorie de la sexualité dès qu'elle est perçue par un regard désirant. Elle n'est plus alors que « le sexe divinisé » et résume non seulement toutes les lorettes, prostituées et courtisanes de l'œuvre zolienne, mais encore toutes les femmes sexuées, « l'essence » même de la féminité* »⁷⁵. Puisque Nana est le sexe divinisé, elle est aussi la somme des

⁷³ DESPREZ, Louis, *L'évolution naturaliste*, Paris, Tresse, 1884, p. 209

⁷⁴ BORIE, Jean, *Zola et les mythes...*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 139

⁷⁵ BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'éros...*, Paris, Editions Klincksieck, 1977, p. 59

pensées fantasmatiques masculins, et, à ce titre, possède une liste de perversités assez étendue: le narcissisme (s'observant devant les miroirs ; le passage peut-être le plus érotique du roman quant à la description physique de Nana)⁷⁶, lesbianisme (ses rapports avec Satin), sadisme (elle gifle La Faloise par plaisir, Muffat qu'elle humilie et frappe), ou masochisme (la liaison avec Fontan)⁷⁷.

Vivant dans un ennui omniprésent, et n'ayant aucune notion du temps car toutes ses journées ressemblent et fondent dans une matière impétueuse et instable, Nana n'arrive pas à trouver son bonheur intérieur. Une mère sans entrailles avec des transports de joie sporadiques de la maternité, et une amante sans merci, cruelle et égoïste ; quand Nana meurt, nous ne sentons pas le chagrin, mais plutôt le dégoût. Zola se révolte contre la femme qui vit de son corps, mais ce dégoût est braqué surtout sur le spectacle d'une corruption scandaleuse des milieux mondains parisiens que nous offre l'auteur.

L'histoire amoureuse de Thérèse Raquin et son amant Laurent est une image de la passion peut-être la plus dramatique entre une femme et un homme de toutes nos histoires analysées. Ce roman, intitulé d'après le nom de l'héroïne centrale, est particulier pour plusieurs raisons ; entre autres, il ne fait partie du cycle des *Rougon-Macquart*, alors l'hérédité et les traits du passé des personnages principaux ne peuvent être liés à cette famille. C'est aussi un œuvre-tournant d'Emile Zola, disons une véritable base de départ de sa carrière littéraire, lui amenant une notoriété immense dans son temps, découvrant un champ littéraire inconnu au public et, surtout, à la critique.

⁷⁶ « *Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace, où elle se voyait en pied. Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise ; puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même.* » (*Nana*, p. 235)

⁷⁷ BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'éros...*, Paris, Editions Klincksieck, 1977, p. 60

Orientons notre attention vers le thème principal de cette histoire – celui de la passion et les désirs sensuels, notamment ceux de Thérèse. Il est évident qu'avant la rencontre et le rapprochement fatal avec Laurent, Thérèse n'avait pas connu l'homme. Bien qu'elle soit mariée à ce-temps là, elle ne sait rien des sentiments amoureux, ses émotions restent enfermées dans un vide qu'elle ne pense même pas révéler. Son mari-cousin ne lui recule pas les bornes de la connaissance dans ces affaires – dépourvue de tout contact physique, Thérèse ne connaît pas une autre disposition sauf celle de tous les jours – le froideur de ses sentiments au fait inexistant lui paraît normal, elle n'attend aucun changement ou bien la moindre aventure dans sa vie intime : « *Thérèse, vivant dans une ombre humide, dans un silence morne et écrasant, voyait la vie s'étendre devant elle, toute nue, amenant chaque soir la même couche froide et chaque matin la même journée vide* »⁷⁸.

Dans les premières parties du roman, l'auteur décrit l'intérieur de l'héroïne comme orageux, par opposition à son apparence insipide. Le calme de ses yeux noirs cachait une passion bouillante, qui n'éclatera qu'après l'entrée de Laurent en scène, et qui changera tout à fait le cours de vie, la sienne aussi que celle de son futur amant. Déjà la première rencontre dans le boutique des Raquin l'ébranle : « *La nature sanguine de ce garçon, sa voix pleine, ses rires gras, les senteurs âcres et puissantes qui s'échappaient de sa personne, troublaient la jeune femme et la jetaient dans une sorte d'angoisse nerveuse* »⁷⁹. Cette angoisse n'échappe pas à l'attention de Laurent, qui est, dès le début, bien conscient de l'attraction puissante que Thérèse sent envers lui. Il la séduit rapidement et adroitement, ne laissant nul temps à Thérèse de résister.

Le premier acte entre les amants découvre l'ardeur latente de la jeune femme. Ainsi, pour la première fois dans le récit, Zola la dépeint dans une manière tout à fait différente, disons plus positive,

⁷⁸ ZOLA, Emile, *Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion, 1970, p. 34

⁷⁹ ZOLA, Emile, *Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion, 1970, p. 47

dépourvue de l'obscurité si fréquente auparavant : « *elle avait un air fou et caressant ; les lèvres humides, les yeux luisants, elle rayonnait. La jeune femme, tordue et ondoyante, était belle d'une beauté étrange, toute d'emportement. On eût dit que sa figure venait de s'éclairer en dedans, que des flammes s'échappaient de sa chair. Et, autour d'elle, son sang qui brûlait, ses nerfs qui se tendaient, jetaient ainsi des effluves chauds, un air pénétrant et âcre* »⁸⁰. Le froid et l'humidité de l'environnement, par lequel la jeune femme est-elle entourée, sont soudainement remplacés par la chaleur de la chair et les désirs infinis qui semblent de n'être jamais satisfaits.

Une notion importante se propose ici : la liaison entre Thérèse et Laurent ne peut, en effet, être dénommée comme une liaison d'amour ; ils ne s'aiment pas, ils se désirent, ni l'un ni l'autre ne veut que contenter ses propres appétits. Certes, Thérèse déclare son amour à Laurent plusieurs fois, mais ceci est surtout un cri du bonheur et de l'affolement jamais vécus auparavant, c'est une disposition qui n'est pas véritablement liée à l'amant en tant que personnalité. La jeune femme ne discute pas, ne gaspille pas son temps en réflexions sur la valeur et la durée de l'amour ; elle se donne entièrement et sans pudeur, ni physique ni mentale, une sensation de libération d'une sorte la saisie complètement, et c'est ce sentiment qui réchauffe son cœur. Le fait qu'elle ne peut vivre cette sensation librement, et la peur de la possibilité de sa perte complète la rend mentalement instable. L'incapacité d'inventer un moyen de surpasser les empêchements qui lui opposent, Thérèse, aveuglée par ses désirs sensuels, fait partie du crime qui finira à la mener dans les souffrances les plus horribles, auprès desquelles le suicide apparaîtra comme un refuge.

La mort de Camille présente une rupture dans l'allure de Thérèse. Elle est de nouveau troublée par les crises de nerfs, la pâleur se restabilise sur sa figure, elle cesse de parler pour quelques jours, la fièvre de son corps n'est plus causée par l'amour animale et

⁸⁰ ZOLA, Emile, *Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion, 1970, p. 56

brutale qu'elle vivait avec son amant dans leurs moments clandestins. La passion de la chair et le désir des sens la quittent. Son rôle de veuvage est véritablement joué, mené vers un seul but – d'épouser Laurent et de vivre librement dans un union équilibré qui lui apportera le bonheur espéré. Néanmoins, les remords ne tarderont pas, et nous sommes lancés dans une collision des tempéraments des deux amants qui les liquideront pas à pas, dans une manière agressive, lente et inévitable. La faim charnelle se change en haine, et les désirs pour la satisfaction des sens se transforment en seul essai d'échapper la folie et le poids insupportable causé par le péché commis.

Il faut rappeler que *Thérèse Raquin* n'est pas un roman parlant de la fatalité des remords, mais que c'est plutôt une étude des tempéraments individuels et des problèmes causés par leur conflit, comme Zola le justifie dans sa préface et comme nous l'avons noté ci-dessus. Les remords, dans le cas de Thérèse, ne sont que des états d'âme artificiellement suscités, vus simplement comme un moyen d'éviter la déchéance de l'esprit. La conscience n'est pas alourdie par les sentiments de reproche intérieurs, c'est plutôt le contraste des personnages de caractère différent qui se montre décisif pour le déroulement de leur destin.

Chaque fois, ou presque, que la passion vient au premier plan de l'intrigue romanesque, elle se trouve être porteuse des maux les plus divers grâce à ses prétextes toujours efficaces⁸¹. Cela est vrai pour Thérèse et Laurent, qui se laissent mener par la passion hors des bornes de leur mentalité équilibrée. Mais cette conclusion n'est pas étonnante ; dans les autres romans de Zola, ou bien dans les cas de nos héroïnes analysées, l'approche de la sexualité est toujours une descente aux enfers, et la passion toujours maudite⁸².

⁸¹ BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'éros...*, Paris, Editions Klincksieck, 1977, p. 12

⁸² BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'éros...*, Paris, Editions Klincksieck, 1977, p. 127

3.3 La femme – mère

A part de celui d'épouse, le rôle de mère était, en 19^{ème} siècle, le rôle principal dévolu à la femme française prolétarienne. Comme nous l'avons déjà effleuré dans le passage biographique de notre travail, Zola a resté orphelin du père à ses sept ans, et était fortement attaché à sa mère, qui lui a offert une enfance difficile pourtant heureuse, malgré l'embarras d'argent et autres soucis quotidiens qu'ils ont vécus en famille. La bonté, la tendresse ainsi que l'amour maternel profond trouvent certaines expressions chez quelques personnages féminins dans l'œuvre de Zola.

Par rapport aux autres rôles dont quelqu'un nous avons déjà traité dans ci-dessus, le fonctionnement dans la tâche de maternité occupe une place plutôt marginale chez nos quatre personnages ; Adélaïde, Gervaise et Nana deviennent mères et vivent des relations diverses avec leurs enfants, Thérèse la devient presque (elle avorte après un coup de pied pendant une des querelles violentes avec Laurent). Toutefois, s'il est vrai que l'esprit d'enfant profile-se-t-il depuis la naissance de celui-ci, et s'il est marqué par l'environnement dans lequel il est placé, les relations avec ses parents se montrent comme pareillement significatives.

Au 19^{ème} siècle, même aux siècles précédents, devenir mère à l'âge tendre était un cas courant chez une fille ; c'est aussi le cas de Gervaise et de Nana : la première accouche de son fils aîné à ses quatorze ans, la deuxième à seize ans. Adélaïde, par contre, devient mère à l'âge adulte.

A part des tâches de la maison et un emploi régulier, le soin pour les enfants occupait une femme pendant le reste de son temps. En plus, dans les romans naturalistes, une femme est fréquemment alourdie par un destin plutôt défavorable, marqué par une santé faible, la misère d'argent écrasante et les liaisons peu équilibrées avec les hommes, souvent la cause de l'instabilité du foyer. Logée dans un quartier pauvre et endurant des circonstances

difficiles, la femme essaie néanmoins de protéger ceux qu'elle aime de tous les soucis quotidiens, et de leur permettre de vivre une enfance le plus heureux possible. Presque toute sa vie se concentre autour de l'enfant, elle est prête de tout sacrifier pour celui-ci. Anna Krakowski le somme ainsi : « Quelle que soit sa valeur morale ou son niveau intellectuel, la femme au cœur de mère est toujours prête aux sacrifices les plus sublimes. L'égoïsme disparaît, elle ne vit que pour son enfant, ou bien son petit aimé »⁸³.

La tendresse féminine, le romancier l'apprécie; il trouve en elle certains attributs de l'amour maternel, comme sont l'abnégation, la pitié ou l'indulgence. Nous pouvons s'inspirer dans sa propre vie ; grâce à sa liaison avec Jeanne Rozerot, Emile Zola devient père et donne ainsi à l'amour un nouveau aspect. Il vit un union harmonieux avec sa femme légitime, Alexandrine, mais ce n'est qu'après la naissance de sa fille et son fils qu'il commence à sentir une affection spirituelle envers la mère de ses deux enfants (cette affection causera néanmoins la crise maritale des Zola). La bonté et l'amour illimité de Rozerot, qui, avec une personnalité semblable de celle de la mère de Zola, lui servira des plusieurs sources d'inspiration quant à ses héroïnes littéraires.

Dans le cycle romanesque de Zola, nous trouvons des personnages féminins-mères presque dans chaque œuvre. Les cas où la femme est refusée au sentiment maternel sont plutôt rares. Dans les romans de notre choix, la maternité est dépeinte en différentes lignes, mais comme nous en avons déjà parlé quelques fois, elles ont toutes un trait commun, celui de hérédité et la fortune adverse enracinée dans la famille des Rougon-Macquart.

Commençons encore une fois par Adélaïde, qui, malgré l'instabilité de la santé mentale, devient mère même trois fois – ses enfants sont nommés Pierre (seul fils de Rougon), Antoine et Ursule (descendants de Macquart). Avec la manque complète de l'autorité

⁸³ KRAKOWSKI, Anna, *La Condition de la femme...*, Paris, A.-G. Nizet, 1974, p. 79

parentale, le ménage de la famille représente un espace sans amour et tendresse, sans règles, mais aussi sans punitions, et comme cela chaque individu s'y débrouille à sa peine pendant plusieurs années. Adélaïde, suivant nullement le monde autour d'elle et le regardant avec des yeux flous par sa folie, n'est pas capable d'offrir à ses enfants un environnement qui les menerait à une éducation convenable. Elle n'est capable non plus d'inspirer le respect, une condition indispensable à la réussite de la famille. Nous pouvons noter cela principalement chez son fils aîné Pierre et leur relation que Zola suit en détail dans *La Fortune des Rougon* ; un seul Rougon dans la famille, appartenant à la branche qui « réussira », Pierre, lui-même d'un esprit plus fort que ceux de frère et sœur, sait très bien exploiter la faiblesse de cerveau de sa mère, et il est conscient de la terreur de son propre regard qui pousse Adélaïde plus proche de son abîme mental. La mère finit par sentir peur dans la présence de son fils, elle vit de nouveau de ses crises et convulsions de nerfs, et leur relation brutale et agressive, à part de la mort du vieux Macquart, la lancera dans une vie enfermée, quasi monacale.

Si elle n'arrivait pas à trouver une satisfaction du sentiment maternel chez ses propres enfants, Adélaïde le cherche plus tard chez son petit fils adopté, Silvère. Le garçon, donnant le surnom tante Dide à l'aïeule, devient la seule joie dans sa vie tourmentée ; il représente, dans une certaine mesure, la fuite de son isolement, dans lequel elle s'emprisonnait. Néanmoins, l'expérience de sa vie antérieure a laissé des traces sombres sur le caractère de la vieille femme : « *Elle était trop morte déjà pour avoir les effusions bavardes des grand-mères bonnes et grasses ; elle adorait l'orphelin secrètement, avec des pudeurs de jeune fille, sans pouvoir trouver des caresses* »⁸⁴.

Malgré la manque d'affection manifestée, Zola décrit Adélaïde dans une lumière plus claire que jamais auparavant ; en utilisant des descriptions douces, il évoque une sorte d'espérance

⁸⁴ ZOLA, Emile, *La Fortune des Rougon*, Paris, Charpentier, 1879, p. 164

pour elle, ainsi le lecteur est du coup poussé à croire à sa délivrance: « *Le sourire enfantin du petit Silvère fut pour elle un dernier rayon pâle qui rendit quelque chaleur à ses membres glacés. Elle avait demandé l'enfant, lasse de solitude, terrifiée par la pensée de mourir seule, dans une crise. Ce bambin qui tournait autour d'elle la rassurait contre la mort. Sans sortir de son mutisme, sans assouplir ses mouvements automatiques, elle se prit pour lui d'une tendresse ineffable. Roide, muette, elle le regardait jouer pendant des heures, écoutant avec ravissement le tapage intolérable dont il emplissait la vieille mesure... elle s'occupait de lui avec des maladrotes adorables ; elle qui avait dans sa jeunesse oublié d'être mère pour être amante, éprouvait les voluptés divines d'une nouvelle accouchée, à le débarbouiller, à l'habiller, à veiller sans cesse sur sa frêle existence. Ce fut un réveil d'amour, une dernière passion adoucie que le ciel accordait à cette femme toute dévastée par le besoin d'aimer. Touchante agonie de ce cœur qui avait vécu dans les désirs les plus âpres et qui se mourait dans l'affection d'un enfant »⁸⁵.*

L'assassination de Silvère, tué par un coup de fusil, pareillement comme ancien amant d'Adélaïde, jete cette dernière définitivement dans un désespoir sans sortie, causant sa déchéance mentale complète. Abandonnée et séparée par la mort de tous qu'elle aimait dans sa vie, Adélaïde approche sa propre fin seule sans aucun soutien familial.

Passons maintenant à la troisième génération des Macquart : Gervaise, la petite fille de tante Dide, emmène ses deux fils à Paris pour y chercher une meilleure vie. Notons ici qu'elle devrait avoir un troisième enfant à ce-temps là, un fils nommé Jacques, que l'auteur fait disparaître pour que celui-ci puisse revenir comme le personnage principal de *La Bête Humaine*, mais seuls

⁸⁵ ZOLA, Emile, *La Fortune des Rougon*, Paris, Charpentier, 1879, p. 164

Claude et Etienne (et Nana conséquemment) sont mentionnés dans *L'Assommoir*⁸⁶.

Une mère précoce et jeune, elle-même toujours un enfant à la naissance de son fils aîné, Gervaise est néanmoins persévérante dans son rôle maternel, encore pleine de force intérieure. En ce qui concerne les mères-filles, nous nous permettons d'insérer une comparaison intéressante qui se propose ici : dans *L'Assommoir*, nous suivons l'histoire triste de Lalie Bijard, une fillette de huit ans et la voisine de Gervaise, qui témoigne la mort de sa mère, cette dernière tuée par la violence du mari ivre. Chargée soudainement des soucis du foyer et du soin de son petit frère et sœur, âgés trois et cinq ans, Lalie se fait la mère de ceux-ci et soigne « *le ménage avec une propreté de grande personne* »⁸⁷. Souffrant de l'ivresse et de la brutalité de son père, elle ne révolte jamais contre celui-ci et lui pardonne ses excès, tout en gardant toujours son air soumis. Gervaise se prend d'une grande amitié pour Lalie, elle la traite en égale, comme une femme adulte qui connaît déjà l'existence, et comme une inspiration modèle dans la disposition affective de la fillette, car elle symbolise dans toute sa grandeur le renoncement maternel qui ne demande rien en retour⁸⁸.

Quand Lantier l'abandonne pour la première fois, Gervaise endure des temps d'existence misérables, mais ne veut pas que la crise laisse des traces sur ses enfants. Elle-même désespérée, mais toujours très tendre et affectionnée, elle les protège devant le bruit et la violence du foyer, consciente du fait qu'ils présentent son seul secours après être abandonnée par son amant, ils sont son dernier espoir dans la misère déjà considérable : « *les enfants sanglotèrent. Leur mère, restée ployée au bord du lit, les tenait dans une même étreinte ; et elle répétait cette phrase, à vingt reprises,*

⁸⁶ Zola a établi la généalogie des *Rougon-Macquart* avant la publication du premier roman de la série, mais l'avait modifié à plusieurs reprises. La version définitive a été publiée après la parution du dernier ouvrage, en 1893

⁸⁷ ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris, Larousse, 2001, p. 423

⁸⁸ KRAKOWSKI, Anna, *La Condition de la femme..*, Paris, A.-G. Nizet, 1974, p. 78

d'une voix monotone : Ah ! si vous n'étiez pas là, mes pauvres petits ! ... Si vous n'étiez pas là ! ... Si vous n'étiez pas là ! ... »⁸⁹.

Après la naissance de Nana et le départ de Claude et Etienne, qui quittent la maison pour le travail, le maintien de la disposition maternelle de Gervaise commence à baisser. Ils y existent plusieurs impacts qui causent cette dernière à changer son comportement, même si cela ne se manifeste que progressivement: entre autres, l'alcoolisme commençant de Coupeau, des sentiments ambigus envers Goujet, ou l'influence négative de l'entourage et le voisinage. La persévérance de l'héroïne principale est immense, nous le savons : pourtant, malgré sa vigueur, elle n'est pas capable d'éviter son destin, qui la menera au fond. Du coup trop préoccupée de ses propres affaires, Gervaise failli dans l'éducation de Nana, qui est ainsi laissée de percevoir le monde autour d'elle sans explications parentales, et cela l'approche en quelque sorte aux enfants d'Adélaïde, ceux-ci grandissant aussi dans une anarchie domestique. Zola place Nana dans un endroit négligeant, et ne la laisse pas apprendre les biens et les maux que par l'éducation de la rue et non pas sa famille. Krakowski souligne que « la qualité de l'amour maternel dépend des dispositions de l'âme dont il est l'émanation ; son influence sur l'enfant et, par voie de conséquence, sur la société est d'autant plus heureuse que cette âme est noble et équilibrée. En outre, Zola estime avec juste raison que l'éducation de l'enfant tirera le plus grand profit de l'esprit de mesure que la mère montrera dans ses manifestations de tendresse »⁹⁰.

Pendant la déchéance progressive de Gervaise, elle perd graduellement tout ce que l'avait positivement décrit dans sa vie antérieure. Elle n'est plus soigneuse, elle ne s'occupe nullement d'elle-même ou de ses proches, le milieu l'écrase lentement et avec patience. Elle se fait reprise par Lantier, redevient son amante, mais sans raison, l'amour charnel entre eux la laisse dans une sensation

⁸⁹ ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris, Larousse, 2001, p. 11

⁹⁰ KRAKOWSKI, Anna, *La Condition de la femme..*, Paris, A.-G. Nizet, 1974, p. 129

de vide encore plus profond. Après chaque nuit passée dans son lit, qui ne fait que satisfaire la vanité et un désir momentané de l'homme, elle se trouve sale, et saisie d'un dégoût d'elle-même, ce qui ne fait qu'intensifie le dégoût de sa fille, qui témoigne sa chute de dignité : « *Quand elle sortait de la chambre de Lantier, elle se lavait les mains, elle mouillait un torchon et se frottait les épaules à les écorcher, comme pour enlever son ordure* »⁹¹. Autant qu'Adélaïde et ainsi en reproduisant sa tare, Gervaise n'est plus capable d'inspirer le respect chez ses enfants, et comme cela, ne peut pas tenir sa famille avec stabilité en bonheur et l'équilibre.

Nana, encore une fille, accouche de son fils unique à seize ans. Plutôt un accident d'une amourette d'adolescence avec un amant inconnu que le produit d'une liaison profonde et fixe, Louiset, comme elle l'appelle, est un enfant maladif et est soigné par sa nourrice dans un village hors de Paris. Nana, engagée dans ses propres plaisirs personnels, ne voit presque pas le garçon. Elle-même éduquée par la rue et les boulevards, ne connaissant jamais un vrai chez-elle chalereux, ne consacre rien de sa vie privée pour son enfant. Amoureuse de son attirance et sa puissance sensuelle, Nana ne devient mère que pour la forme. Ici, l'égoïsme de la mère se manifeste, alterné parfois avec des accès plutôt faibles de la maternité, qui se produisent spontanément et ne durent que peu de temps. Plus tard dans le roman, Nana devient enceinte encore une fois, mais accouche du bébé prématurément, dans son troisième mois, sans savoir le nom du père, par rapport aux possibilités nombreuses. Pourtant, même cette expérience horrifiante ne change guère sa disposition et ne l'affecte pas quant à ses liaisons amoureuses.

Le comportement impulsif et le tempérament de Nana sont apparents aussi dans son rôle de la mère ; instable dans presque toutes les affaires dans sa vie, elle ne veut en sortir même pas à cause de son fils. Trop petit, Louis ne connaît pas la tendresse

⁹¹ ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris, Larousse, 2001, p. 352

et l'affection maternelle, et l'entourage de sa nourricière et les autres qui sont employés pour le soigner lui paraît habituel. Enfin, le garçon, à cause de la santé chétive et le soin insuffisant, meurt précocement avant d'achever ses quatre ans.

Les héroïnes en question, réussissent-elles dans leur mission de maternité ? Ou bien, une autre question se pose ici, la maternité, était-elle une vraie mission pour eux ? Zola ne les juge pas pour leurs fautes. Pourtant, notons qu'aucune d'elles n'est une vraie porteuse des traits de son personnage-mère favorisé que nous pourrions trouver dans les autres romans de son cycle romanesque. Compatissant peut-être avec leur destin, l'auteur pourtant n'aide pas ses personnages, il les laisse débrouiller, sans leur offrir le moindre adoucissement.

4. Conclusion

Le but principal de notre travail était d'analyser les portraits et les rôles de quatre personnages féminins dans les romans d'Emile Zola.

Les raisons pour lesquelles nous avons choisi bien ces quatre personnages sont les suivantes ; l'aïeule de la famille Rougon-Macquart, Adélaïde Fouque, dite tante Dide, peut être considérée comme la base de l'analyse de la majorité des autres personnages du cycle zolien, à cause de sa névrose originelle qui entachera, dans une certaine manière, toutes les générations suivantes ; dans notre cas, celles-ci seront représentée par Gervaise et Nana.

Gervaise Macquart, probablement le personnage le plus connu de tout l'œuvre d'Emile Zola en général, sert d'un exemple idéal du point de vue de l'analyse ; sa vie est assez courte mais difficile, pleine de bouleversements et de péripéties. Une ouvrière modèle, une mère, une épouse, une amante, une victime qui succombe aux maux qui l'entourent – tout cela est renfermé dans Gervaise Macquart-Coupeau.

Anna Coupeau, bien plus connue comme Nana, est sans doute un personnage à part, car elle nous permet jeter un coup d'œil dans une couche sociale particulière que nous ne rencontrons nulle part ailleurs dans notre analyse, peut être nulle part ailleurs dans l'œuvre zolien.

Enfin, Thérèse Raquin, le seul personnage de notre choix hors du cycle des *Rougon-Macquart*, mais dans son entier, elle représente en quelque sorte un archetyp de l'héroïne zolienne, intéressante dans plusieurs aspects de sa vie intérieure.

Chacune de ces héroïnes trouve sa propre place dans l'espace littéraire du romancier, chacune d'elles nous présente un monde unique, un monde individuel dans un monde vaste et général, commun pour tous les autres personnages. Elles portent

des traits communs autant que contrastants, ainsi forment un ensemble topique pour une analyse et une comparaison.

Dans la première partie de notre travail, nous avons d'abord présenté la vie d'Emile Zola, sa jeunesse pénible, divisée entre la Provence et Paris, cela du point de vue personnel aussi que ses débuts professionnels. Nous avons effleuré ses relations avec sa famille restante après la mort de son père. Suit l'accentuation de ses liaisons avec les femmes, son épouse Alexandrine et son amante Jeanne, mère de ses deux enfants.

La seconde partie s'occupe déjà de la carrière d'écrivain d'Emile Zola. Nous introduisons ce chapitre avec un éclaircissement d'un nouveau courant littéraire débutant à ce temps-là, le naturalisme, ses racines et ses conceptions, autant que sa réception générale chez le public, notamment la critique. Ensuite, nous continuons avec le cycle romanesque de Zola : un bref rapprochement des Rougon-Macquart, puis l'esprit scientifique du romancier en ce qui concerne sa conception quant à la création d'une œuvre littéraire naturaliste, des idées lesquelles il a sommé dans son étude *Le Roman expérimental*. Suit la présentation de la méthode créatrice avec laquelle Zola aborde ses romans, ses histoires, ses milieux et ses personnages.

Dans la troisième partie, nous dirigeons notre attention vers le personnage féminin zolien. Nous y accentuons la conception du romancier d'une femme littéraire idéale, en dressant ses préférences autant que l'absence de certains types des représentantes. Ensuite, nous avons essayé d'analyser la héroïne en question dans son âge d'enfant, puis dans certains rôles sociaux qu'elle joue par rapport à son entourage, soit comme épouse, soit amante ou bien son rôle maternel.

Zola aime ses personnages et leur consacre un soin minutieux, les dépeint en détail, tout cela avec une patience admirable et peu connue chez les romanciers des courants littéraires du passé. Mais lui-même un défenseur de la méthode scientifique, il ne veut pas intervenir aux vies de ses personnages, il veut montrer les moindres taches de leurs intérieurs et ne pas mentir sur les aspects les plus détestables que personne ne désire voir. Néanmoins, son idée et son but d'une représentation plus vraie des vies intérieurs et des tempéraments des personnages n'a pas été accepté avec joie à son époque. Son œuvre causait du tumulte et du bruit dans les cercles littéraires et critiques, qui lui reprochaient la manque d'objectivité, une faim ne se concentrant que sur les ordures et les saletes de l'âme humaine sans y chercher le moindre bon, et son adaptation des faits à ses propres besoins. Ainsi, nous sommes témoins des plusieurs cas d'incohérence dans son œuvre, par exemple la disparation de Jacques Lantier, ou bien des exceptions dans la hérédité (Lalie Bijard).

L'œuvre de Zola choquait, et abondamment discuté, il n'était pas compris, au moins pas dans la manière que le romancier avait souhaité. Emile Zola passait beaucoup de son temps à la justification de ses lignes devant ceux qui les ont jugé, pourtant il refuse de se défendre⁹². Sa franchise douloureuse et souvent triste, sa détermination ardente pour parler la vérité crue mais réelle telle qu'elle lui paraît, lui ont causé des temps difficiles. Mais cela ne l'empêchait pas et n'était pas pour lui une raison de limiter sa verve et son enthousiasme ; comme il écrit brièvement dans le préface de *L'Assommoir* : « *J'ai un but auquel je vais* »⁹³. Ses romans forment, dans leur ensemble, une sorte de traité de physiologie, « qui est pourtant un œuvre d'art »⁹⁴.

⁹² ZOLA, Emile, préface de *L'Assommoir*, Paris, Larousse, 2001, p. 5

⁹³ Même ouvrage, p. 5

⁹⁴ ROD, Edouard, *A propos de L'Assommoir*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1879, p. 12

Malgré toute perturbation publique qu'il a causé par ses romans et ses opinions, la force de l'œuvre d'Emile Zola demeure exactement dans sa capacité immense de faire agiter les conventions sociales. Edouard Rod l'explique dans une manière suivante : « Quand un livre excite des haines, nous pouvons être sur qu'il a touché une plaie et qu'il a fait frémir la vérité. Les peintres de scandale par amour du scandale trouvent des amateurs qui les achètent, mais personne qui ose élever la voix pour les défendre. Leurs œuvres procurent quelques heures d'un sale plaisir, mais ne passionnent pas et meurent bientôt dans la solitude »⁹⁵.

A part de ses idées et ses méthodes littéraires « expérimentales », d'une partie révolutionnaires, Zola était aussi le premier parmi les romanciers du 19^{ème} siècle de consacrer un espace plus vaste à la position de la femme dans la société française, en lui attribuant des traits psychologiques ressemblant à ceux de l'homme. Ainsi, la femme possède sa propre force intérieure et cesse d'être une espèce secondaire à l'homme.

A travers le cycle des *Rougon-Macquart*, la population féminine des romans de Zola est multiple et diverse. Diverse par ses origines sociales, ses tempéraments, ses caractères, ses destinées, ses fortunes littéraires. Plusieurs de ces femmes de roman ont acquis une sorte d'immortalité, comme Gervaise, ou bien Nana. Comme a dit Flaubert à propos de Nana : « Nana tourne au mythe, sans cesser d'être réelle ».

Quant à ses personnages féminins, Zola essaie de construire une image vraie, contrastée, riche et vivante des femmes et des filles de son temps, tout en leur donnant le plein statut du personnage romanesque, qui doit « laisser dans la mémoire du lecteur des empreintes fortes, marquées par le dramatique d'une situation, la poésie d'un portrait, ou par le sens d'un symbole »⁹⁶.

⁹⁵ ROD, Edouard, *A propos de L'Assommoir*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1879, p. 49

⁹⁶ KRAKOWSKI, Anna, préface par Henri Mitterand, de *La Condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola*, Paris, A.-G. Nizet, 1974, p. 1

Dans les descriptions physiques ou bien celles de la psychologie de ses quatre héroïnes analysées, il est sans doute que l'auteur demeure véritable, les détails sont parfois même trop abondants sans nécessité, mais dans son entier essentiels pour une impression complète que Zola souhaite laisser en lecteur.

Dans notre analyse, nous avons accordé une partie de notre attention aux relations s'établissant entre les quatre héroïnes et leurs homologues masculins dans l'amour. Dans cet aspect-là, nous pouvons constater que ces relations ne sont pas idéales, même loin de cela. Si leurs débuts se manifestent comme prometteurs, leurs fins le démentiront. Gervaise, en tenant deux relations dans sa vie, dans un certain point même à deux hommes à la fois, commence ses liaisons avec une certaine confiance innocente et pure, qui se prouvera être abusé et foulé. Néanmoins, Zola ne la présente pas comme une victime ; il la tient dans une espérance souvent naïve, persévérante, saine, toujours prête de surmonter les obstacles qui lui sont posés. A la fin, il attribue sa déchéance totale à l'influence du milieu défavorable et la hérédité des Macquart. L'objectivité de sa décision de « faire mourir » son héroïne dans une manière tellement cruelle peut être questionnée, toutefois, son but avec *L'Assommoir* a été clair : manifester les conditions dans les faubourgs et mettre la puissance et l'agressivité de l'alcool dans la vraie lumière, tout cela en croire vivre une amélioration sociale qu'il espère achever avec son œuvre.

Zola avait le don et la patience de dépeindre les mondes de ses romans avec minutie et crédibilité, nous le savons déjà. Même s'il s'engageait dans les descriptions d'un milieu pour lequel il n'a trouvé que des sentiments hostiles, comme dans *Nana*, il était pourtant enthousiaste par rapport à une présentation complète et authentique de ce milieu. Avec la parution de *Nana*, le tumulte social a été éclatant, d'une partie à cause de l'audace du romancier de lancer un portrait choquant des couches mondaines et demi-mondaines. La courtisane de luxe, la mouche d'or comme elle est

denommé par Fauchery dans son article⁹⁷, est un personnage qui ne vit que pour ses propres besoins égoïstes et cruels. Ne possédant rien sauf un corps de déesse, une sensualité tellement forte et odorante qui force toute une ville d'en succomber, Zola soigne cette puissance charnelle avec solidité, sous sa plume Nana devient un diable désirable ; le lecteur n'est pas attiré par son comportement et ses actions, mais en même temps ne la condamnera pas complètement. Nous avons témoigné des passages où l'auteur dépeint son héroïne comme un être humain, bien qu'il contraste ceux-ci avec les descriptions incompréhensibles et répréhensibles.

Emile Zola voulait transformer le rôle d'écrivain de celui d'un simple amuseur en le faisant changeur des conditions sociales. Pour cela, il a propagé une attitude scientifique, découvrant les coins enténébrés de l'âme humaine, cachés à l'œil du lecteur. Toujours intéressé par les tempéraments différents, leur déséquilibre et les conséquences d'une collision de ceux-ci, Zola offre un tel regard dans ses études pathologiques comme il les perçoit dans *Thérèse Raquin*. A part de la passion des sens, nous sommes lancés dans un espace sans lumière d'un passage parisien, qui évoque en nous des sentiments sinistres et déprimants. Quant à l'héroïne principale, nous sommes témoins de ses turbulences intérieures souvent brutales ; Zola a visé haut avec ses conceptions naturaliste dans ce roman, et il sait bien faire naître une impression « putride », mais n'en mentant jamais.

Nous l'avons déjà mentionné, Emile Zola aime ses personnages et il aime ses héroïnes. Il les dépeint en vérité, en leur donnant la chair et le sang, et un esprit capable de faire des décisions souvent pénibles. Il ne cache pas ses fautes, au contraire, il leur donne un nom et les accentue, avec le but de voir ces fautes éradiquées de la société pour laquelle son œuvre était destiné.

⁹⁷ « La mouche d'or », la chronique de journaliste Fauchery dans *Nana*, dans lequel l'auteur décrit les conditions misérables desquelles l'héroïne principale est sortie, et la compare à une mouche aux couleurs éclatants et aveuglants, envolée de l'ordure, qui existe pour venger la racaille de la société en empoisonnant l'aristocratie.

Bibliographie

Sources primaires :

ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris, Larousse, 2001

ZOLA, Emile, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1923

ZOLA, Emile, *La Fortune des Rougon*, Paris, Charpentier, 1879

ZOLA, Emile, *Nana*, Paris, Libraire Générale Française, 1997

ZOLA, Emile, *Nana*, Paris, Praha, Nakladatelství Jos. R. Vilímek, 1933, traduit par J. Petřík

ZOLA, Emile, *Tereza Raquinová*, Praha, Nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, traduit par Eva Sgallová et Břetislav Štorm

ZOLA, Emile, *Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion, 1970

ZOLA, Emile, *Zabiják*, Praha, Nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, traduit par Jaroslav et Růžena Pochovi

Sources secondaires :

ALEXIS, Paul, *Emile Zola : notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882

BATILLIAT, Marcel, *Emile Zola*, Paris, Les Editions Rieder, 1931

BECKER, Colette, *Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvell, 2002

BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'éros et la femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé*, Paris, Editions Klincksieck, 1977

BORIE, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Editions du Seuil, 1971

COGNY, Pierre, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953

DE AMICIS, Edmondo, *Souvenirs de Paris et de Londres*, Paris, Libraire Hachette, 1880

DE FARIA, NEIDE, *Structures et unité dans „Les Rougon-Macquart (la poétique du cycle)*, Paris, A.G. Nizet, 1977

DE LATTRE, Alain, *Le réalisme selon Zola*, Nice, Presses Universitaires de France, 1975

DESPREZ, Louis, *L'évolution naturaliste*, Paris, Tresse, 1884

FREVILLE, Jean, *Zola sèmeur d'orages*, Paris, Editions Sociales, 1952

GUILLERON, Gilles, *L'Assommoir – lecture analytique*, Paris, Larousse, 2001

Kolektiv autorů, *Slovník francouzsky píšících spisovatelů*, Praha, Nakladatelství Libri, 2002

KRAKOWSKI, Anna, *La Condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola*, Paris, A.-G. Nizet, 1974

L'ensemble des articles, *La femme au XIX^e siècle*, Littérature et idéologie, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, année inconnue

LE GALL, Danielle, *Les romans de Zola et de Maupassant (textes commentés)*, Nice, Presses Universitaires de France, 1999

LEPELLETIER, Edmond, *Emile Zola, Sa Vie – Son Oeuvre*, Paris, Mercure de France, 1908

NELSON, Brian, *The Cambridge Companion to Emile Zola*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007

PATTERSON, J.G., *A Zola Dictionary; the Characters of the Rougon-Macquart Novels of Emile Zola*, source :
<http://infomotions.com/etexts/gutenberg/dirs/5/1/0/5103/5103.htm>
(accès le 10 septembre 2010)

ROD, Edouard, *A propos de L'Assommoir*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1879

ŠRÁMEK, Jiří, *Dějiny francouzské literatury v kostce*, Olomouc, Votobia, 1997

TAILHADE, Laurent, *Petits mémoires de la vie*, Paris, Editions G. Crès, 1921

Annexe

Bibliographie des œuvres d'Emile Zola

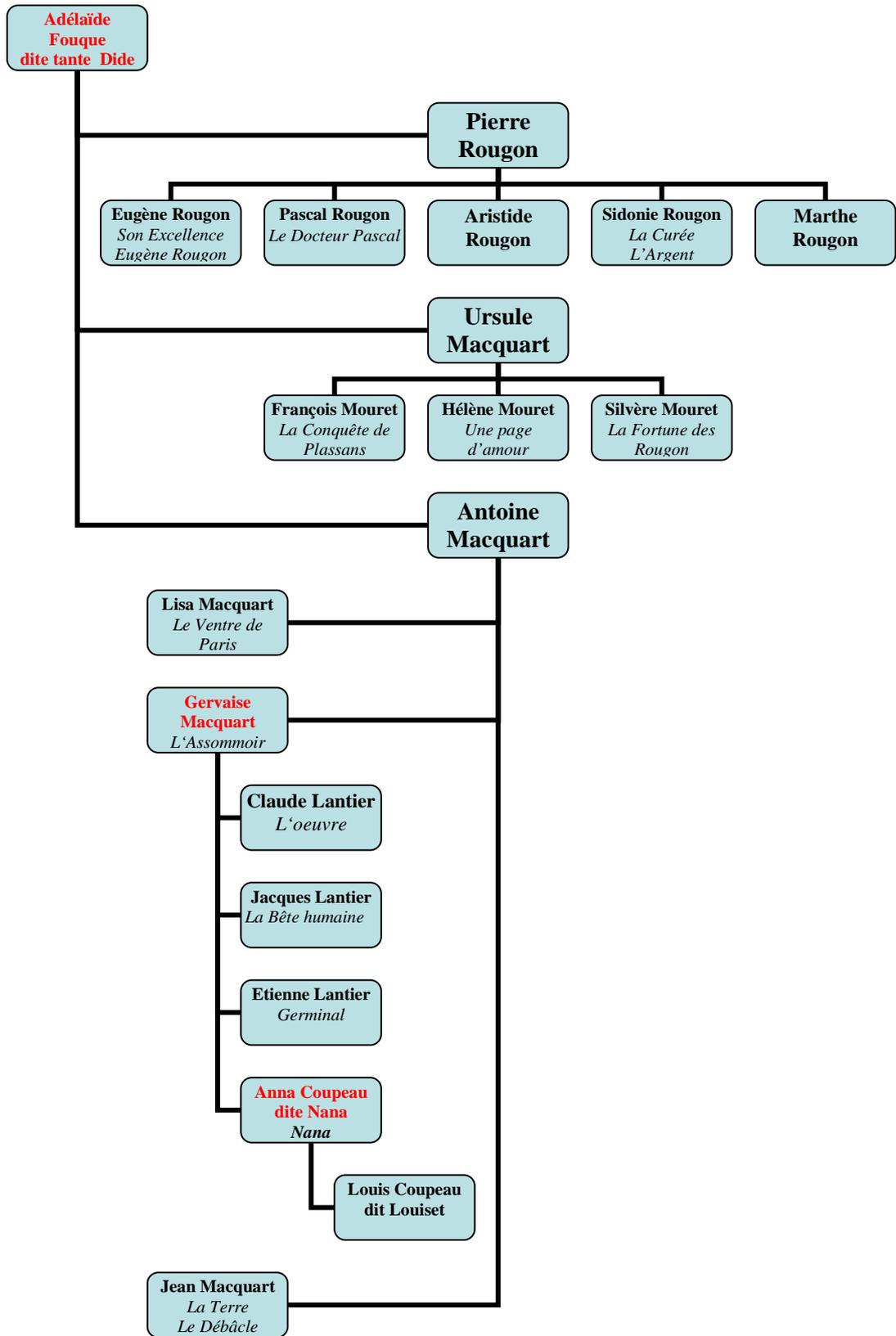
Romans et nouvelles

- *Cortes à Ninon* (1864)
- *La Confession de Claude* (1865)
- *Le Voeu d'une morte* (1866)
- *Les Mystères de Marseille* (1867)
- *Thérèse Raquin* (1868)
- *Madeleine Férat* (1868)
- *Les Rougon-Macquart*
 - *La Fortune des Rougon* (1871)
 - *La Curée* (1872)
 - *Le Ventre de Paris* (1873)
 - *La Conquête de Plassans* (1874)
 - *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875)
 - *Son Excellence Eugène Rougon* (1876)
 - *L'Assommoir* (1877)
 - *L'Attaque du moulin* (1877), nouvelle incluse dans *Les Soirées de Médan*
 - *Une Page d'amour* (1878)
 - *L'Inondation (The Flood)* novella (1880)
 - *Nana* (1880)
 - *Pot-Bouille* (1882)
 - *Au Bonheur des Dames* (1883)
 - *La Joie de vivre* (1884)
 - *Germinal* (1885)
 - *L'Œuvre* (1886)
 - *La Terre* (1887)
 - *Le Rêve* (1888)
 - *La Bête humaine* (1890)
 - *L'Argent* (1891)

- *La Débâcle* (1892)
- *Le Docteur Pascal* (1893)
- *Les Trois Villes*
 - *Lourdes* (1894)
 - *Rome* (1896)
 - *Paris* (1898)
- *Les Quatre Évangiles*
 - *Fécondité* (1899)
 - *Travail* (1901)
 - *Vérité* (1903)
 - *Justice (inachevé)*
- *Madame Sourdis* (huit nouvelles) (1929)

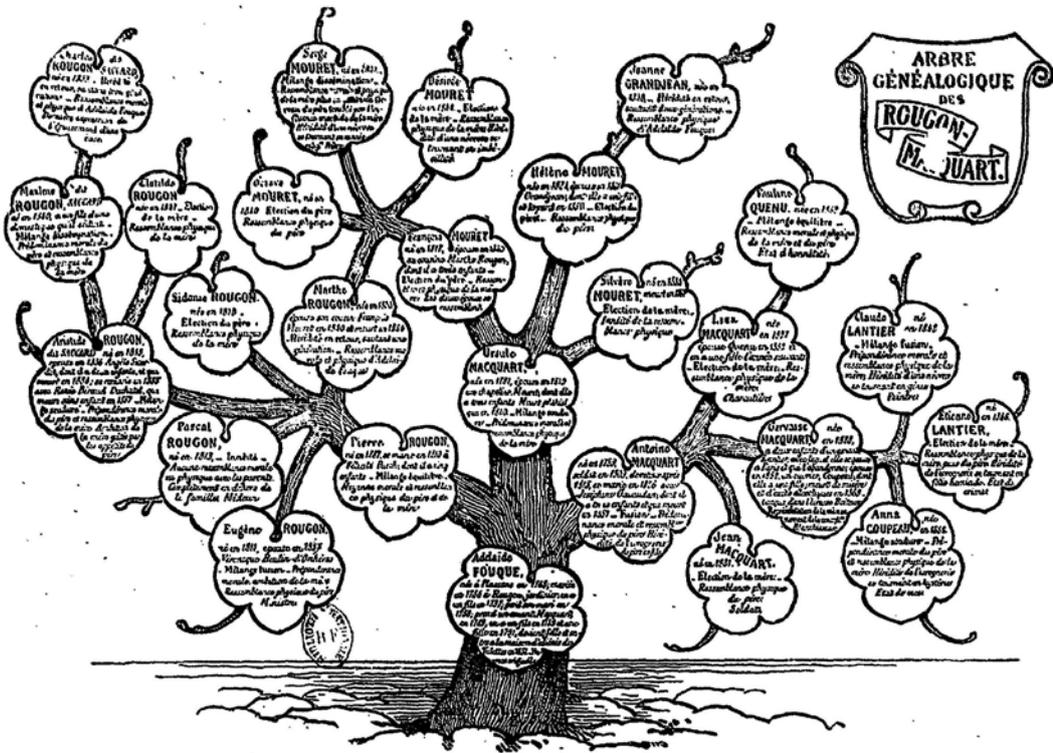
Œuvres critiques

- *Mes Haines* (1866)
- *Le Roman expérimental* (1880)
- *Le Naturalisme au théâtre* (1881)
- *Nos auteurs dramatiques* (1881)
- *Les Romanciers naturalistes* (1881)
- *Documents littéraires* (1881)
- *Une Campagne* (1882)
- *Nouvelle Campagne* (1882)
- *La vérité en marche* (1901)

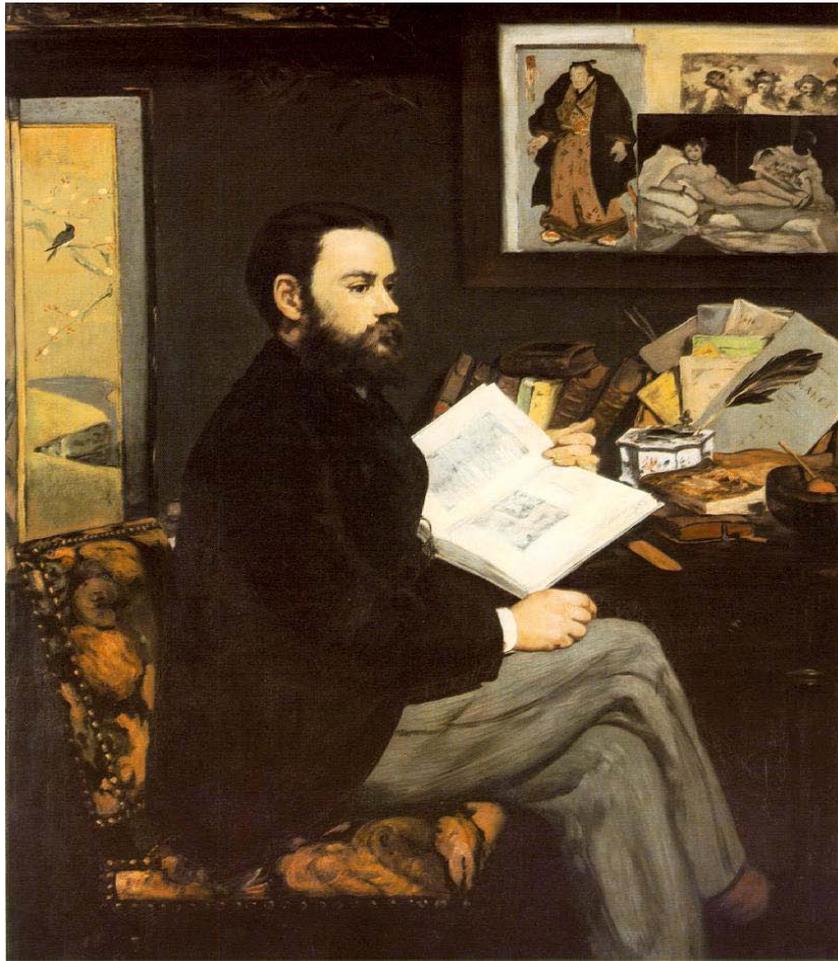


98

⁹⁸ arbre généalogique simplifié de la famille des *Rougon-Macquart*



99 ZOLA, Emile, arbre généalogique de la famille des Rougon-Macquart, 1878



100



101

¹⁰⁰ Portrait d'Emile Zola, par Edouard Manet, 1868

¹⁰¹ Portrait d'Emile Zola, par Paul Cézanne, 1862-64



102



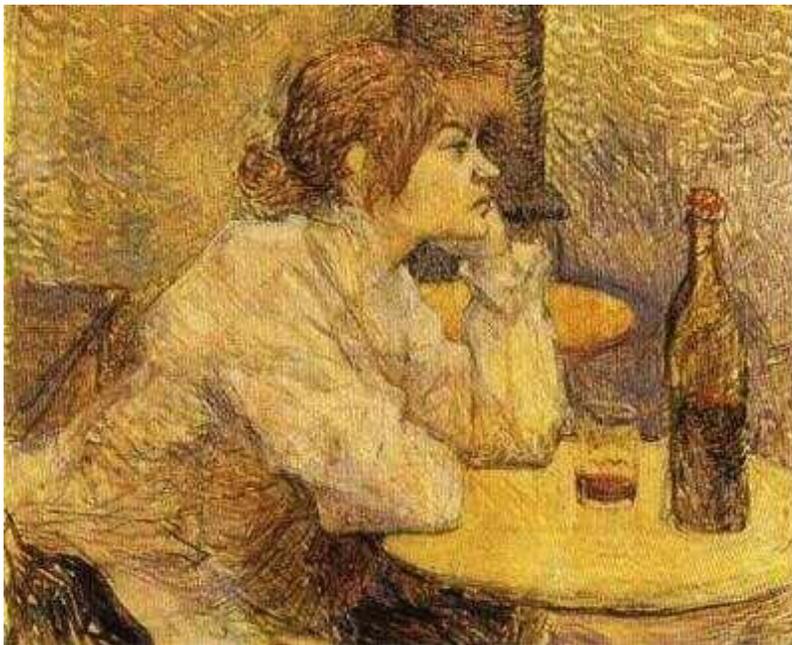
103

¹⁰² Emile Zola à table avec Jeanne Rozerot, sa fille Denise et son fils Jacques

¹⁰³ Emile Zola avec sa femme Alexandrine



104



105

Anotace diplomové práce

¹⁰⁴ Gervaise et Coupeau, dans *L'Assommoir*

¹⁰⁵ Déchéance de Gervaise, dans *L'Assommoir*

Příjmení a jméno autora:

Studeníčová Hana

Název katedry a fakulty:

Katedra romanistiky Filozofické fakulty UP Olomouc

Název diplomové práce:

Les portraits et les rôles des personnages féminins dans l'œuvre d'Emile Zola (*Thérèse Raquin, Adélaïde Fouque, Gervaise Macquart, Anna Coupeau*)

Portréty a role ženských postav v díle Emila Zoly (*Thérèse Raquin, Adélaïde Fouque, Gervaise Macquart, Anna Coupeau*)

Vedoucí diplomové práce :

doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

Počet znaků : 112 826

Počet příloh : 1

Počet titulů použité literatury : 22

Klíčová slova :

Emile Zola, román, naturalismus, kritika, hrdinky, *Zabiják, Tereza Raquinová, Šťěstí Rougonů, Nana*, Francie, věda, fyziologie, temperament, prostituce, Paříž, alkohol, neuróza, krev, vášeň, láska, pád, morálka, děti, analýza, sobeckost, nemoc, prostředí, dědičnost, čtenář, milenec, recepce, charakteristické rysy, zpracování, přístup, detail, postava, smrt, autor, metoda, přínos

Charakteristika diplomové práce :

Diplomová práce se zabývá charakteristikou ženské postavy v románech francouzského spisovatele Emila Zoly, nejvýznamnějšího představitele naturalismu, literárního směru, který svůj skutečný rozmach zažívá koncem 19. století ve Francii, později i jinde ve světě. Cílem práce je vykreslení ženské postavy v rámci její sociální role v daném prostředí, a uvést prostředky, kterými autor hrdinku popisuje. K tomuto účelu byly vybrány čtyři ženské postavy, které se řadí mezi autorovy nejznámější : Thérèse Raquin, Adélaïde Fouque, Gervaise Macquart, Anna Coupeau.