

## SOUS LE SIGNE DE PHÈDRE

### *La Belle Madame Le Vassart et La Curée*

Les recherches actuelles de la théorie littéraire mettent en évidence que l'intertextualité n'est pas seulement la fonction, mais plutôt le mode d'être du texte littéraire. Cela veut dire qu'il est toujours précédé et suivi d'autres textes, qu'il se trouve dans une situation intertextuelle. Ce qui importe donc le plus, c'est le statut textuel de l'œuvre littéraire se proposant au travail interprétatif du lecteur. Ce dernier devient de ce fait l'instance qui, en menant à bien son interprétation, propose des rapports qui peuvent être établis entre les différentes sortes de textes.

L'œuvre littéraire de Mirbeau s'inscrit dans l'univers textuel de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les différents discours sociaux et les codes littéraires y laissent leurs empreintes. Parmi les textes mirbelliens, le roman « nègre » intitulé *La Belle Madame Le Vassart*, publié en 1884, se veut la réécriture d'un roman zolien, *La Curée*. Le titre du roman de Mirbeau, par sa résonance, constitue déjà une réminiscence de « *la belle Mme Saccard* », l'héroïne du roman de Zola. Mais, outre les noms qui font écho et dont l'importance n'est pas la moindre, le thème de l'inceste unit également les deux romans. Le rapport incestueux entre une belle-mère et son beau-fils actualise un mythe bien connu de la tradition littéraire, celui de Phèdre, dont les réécritures sont nombreuses à cette époque. *La Belle Madame Le Vassart* s'avère donc un croisement textuel où la transformation des textes et des traditions contribue à façonner une représentation littéraire de la condition humaine propre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

#### LES TITRES

Le titre du roman de Mirbeau, par-delà la réminiscence du roman antérieur, désigne l'un des personnages principaux du roman, Jane, la deuxième femme de Le Vassart et la belle-mère de Daniel. Parmi ces trois personnages, le titre met donc l'accent sur l'importance du personnage féminin. Le titre fait également allusion à la problématique de la maternité et du nom de la mère. Jane prenant le rôle de la mère, ce dernier se dédouble, puisque la première mère de Daniel, « *la Chérie* » a également rempli la fonction maternelle, et dans l'optique de Daniel, qui était très attaché à elle, c'est la Chérie qui peut uniquement posséder le nom de la mère. Ce nom, à son tour, implique forcément le nom du père, ce dernier incarnant la Loi. Dès lors toute l'histoire des trois protagonistes se place sous l'égide du nom.

Le titre zolien, *La Curée* renvoie à une des métaphores principales du roman. La curée, la ruée vers le butin caractérise les mœurs du Second Empire, le titre annonce donc, avant tout, une étude sociale du régime impérial. La métaphore apparaît plusieurs fois dans le texte, mettant l'accent sur cet aspect social :

*Ses narines battaient, son instinct de bête affamée saisissait merveilleusement au passage les moindres indices de la curée chaude dont la ville allait être le théâtre. [...] Cependant la fortune des Saccard semblait à son apogée. Elle brûlait en plein Paris comme un feu de joie colossal. C'était l'heure où la curée ardente emplissait un coin de forêt de l'aboiement des chiens, du claquement des fouets, du flamboiement des torches. Les appétits lâchés se contentaient enfin, dans l'impudence du triomphe, au bruit des quartiers écroulés et des fortunes bâties en six mois. La ville n'était plus qu'une grande débauche de millions et de femmes.<sup>1</sup>*

Cette métaphore peut également déployer une interprétation de l'Histoire : la curée n'implique pas forcément une progression rationnelle dans le temps linéaire<sup>2</sup>, mais plutôt une activité qui, se repliant sur soi-même, ne cesse de se répéter. Elle assimile également les deux thèmes principaux du roman, la spéculation et la vie mondaine, en établissant un lien étroit entre eux.

#### LES INCIPIT

La séquence introductive de *La Belle Madame Le Vassart* met en scène le retour d'un personnage. Daniel, après avoir passé trois ans en Italie, revient à Paris. En rentrant chez son père, il

revoit « *les lieux déjà vus [...], il retrouvait le square, où il avait joué enfant, le chemin qu'il suivait pour aller au collège, en s'arrêtant devant la caserne, la grande rose épanouie au-dessus du porche de l'église, une enseigne d'or sur le balcon<sup>3</sup>* ». Daniel éprouve des sentiments ambigus : tout en retrouvant une certaine continuité grâce à ce décor parisien, il ne réussit pas à maîtriser la rupture qu'est son absence. Il est parti « *dans le feu de son prix de Rome et la haine du remariage de son père* » (690), et son retour est également motivé par la jalousie. L'arrivée inattendue de Daniel met donc en scène le triangle : père – belle-mère – beau-fils, établissant entre eux des rapports sentimentaux compliqués.

C'est le thème du retour et du mouvement qui caractérise l'entrée en matière et qui constitue en même temps cet univers romanesque. Le mouvement peut être en rapport avec le thème de la fluidité qui caractérise les rapports des protagonistes. Leur vie commune sera rythmée par l'alternance continue de départs et d'arrivées.

Le roman de Zola commence également par une scène de retour : « *Au retour, dans l'encombrement des voitures qui rentraient par le bord du lac, la calèche dut marcher au pas. Un moment, l'embarras devint tel, qu'il lui fallut même s'arrêter* » (319). Dans cette calèche qui rentre, non de Rome, mais du Bois de Boulogne – et le texte pose par là une topographie parisienne bien connue –, il y a Renée et Maxime, la belle-mère et le beau-fils.

Le retour, complété par une scène d'attente, fait référence à une activité quotidienne, l'entrée en matière situe le texte sous le signe de la répétition. Cependant Renée, pour la première fois, éprouve le besoin d'autre chose (325). Et ce sentiment vague ne se cristallise qu'à la fin de ce chapitre :

*Et, au-dessus d'elle, le grand Sphinx de marbre noir riait d'un rire mystérieux, comme s'il avait lu le désir enfin formulé qui galvanisait ce cœur mort, le désir longtemps fuyant, "l'autre chose" vainement cherchée par Renée dans le bercement de sa calèche, dans la cendre fine de la nuit tombante, et que venait brusquement de lui révéler sous la clarté crue, au milieu de ce jardin de feu, la vue de Louise et de Maxime, riant et jouant, les mains dans les mains.* (358)

On y constate donc une lente et inévitable progression vers l'inceste<sup>4</sup>. Par contre, dans *La Belle Madame Le Vassart* ce sentiment, non-formulé, qui hante Daniel, existe déjà bel et bien dès l'entrée en matière.

Dans *La Curée*, le retour du Bois se répète à la fin, la construction du roman devient par là cyclique, ce qui permet au lecteur de mesurer la progression de l'histoire, plus particulièrement celle du personnage féminin, Renée.

## LES NARRATEURS, LA NARRATION

Quant au statut des narrateurs de nos deux romans, on constate une certaine ressemblance. L'histoire des romans est racontée par un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique, c'est-à-dire par un narrateur étranger à l'histoire et produisant le récit premier.

Le roman de Zola contient sept chapitres, dont le deuxième et le troisième constituent un long retour en arrière. On a déjà évoqué la fin du premier chapitre, qui met en scène la cristallisation du désir de Renée. Cette scène ne se poursuit qu'au début du chapitre quatre, quatre-vingts pages plus loin. La narration suspend l'histoire, et les deux chapitres qui récapitulent le passé des protagonistes fournissent le plus possible d'informations. La suspension dans la chronologie est compensée par cette quantité d'informations, qui permet au lecteur de mieux comprendre l'attitude des protagonistes et l'action du roman. Cette construction respecte donc un principe bien connu de l'esthétique réaliste-naturaliste : celui de la lisibilité. Quand le lecteur reprend l'histoire de Renée au début du chapitre quatre, il a accumulé assez d'informations pour comprendre, voire pour prévoir la progression de l'action. Par conséquent, la nouveauté du roman zolien ne réside pas dans la construction, mais dans l'application d'une thématique particulière.

Dans son introduction<sup>5</sup>, Pierre Michel situe l'action du roman mirbellien de 1879 à 1883, mais dans les notes qui complètent l'édition, il met maintes fois l'accent sur les incertitudes chronologiques. Par contre, l'action du roman zolien embrasse un intervalle de deux ans, de 1862 à 1864, et pour assurer la lisibilité, le texte disperse des repères chronologiques.

Le narrateur mirbellien raconte autrement son histoire que celui de Zola. Le roman de Mirbeau-Bauquenne se compose de seize chapitres, il est donc plus fragmenté que le roman zolien. Il y a des cas où le chapitre suivant est dans la continuité directe du précédent (I-II, VIII-IX), mais entre les chapitres quatorze et quinze il y a une ellipse de deux ans que le narrateur n'a pas l'intention d'expliquer (il y aura d'autres ellipses dans *Le Calvaire*, dans *Sébastien Roch* et, surtout, dans *L'Abbé Jules*). Cette construction moins rigoureuse situe le roman de Mirbeau dans la modernité. Le narrateur du roman renonce aux longues séquences rétrospectives, mais de temps à autre on constate l'interruption du passé, toujours liée au travail mémoriel du personnage<sup>6</sup>. C'est le cas de Le Vassart qui, à un moment donné, se remémore

*deux malpropres aventures, où il n'avait pas joué précisément le beau rôle : – l'une en wagon (Jane donnait encore des leçons à Daniel ; après par exemple, cela avait été fini), certain jeudi d'été que, revenant de Ville-d'Avray ensemble, il avait, dans la nuit d'un tunnel, tenté de lui faire violence. L'autre, l'hiver suivant, rue Denfert, un matin que, vêtue seulement d'une sorte de péplum, elle posait dans l'atelier de son père. Les mesures étaient bien prises, cette fois: Félizas, complice, était sorti sous un prétexte, les laissant seuls tête-à-tête; – mais avant que sa main de vieux faune eût effleuré cette gorge nue, Jane l'avait chassé, oui, chassé. Et ce souvenir, quand il lui remontait, le faisait assez petit garçon devant elle. (731-732)*

Le texte mirbellien n'établit donc pas une relation directe entre le passé et le présent, une partie considérable du premier reste dans l'ombre. Dans le roman de Zola le retour en arrière expliquant et éclairant l'action fonctionne comme la cause du présent. Dans le roman de Mirbeau-Bauquenne, l'évocation du passé est fragmentaire, c'est le travail interprétatif du lecteur qui établit des rapports entre les deux couches temporelles. Il en découle également que le passé de certains personnages mirbelliens restera définitivement dans l'ombre, leur construction diffère sur ce point de celle des personnages zoliens, qui sont fortement marqués par le poids du passé<sup>7</sup>.

Il faut également insister sur une deuxième différence considérable entre les deux romans. Le dernier chapitre du roman de Mirbeau se révèle excessivement mélodramatique et théâtral, et l'application de cette technique « *contribue à ouvrir la voie au roman moderne*<sup>8</sup> ». Au contraire, le roman de Zola se prend au sérieux, et l'histoire de Renée, qui répète celle de Phèdre, s'inscrit dans le registre tragique, tandis que le roman de Mirbeau, par l'excès même de cette tournure théâtrale, prend une certaine distance par rapport à lui-même, et attire l'attention sur son caractère fictionnel.

## LES PROTAGONISTES

Après l'analyse du statut des narrateurs et de la construction du récit, il faut porter notre attention sur les personnages principaux. Le titre du roman de Mirbeau fait déjà référence au personnage féminin, Jane ; le roman zolien accorde également une place importante à Renée. Tandis que cette dernière est la représentante « *d'une ancienne famille bourgeoise, dont les titres remontaient plus haut que ceux de certaines familles nobles* » (379), Jane vient d'un « *monde à part* », pour reprendre la classification de Zola, un monde constitué de cas pathologiques : le meurtrier, la putain, le prêtre et l'artiste. Mais, contrairement aux idées de Zola, chez Mirbeau le cas de l'artiste ne relève pas de la pathologie. Jane « *est la fille naturelle d'une chanteuse – la Kreutzer – reconnue, il est vrai, par l'union de celle-ci avec le sculpteur Félizas, l'auteur de Doris* » (707). Comme Pierre Michel l'écrit, elle est « *parfaitement équilibrée à l'origine, saine de corps et d'esprit* » (680), alors que, naturellement, Renée est plus déséquilibrée :

*De tête, elle était bourgeoise; elle avait une honnêteté absolue, un amour des choses logiques, une crainte du ciel et de l'enfer, une dose énorme de préjugés ; elle appartenait à son père, à cette race calme et prudente où fleurissent les vertus du foyer. Et c'était dans cette nature que germaient, que grandissaient les fantaisies prodigieuses, les curiosités sans cesse renaissantes, les désirs inavouables. (421)*

Jane a une enfance gamine « *dans un petit hôtel très loin, elle ne savait plus bien, chez cette folle maman qui riait toujours et qui sentait si bon* » (725), il y a une « *longue période de paix et de silence vécue ensuite parmi les bonnes sœurs de l'Assomption d'Auteuil, où elle avait beaucoup pensé à prendre le voile* » (*ibid*). Renée est également élevée au couvent, mais chez les dames de la Visitation elle se fait une éducation on ne peut plus fantasque : « *l'esprit vagabondant dans les*

*voluptés mystiques de la chapelle et dans les amitiés charnelles de ses petites amies* » (421). Le cas de Renée met donc en relief la superposition et le mélange de deux sensations, le mysticisme et la sensualité. Dans plusieurs romans de Zola, cette dévotion sensuelle est le signe de quelque fêlure de la personnalité<sup>9</sup>. Renée croit porter l'empreinte du mal, qui peut l'autoriser « à aller jusqu'au bout de la science mauvaise » (422).

On a déjà vu que Jane, grâce à sa force, réussit à éviter d'être violée par celui qui deviendra son mari, Le Vassart, lequel, pour ce faire, a même obtenu le consentement tacite du père de Jane. C'est précisément ce dernier qui veut tirer partie du talent musical de sa fille, la livrant ainsi à une société marchande et affamée. Dans le cas de Renée, la violence sexuelle apparaît comme inévitable, et entretient même un rapport étroit avec les lacunes de l'éducation :

*Elle ne sortit du couvent qu'à dix-neuf ans, et ce fut pour aller passer une belle saison chez les parents de sa bonne amie Adeline, qui possédaient, dans le Nivernais, une admirable propriété. Quand elle revint en octobre, la tante Elisabeth s'étonna de la trouver grave, d'une tristesse profonde. Un soir, elle la surprit étouffant ses sanglots dans son oreiller, tordue sur son lit par une crise de douleur folle. Dans l'abandon de son désespoir, l'enfant lui raconta une histoire navrante : un homme de quarante ans, riche, marié, et dont la femme, jeune et charmante, était là, l'avait violée à la campagne, sans qu'elle sût ni osât se défendre. (380)*

Ce viol sera le prétexte de son mariage, pure affaire financière, avec Saccard.

Sur ce point, les itinéraires des deux héroïnes se croisent : en tant que femmes de spéculateurs ou d'hommes d'affaires, elle se trouvent exposées dans une société mercantile ; leur beauté, leur corps, devenant marchandise, s'intègrent dans un processus commercial. Renée se considère comme

*une grande poupée dont la poitrine déchirée ne laisse échapper qu'un filet de son<sup>10</sup> [...] Elle restait une valeur dans le portefeuille de son mari ; il la poussait aux toilettes d'une nuit, aux amants d'une saison ; il la tordait dans les flammes de sa forge, se servant d'elle, ainsi que d'un métal précieux, pour dorer le fer de ses mains. (574-575)*

*Le nouveau de cette vie l'avait amusée au début : cette course de coquetterie, ce steeple de toilettes, cette fièvre de femme en vue et de gagneuse de bataille l'avait distraite et grisée. Mais à la longue... Oh ! la fatigue des nuits debout, écrasée de parures et de sourires ! Jamais de repos ; à peine de sommeil ! [...] Et personne où se confier, s'appuyer, que ce mari, qui l'arborait comme un drapeau, et qui en dehors de cela, la trompait avec une régularité tranquille de veuf ou de vieux garçon ; que ce père, qui n'était pas son père et qui vivait d'elle après avoir vécu de sa mère. (722-723)*

Les textes utilisent presque les mêmes métaphores pour mettre en relief le corps qui n'a d'autre fonction que la séduction. Les romans ont recours à la mythologie antique :

*Quand Renée entra, il y eut un murmure d'admiration. Elle était vraiment divine... la jeune femme semblait sortir toute nue de sa gaine de tulle et de satin, pareille à une de ces nymphes dont le buste se dégage des chênes sacrés [...], sa tête se détachait au milieu d'une lueur d'aurore, toute rose et blanche, comme celle d'une Diane blonde s'éveillant dans la lumière du matin. (336, 351)*

*Daniel, tapi dans une porte, la regardait. Elle n'avait pas changé : sauf la couleur de ses cheveux, qu'elle teignait en fauve aujourd'hui, c'était toujours "mademoiselle", sa petite tête de Victoire antique, sa même coiffure, son bandeau unique et crépelé, pareil à une aile d'oiseau, balayant de biais le sourcil, largement peint sur des yeux veloutés verts ; c'étaient toujours ses mêmes triomphantes épaules et son corps prestigieux de chasserresse, que la redingote couleur de chair, la double bandoulière d'œillets naturels entrecroisée sous les seins, le tablier tendu au ventre et dessinant les cuisses, faisaient nu<sup>11</sup>. (710)*

La complexité de cette métaphore<sup>12</sup>, la « chasserresse » renvoyant à Diane, introduit une tension dans la constitution des personnages féminins : la présence simultanée des traits féminins et masculins. La beauté est liée à la capacité séductrice de la femme, par contre la « chasse », renvoyant métaphoriquement à l'activité sexuelle, assigne cette fois le rôle dominant, c'est-à-dire masculin, à la chasserresse, c'est-à-dire à la femme. D'où le caractère parfois très masculin des personnages féminins, et on va voir un peu plus tard que le mélange des traits masculins et féminins rend incertaine l'identité sexuelle des personnages.

Dans les deux cas, la conséquence d'une telle vie est la perturbation mentale :

*Jetée dans le monde du second Empire, abandonnée à ses imaginations, entretenue d'argent, encouragée dans ses excentricités les plus tapageuses, elle se livra, le regretta, puis réussit enfin à tuer son honnêteté expirante, toujours fouettée, toujours poussée en avant par son insatiable besoin de savoir et de sentir. (422)*

*Besoin de fouetter sa vie, tout cela, besoin de l'emplir, de s'ôter le temps de penser et de mettre tant d'idées, de sensations neuves en elle que ce qui était au fond – les anciennes – en fût noyé [...] – Oui, les nerfs : quelle triste invention ! – Elle essaya de rire, mais ne put rendre qu'une sorte de râlement. – “J'ai une boule là, et dans la tête une espèce de clou qui entre... qui entre... Cela m'empêche même de parler.” (724, 858-859)*

La perturbation mentale des deux héroïnes ne cesse de progresser au cours de l'histoire. Dans le cas de Renée, l'inceste sera à la fois la conséquence et l'aboutissement de la folie grandissante. Jane, à son tour, est atteinte par des crises nerveuses :

*Il la saisit enfin et la porta de vive force à son appartement ; puis, l'ayant placée sur son lit, demi-nue, se tordant, râlant en des spasmes, en des fureurs d'amour, tout le bas du corps remué de tressauts voluptueux, il sonna ses femmes et s'enfuit, harassé aussi, lui, de fièvre et de désirs. (858)*

La montée progressive de la folie se termine dans ce cas par des voyages interminables et par une déchéance, qui la réduit à remplir le rôle de compagne auprès d'un dompteur. Mais la présentation du destin des deux personnages féminins s'inscrit dans le registre tragique, voire héroïque.

En évoquant leur perturbation, il faut également mettre l'accent sur deux éléments du décor qui contribuent à façonner le destin des deux héroïnes : l'hôtel et, à l'intérieur, la serre. Le premier devient le signe extérieur de la richesse des parvenus :

*C'était un étalage, une profusion, un écrasement de richesses. L'hôtel disparaissait sous les sculptures [...] Le vestibule était d'un grand luxe. En entrant, on éprouvait une légère sensation d'étouffement. Les tapis épais qui couvraient le sol et qui montaient les marches, les larges tentures de velours rouge qui masquaient les murs et les portes, alourdissaient l'air d'un silence, d'un senteur tiède de chapelle. (331, 333)*

*De chaque côté, au-dessous des tapisseries, il y avait des crédences anciennes, des bahuts, des vitrines, où s'étalait un pêle-mêle d'ivoires, d'émaux, de faïences, achetés par genre en bloc avec le meuble. Çà et là des bustes de bronze ou de marbre, sur des piédouches assortis, rompaient la monotonie des lignes, tandis que du plafond réglé de poutres peintes une pluie de lustres tombait. (713)*

Les signes de la richesse transforment l'hôtel en un lieu artificiel, et abolissent les frontières entre la vie privée et la vie publique. Le lieu paradigmatique du désir sera également une construction artificielle, où on voit le pullulement des plantes exotiques, la serre. La description de celle-ci envahit parfois le texte et rend l'écriture elle-même paroxystique – il suffit de citer un exemple tiré de *La Belle Madame Le Vassart* :

*Alors ils se turent tous les deux, absorbés dans la contemplation de ce fouillis vivant, qui s'élançait jusqu'à eux, de ces troncs squameux ou lisses, droits ou tordus, bulbeux ou tubuleux, qui partaient en fusées ou s'épandaient en chevelures, aux feuilles très grandes ou très petites, vernies, poilues ou glabres, ajourées, dentelées, barbelées, les unes pareilles à des coupes creuses, à des cornets, à des mains, les autres à des ailes de mouches transparentes, à des prunelles curieusement cerclées, à des soies, à des spatules, à des plumes. Pas un arbre qui ne fût tissé d'un réseau de lianes, pas une branche qui n'eût son parasite collé par des suçoirs comme une pieuvre. Il y avait des tiges qui ressemblaient à des racines, et des racines qui ressemblaient à des tiges, jetées ainsi que de ponts flexibles, s'enroulant, montant, descendant, d'une marche contorsionnée de siphons, de la terre au vitrage et du vitrage à la terre. Tel était l'enchevêtrement des feuillages que les allées paraissaient plus minces que des veines. Un arôme violent et tiède fait d'un accord d'odeurs – odeurs sucrées des fleurs, odeurs amères des sucs, odeurs âcres du sol fécondé – soufflait de partout à la fois, fort comme un son, savoureux comme un goût. (717-718)*

Dans *La Curée*, la serre sera le lieu de l'inceste, le lieu de la transgression où tout se renverse :

*Ils eurent une nuit d'amour fou. Renée était l'homme, la volonté passionnée et agissante. Maxime subissait. Cet être neutre, blond et joli, frappé dès l'enfance dans sa virilité, devenait, au bras curieux de la jeune femme, une grande fille, avec ses membres épilés, ses maigreurs gracieuses d'éphèbe romain. Il semblait né et grandi pour une perversion de la volupté. Renée*

*jouissait de ses dominations, elle pliait sous sa passion cette créature où le sexe hésitait toujours.* (485-486)

L'écriture de et sur l'inceste devient un acte transgressif. C'est justement au moment de la représentation de l'inceste que *La Cloche*, qui publie le roman de Zola en feuilleton, doit en suspendre la parution. En fait, le roman est en avance sur son temps. L'écriture et le thème de l'inceste caractériseront la fin-de-siècle décadente<sup>13</sup>. L'inceste est lié à la circulation du désir et du sexe. La mobilité, qui est un des thèmes principaux du roman, selon Priscilla Parkhurst-Fergusson<sup>14</sup>, ne caractérise pas seulement la circulation de l'argent : il est légitime de parler aussi de la mobilité sexuelle<sup>15</sup>. Dans le cas du couple incestueux, les rôles s'inversent ; Sidonie, la sœur de Saccard est un être neutre ; parmi les amies de Renée, les inséparables, Mme Haffner et Mme la Marquise d'Espagnet forment un couple lesbien ; Baptiste, le valet de l'hôtel Saccard, se révèle homosexuel. Le comportement sexuel peut être séparé des données biologiques et devient plutôt un phénomène de représentation, c'est-à-dire des rôles à assumer dans le cadre d'une société donnée<sup>16</sup>. Dans *La Belle Madame Le Vassart*, il n'est pas question de l'inversion totale des sexes, mais on y constate également le renversement des rôles traditionnels. Il suffit de penser à la métaphore de Diane pour évoquer l'ambiguïté de la conduite de Jane<sup>17</sup>. Daniel, à son tour, possède également quelques traits féminins :

*Venaient ensuite [des photos] des Daniel en culottes – mais très courtes, en blouses – mais très bouffantes, comme des jupes, pieuses tricheries de maman trompée dans son espoir et qui, tant qu'elle pouvait, prolongeait sa petite fille, féminisant jusqu'à son nom parfois – Danielle. Le garçon, le vrai, n'apparaissait que ses dix ans sonnés*<sup>18</sup>. (694)

Cette féminisation se transforme en une sensibilité d'artiste, comme dit justement Pierre Michel dans une de ses notes<sup>19</sup>, mais une femme suffisamment virile telle que Jane peut facilement dominer le jeune homme. Dans le cas de Maxime, l'hésitation du sexe reste un trait constant du personnage, qui devient par là un pur héros décadent. C'est un personnage sans volonté, qui subit une à une les influences venues de l'extérieur, tandis que Daniel a une forte personnalité : « *À la croisée des chemins, confronté à un dilemme, "condamné à être libre", il choisit en conscience la voie du renoncement d'abord, de l'expiation ensuite*<sup>20</sup>. »

Saccard, comme Le Vassart, est un parvenu, mais il n'a qu'une seule passion : la spéculation. Le Vassart par contre pense à faire une carrière politique. Saccard, en tant que spéculateur et homme d'affaires, se métamorphose en une figure presque mythique, il ressemble aux alchimistes :

*On dirait que le quartier bout dans l'alambic de quelque chimiste. [...] Oui, oui, j'ai bien dit, plus d'un quartier va fondre et il restera de l'or aux doigts des gens qui chaufferont et remueront la cuve*<sup>21</sup>. (388)

Il faut parler encore d'une métaphore importante de ce roman, le sanctuaire. Renvoyant à un objet du désir, la métaphore rend cet objet sacré. Pour Saccard, le sanctuaire n'est autre que la caisse (417), pour Renée c'est le lit (477). Malgré l'identité du comparant, le comparé n'est pas du tout le même. Le mot *sanctuaire* appartient au vocabulaire religieux, mais dans le contexte du roman la notion perd de sa signification sacrée. On constate justement la pluralité des objets sacrés, par là la métaphore peut renvoyer à la perte des repères transcendants.

Pour Saccard l'or devient une obsession, il ne s'intéresse qu'à cela. Il ferme même les yeux sur l'inceste, parce qu'il constate que l'acte dont il a besoin est signé enfin par sa femme. Le Vassart tire également profit de sa femme et de son fils, mais, malgré tout, il les aime à sa façon ; pour les réconcilier, il joue même le rôle de l'entremetteur<sup>22</sup>. Contrairement à Saccard, Le Vassart est jaloux, et il en souffre. Pour lui, le flagrant délit sera fatal : au moment de la reconnaissance, il meurt. Dans ce rôle, Daniel, le fils, répète d'une certaine manière l'histoire d'Œdipe.

## LES TEXTES

Le roman de Mirbeau-Bauquenne joue sur les possibilités du complexe d'Œdipe pour mieux en détruire les structures figées. Au début de l'histoire, Daniel peut être considéré comme un Œdipe en puissance. Il sera bien responsable de la disparition de son père, mais la mort de ce dernier n'efface

pas l'image paternelle ; au contraire, elle reste bien présente dans la vie de son fils, incarnant la loi paternelle à laquelle Daniel obéit plus que jamais :

*La dernière nuit, il eut une hallucination causée par le jeûne où il s'était condamné et le vertige d'une perpétuelle ronde d'idées pareilles autour du même objet. Son père était debout devant lui et d'une voix dure lui ordonnait: "Allons ! Défends-toi ! Je t'écoute." Et lui avait beau se défendre, plaider sa cause, l'étaler, la développer, avouer même cet amour jaloux qui l'avait jeté à l'appel de Jane sous cette menace que, s'il n'y allait pas, un autre – et, cet autre, il le savait bien, quoiqu'elle ne l'eût pas nommé –, y viendrait au lieu de lui, beau jurer que cet amour avait toujours été respectueux et chaste malgré les apparences, la voix dure répétait après chaque argument, après chaque serment : "Je ne te crois pas... je ne te crois pas." (913)*

Le roman renverse également la deuxième constante du mythe d'Œdipe : l'inceste entre la belle-mère et le beau-fils ne sera pas consommé. Le texte est centré autour de cet élément thématique toujours et à jamais retardé, qui assure en même temps la progression et la présence d'autres textes antérieurs.

Le roman de Zola met en scène la deuxième constante, l'inceste consommé, le rapport sexuel entre Renée et son beau-fils, Maxime. Mais ce dernier ne parvient pas à être Œdipe, il devient le substitut de son père, sa "faute" est même pardonnée par lui. Dans ce triangle, le rôle tragique revient à Renée, la femme.

Le mythe dont les deux textes se veulent la réécriture, est évidemment celui de Phèdre. Les deux récits, d'une manière réflexive, en sont conscients. Ainsi, Renée assiste à une représentation de *Phèdre*, et regardant le spectacle elle croit contempler sa propre vie :

*Le monologue continuait, interminable. Elle était dans la serre, sous les feuillages ardents, et elle rêvait que son mari entrait, la surprenait aux bras de son fils. Elle souffrait horriblement, elle perdait connaissance, quand le dernier râle de Phèdre, reprenante et mourant dans les convulsions du poison, lui fit rouvrir les yeux. La toile tombait. Aura-t-elle la force de s'empoisonner, un jour ? Comme son drame était mesquin et honteux à côté de l'épopée antique ! (509)*

Jane, à son tour, fait référence à Phèdre, mais c'est pour écarter aussitôt la connotation mythologique :

*Nous n'avons pas la moindre envie de jouer Phèdre, je vous jure ! dit elle d'une voix qui sifflait. Il me déteste... je le lui rends... nous sommes quittes. (773)*

Au cours des siècles, on voit l'affadissement de la figure d'Hyppolite au profit de celle de Phèdre, mais le mythe reste l'expression de la responsabilité morale de l'homme, et par là il peut fournir des réponses à des questions qui touchent à la société, à la religion et à l'individu. L'interprétation chrétienne du mythe met l'accent sur la culpabilité, le péché et le châtement. Le roman de Zola reste à l'intérieur de cette problématique. Renée souffre justement de l'absence du châtement :

*Son drame est petit, parce que la faute dont obscurément elle souffre, loin de faire scandale, est sans résonance dans le monde et s'inscrit au contraire dans les mœurs du temps. Aussi Renée ne mourra-t-elle pas, à la fin du roman, de la violence du châtement qu'en vérité elle recherche, comme pour trouver un sens, mais de l'absence même du châtement<sup>23</sup>.*

La réaction de Saccard oblitère le registre tragique de cette réécriture du mythe : l'inceste ne peut plus être une transgression des normes sociales, mais s'inscrit plutôt dans un processus commercial. Dans le roman de Mirbeau-Bauquenne, la non-consommation de l'inceste renforce paradoxalement le lien entre les deux protagonistes : « *Ce fut une camaraderie sans sexe, un mariage des tendresses silencieuses, où, seules, les âmes et les mains se touchaient* » (846). L'absence d'aboutissement de leurs désirs débouche sur un abîme où les deux personnages sont déchirés par les conséquences d'une faute qu'ils n'ont pas commise. Leur relation est une suite d'éloignements et de rapprochements, d'aveux et d'imprécations, c'est la quête de désirs antagonistes qui n'est pas sans rappeler le mythe de Phèdre.

Dans le roman de Zola, il y a encore un élément mythologique qui contribue à interpréter l'histoire de Renée, introduisant en même temps, comme d'autres schémas mythologiques, la pluralité des significations possibles : le mythe d'Écho et de Narcisse. Le chapitre six du roman met en scène un tableau, selon l'expression de Janine Godenne<sup>24</sup>. Lors de ce bal travesti, l'histoire mythique sera mise en scène par des tableaux vivants. Renée joue le rôle d'Écho, Maxime celui de Narcisse. Le roman introduit donc une autre fiction, qui contribue à représenter une société obsédée par son

propre spectacle. C'est en jouant le rôle d'Écho que Renée prend conscience de l'impossibilité du désir :

*Mais tous les éloges furent pour l'expression de visage de Renée. Selon le mot de M. Hupel de la Noue, elle était "la douleur du désir inassouvi". Elle avait un sourire aigu qui cherchait à se faire humble, elle quêtait sa proie avec des supplications de louve affamée qui ne cache ses dents qu'à demi. (545)*

L'histoire tragique d'Écho anticipe sur la mort du protagoniste zolien : « À quelques pas, la nymphe Écho se mourait aussi, se mourait de désirs inassouvis ; elle se trouvait peu à peu prise dans la raideur du sol, elle sentait ses membres brûlants se glacer et se durcir » (553). Les deux textes se trouvent donc au croisement d'histoires mythologiques qui contribuent à les ouvrir sur une pluralité d'interprétations possibles. Ce faisant *La Belle Madame Le Vassart* réécrit en même temps le roman zolien, *La Curée*. Mais le roman de Mirbeau-Bauquenne peut être rapproché à d'autres textes zoliens.

Au niveau de la construction, il y a une ressemblance évidente entre le roman de Mirbeau et *Nana* de Zola. Entre les chapitres XIV et XV du roman mirbellien, il y a, on l'a vu, une ellipse de deux ans qui introduit une rupture dans la chronologie du roman. Cette irruption du blanc chronologique caractérise le huitième roman du cycle de Zola, où l'ellipse se situe également à la fin, entre les chapitres XIII et XIV. Le narrateur laisse dans l'ombre tout ce qui se passe avec l'héroïne :

*Des mois se passèrent. On l'oubliait. Lorsque son nom revenait, parmi ces messieurs et ces dames, les plus étranges histoires circulaient, chacun donnait des renseignements opposés et prodigieux. Elle avait fait la conquête du vice-roi, elle régnait au fond d'un palais, sur deux cents esclaves dont elle coupait les têtes, pour rire un peu. Pas du tout, elle s'était ruinée avec un grand nègre, une sale passion qui la laissait sans une chemise, dans la débauche crapuleuse du Caire. Quinze jours plus tard, ce fut un étonnement, quelqu'un jurait l'avoir rencontrée en Russie<sup>25</sup>.*

Quand Jane à son tour commence à voyager, la présentation de cette partie de sa vie sera également fragmentaire :

*D'ailleurs elle eut soin qu'il ne l'ignorât pas. Moins de quinze jours après, Daniel recevait de Biarritz une Gazette de la Plage, qui, entre le rendu compte d'une fête au Casino et le procès-verbal d'une rencontre à l'épée sur la frontière d'Espagne, annonçait que le steam-yacht Naïada, appartenant à M. R. de T. B., avait quitté la veille au soir le port de Bayonne. Une main haineuse avait souligné d'un grand trait rouge ces derniers mots de l'article : "Passagère – la belle Madame Le Vassart. Destination probable – Cythère." Et, en guise de signature, un large cachet de cire, écartelé d'un TOUJOURS PLUS, que Daniel connaissait bien.*

*L'automne s'écoula sans qu'on entendît parler de la Naïada, ni de celle qu'elle avait à son bord. Elle semblait morte pour le monde, la belle madame Le Vassart. (932)*

Les différentes étapes de cet itinéraire assez capricieux ne seront présentées que de cette manière indirecte. Les deux héroïnes ne retournent en France que pour mourir : Nana contaminée par la maladie de son fils, Jane par la main de Daniel.

Un lieu paradigmatique des deux romans est le théâtre avec ses coulisses. Il est inutile d'insister sur l'importance du théâtre dans *Nana*. Cet élément topologique assure le rythme répétitif du roman. Le premier chapitre met en scène l'hystérie collective provoquée par l'apparition de Nana. Le chapitre cinq se déroule dans les coulisses des Variétés. C'est le moment de la naissance du désir de Muffat :

*Maintenant, sa figure et ses bras étaient faits. Elle ajouta, avec le doigt, deux larges traits de carmin sur ses lèvres. Le comte Muffat se sentait plus troublé encore, séduit par la perversion des poudres et des fards, pris au désir déréglé de cette jeunesse peinte, la bouche trop rouge dans la face trop blanche, les yeux agrandis, cerclés de noir, brûlants, et comme meurtris d'amour. (1214-1215)*

Dans le roman de Mirbeau, c'est également l'obscurité du théâtre qui permet aux protagonistes d'accéder à un moment de jouissance :

*Tout à coup, dans l'hiatus d'une porte, il la devina aux aguets, et se rejeta en arrière. Mais l'ouvreuse l'ayant poussé, l'hiatus s'étant élargi, il se sentit attiré par deux bras puissants, et il crut mourir dans un étouffement de délices. Cette sensation de jouissance douloureuse lui rendit la pensée. Il tâcha de délier l'étreinte qui le retenait en saisissant Jane aux poignets, en*

*la repoussant par saccades, violemment ; mais elle revenait toujours, s'attachait, se collait contre lui d'une pression telle que parfois ils ne semblaient plus faire qu'un.*

*Pas un mot ne sortait de leurs bouches, qu'une sorte de "han !" qui ponctuait les bruits d'étoffes et les froissures de chair. Le rideau s'était relevé après un court prélude ; et c'était sinistre, ces deux ombres, qui, séparées de la salle par un treillage d'or, luttaiement dans la nuit sur un air de ballet languide, qu'on eût dit fait seulement pour accompagner de molles amours.*  
(873)

Le début du chapitre neuf se déroule à la Comédie-Française, pendant une représentation du *Chandelier* de Musset. On va voir l'importance de cette pièce en tant que référence textuelle : la réplique de Jacqueline à Fortunio, répétée par Jane à Daniel, n'est autre qu'une déclaration d'amour.

Au centre de *Nana*, on voit l'héroïne se contemplant dans le miroir. La scène déclenche la description du corps féminin, la prise de conscience du pouvoir séducteur. Au niveau de l'écriture, l'image du miroir, le dédoublement de l'héroïne renvoie à la quête de l'écriture elle-même, qui essaie de capter un corps toujours changeant et qui se dérobe constamment à toute description. Nos deux romans répètent à leur tour la scène célèbre. Dans le cas de Renée, la contemplation de soi est à l'origine de la prise de conscience de son aliénation :

*Elle s'aperçut dans la haute glace de l'armoire. Elle s'approcha, étonnée de se voir, oubliant son mari, oubliant Maxime, toute préoccupée par l'étrange femme qu'elle avait devant elle. [...] Et ses lèvres l'étonnaient par leur pâleur, ses yeux de myope lui semblaient morts. Comme elle était vieille ! Elle pencha le front, et quand elle se vit dans son maillot, dans sa légère blouse de gaze, elle se contempla, les cils baissés, avec des rougeurs subites. Qui l'avait mise nue ? Que faisait-elle dans ce débraillé de fille qui se découvre jusqu'au ventre ? Elle ne savait plus.*  
(572)

Cette contemplation de soi déclenche un processus du rappel de sa vie entière pour essayer de trouver des réponses à ses questions angoissantes. Jane à son tour se dénude également devant le miroir pour se rendre compte de sa capacité séductrice :

*Comme elle n'y voyait pas assez, elle alluma les bras de bronze, et, ayant ouvert les battants des côtés qui l'environnèrent de leur profondeur d'eau transparente, elle dénoua ses cheveux, ôta sa lévite, son linge, dont les plis, se couchant en rond autour d'elle, lui firent un clair piédestal, et continua la visite jalouse de son corps – ce corps de peu de prix qui n'avait pas su le tenter, le retenir. [...] Ensuite elle vira sur elle-même, cherchant des tares à sa beauté, des rides à sa peau ; et ce fut comme une valse lente, un tournoiement de fantômes, une ronde de chevelures serpentine et de hanches ondoyantes, au-dessous desquelles beaucoup de jambes se mêlaient. [...] Non, elle n'avait point de rides, non, elle n'avait point de tares, et elle était toujours "la belle", et Daniel l'aimait.* (894)

Nana veut plaire à n'importe qui, tandis que l'intention presque obsessionnelle de Jane est de capter l'attention d'un seul, Daniel.

Il y a une métaphore typiquement zolienne qui se manifeste deux fois dans le texte mirbellien, la métaphore de la bête humaine renvoyant à la poussée de l'instinct animal dans l'homme, liée essentiellement à la sexualité :

*Et, la bête qui est en l'homme s'étant cabrée au-dedans de lui [le prince], ce fut d'une main presque rude qu'il la [Jane] poussa à l'intérieur. [...] Alors la bête luxurieuse et folle, qui la possédait, rompit sa chaîne.* (804, 922)

Dans les deux derniers chapitres, le roman de Mirbeau-Bauquenne prend une autre direction, et répète une autre histoire non moins célèbre à l'époque, celle de la duchesse de Sierra-Leone, protagoniste de la nouvelle de Barbey d'Aurevilly, *La Vengeance d'une femme*. La duchesse mène une existence on ne peut plus immonde à Paris pour mener à bien son projet qui consiste à déshonorer le nom de son mari :

*Le tuer pour tout cela ? Non ! c'était trop doux et trop rapide ! [...] D'ailleurs, le duc était brave. Il ne craignait pas la mort. Les Sierra-Leone l'ont affrontée à toutes les générations. Mais son orgueil, son immense orgueil était lâche, quand il s'agissait de déshonneur. Il fallait donc l'atteindre et le crucifier dans son orgueil. Il fallait donc déshonorer son nom dont il était si fier. Eh bien ! je me jure que, ce nom, je le tremperais dans la plus infecte des boues, que je le changerais en honte, en immondice, en excrément ! Et pour cela je me suis fait ce que je suis – une fille publique – la fille Sierra-Leone, qui vous a raccroché ce soir !<sup>26</sup>*

C'est donc cette mort misérable de prostituée qui finira par rendre la vengeance sûre. Toutefois, la duchesse ne cesse de penser à son amant Esteban avec qui elle a vécu un amour infini et pur et dont la pensée l'aide à garder l'honneur dans l'acte même de la vengeance. Cette dernière porte donc sur le nom, garantie de toute identité. Daniel, à son tour, essaie, en vain, de préserver le nom de son père, allant jusqu'à se sacrifier. Mais Jane, qui assume sa déchéance, s'accroche au nom :

*Ah ! tu t'imaginais que j'allais te débarrasser d'une vie embêtante, te procurer une bonne petite mort bien tranquille, en te promettant des tas de choses, de m'appeler le restant de mes jours madame Durand ou Duval... de m'établir bigote dans un sale trou de province... où on n'entendrait plus jamais parler de moi ? (964)*

Le choix de Jane est logique : car c'est ce nom, précisément, qui a façonné son identité, c'est ce nom, et par là Le Vassart, le mari qui lui a infligé le rôle de « *la belle Madame Le Vassart* », avec ses désirs et ses passions, et une vie qui se déroule devant les yeux de tout le monde. Si elle veut rester elle-même, elle doit porter ce nom jusqu'à la fin de sa vie. En même temps, l'acte de la vengeance est le témoignage du sentiment vif qu'elle éprouve à l'égard de Daniel, un sentiment désormais innommable, curieux mélange de haine et d'amour. Outre le caractère mélodramatique de la fin du roman, on constate l'impossibilité de l'amour entre l'homme et la femme. Sur ce point de notre analyse, on ne peut que citer les belles paroles de Pierre Michel :

*Chacun est condamné à remâcher son amertume dans son coin, avec d'autant plus de dépit et de rancune – ou de remords – que le bonheur semble avoir été à la portée de la main. Hommes et femmes vivent sur des planètes séparées par des années-lumière, et s'imaginent pourtant, dans leur naïveté criminelle, qu'ils pourront jeter un pont par-dessus l'abîme et se retrouver... Vain espoir : la seule chose qu'ils aient en commun, c'est la souffrance. Et la mort <sup>27</sup>.*

Outre les réminiscences textuelles, le roman cite explicitement d'autres textes et établit par là des rapports intertextuels directs. Il faut d'abord mentionner la pièce de Musset à laquelle nous avons déjà fait quelques allusions :

*« – Sais tu que je t'aime, enfant que tu es ? Qu'il faut que tu me pardonnes ou que je meure ; et que je te le demande à genoux ? »*

*Qui donc avait dit cela ?... Une actrice ? – Non, Jane ! (831)*

On constate donc un dédoublement, les paroles de Jacqueline redoublent celles de Jane, la pièce fonctionne comme un miroir où le roman mirbellien peut se contempler. La réplique de Jacqueline reçoit une nouvelle signification dans le roman parce qu'elle parle de la possibilité de l'inceste, et anticipe le destin de Jane. Une strophe de Heine sera également évoquée dans le texte et suggèrera aussi la possibilité de l'inceste :

*Une fois, il chantait en sourdine ces stances de Heine, qu'il avait phrasée le matin : "J'ai pleuré en rêve : je rêvais que tu étais morte..." , lorsqu'il sentait soudain ruisseler des gouttes chaudes dans ses cheveux. Et si, à ce moment même, le ouistiti n'avait pas branlé sa chène d'or, si tous deux, s'étant retournés, n'avaient pas aperçu, les épiant, son petit œil vieillard, le crime, dont ils avaient aussi peur l'un que l'autre, peut-être bien qu'ils l'auraient commis là. (849)*

La strophe est liée à la musique, tout comme le refrain d'un rondeau de Charles d'Orléans : *Le voulez vous / que vôtre sois ?*. Au chapitre cinq, la répétition de ces mots d'amour crée une intimité entre Jane et Daniel. Il n'y a que la musique qui puisse assurer l'harmonie entre les deux personnages :

*Mais là où avait échoué l'épais badinage de Le Vassart, l'esprit ailé de Haydn et de Mendelssohn réussit. Des monosyllabes urgents – une mesure à compter, une reprise à faire – on en vint vite à des phrases plus longues. C'était maintenant entre Jane et Daniel un va-et-vient des pensées, des discussions de métier, ou d'art. (736)*

Le refrain apparaît encore plusieurs fois dans le texte et contribue à modeler le rapport des protagonistes.

On a vu que le roman de Mirbeau cite volontiers — ou fait allusion à — d'autres textes. La multitude des intertextes contribue à la pluralité des significations : le texte devient par là ouvert et attire l'attention sur le pouvoir de l'écriture. Les textes se superposent, et d'une manière ou d'une autre, ils renvoient à la problématique de l'inceste. Le roman ne met pas en scène le moment de la transgression et c'est justement sur ce point qu'il devient lui-même transgressif. Cette non-consommation de l'inceste provoque pourtant les différents codes sociaux, moraux ou religieux.

L'inceste devient en même temps une figure de l'écriture qui conditionne et rend possible le déploiement du texte. Autour du rapport complexe de la belle-mère et du beau-fils, le roman réussit à représenter l'angoisse existentielle<sup>28</sup>, l'amour en tant qu' « *obsession, angoisse, dépossession de soi, souffrances, tortures qui laissent pantelant*<sup>29</sup> ». Le bonheur, qui se dérobe constamment, n'est qu'un court moment dans la vie des personnages. Cette situation existentielle caractérise les romans de la modernité, tout comme la distance que le texte prend par rapport à lui-même, qui se constitue en tant qu'écriture et qui, faisant référence à des textes antérieurs, est en quête de sa propre origine.

Sándor KÁLAI  
Université de Debrecen (Hongrie)

NOTES

- <sup>1</sup> Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, texte intégral établi, annoté et présenté par Armand Lanoux et Henri Mitterrand, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, t. I, 362 et 435 ; c'est à cette édition que renvoient les indications de pages.
- <sup>2</sup> Dans ce roman la spéculation, à tous les niveaux, conduit plutôt à la décadence.
- <sup>3</sup> Octave Mirbeau, *Œuvre romanesque*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2000, t. II, 687 ; c'est à cette édition que renvoient les indications de pages.
- <sup>4</sup> Quoiqu'il s'agisse d'un développement lent de la thématique de l'inceste, le texte signale dès le début la possibilité d'une telle relation. On peut lire les suivants dans une description du premier chapitre : « *Renée, dans ses satiétés, éprouva une singulière sensation de désirs invouables, à voir ce paysage qu'elle ne reconnaissait plus, cette nature si artistement mondaine, et dont la grande nuit frissonnante faisait un bois sacré, une de ces clairières idéales au fond desquelles les anciens dieux cachaient leurs amours géantes, leurs adultères et leurs incestes divins* » (326).
- <sup>5</sup> Pierre Michel, "Introduction", *op. cit.*, pp. 673-686, p. 677.
- <sup>6</sup> Comme on l'a déjà vu, c'est cette alternance du présent et du passé qui rythme l'arrivée de Daniel au début du roman.
- <sup>7</sup> Il faut attirer l'attention sur un autre élément important de la constitution des personnages mirbelliens, leur savoir-parler, c'est-à-dire la textualisation des langages individuels. Chez Zola, tous les personnages parlent la même langue, à ce niveau le texte devient homogène et facilement compréhensible pour le lecteur. Mirbeau accorde une attention singulière à la particularité des langages individuels (les citations latines chez Le Vassart, l'utilisation du mot « zèbre » chez Joviac — tic langagier que Mirbeau reprendra dans *Dingo*, chapitre XII — ou l'abondance des mots et expressions anglais). Conservant leur hétérogénéité, Mirbeau n'a pas l'intention de réduire ces particularités langagières. C'est le langage qui constitue le personnage, il n'y a que des parlars individuels. Ces réflexions sur la langue caractérisent la pensée de la modernité.
- <sup>8</sup> Pierre Michel, *op. cit.*, p. 685.
- <sup>9</sup> On peut penser aux cas de Marthe Mouret (*La Conquête de Plassans*), Hélène Grandjean (*Une page d'amour*) et Marie Pichon (*Pot-bouille*).
- <sup>10</sup> Maryse Adam-Maillet analyse la problématique de l'identité de Renée en exploitant les différentes significations de la métaphore « poupée », Adam-Maillet, "Renée, poupée dans *La Curée*", *Les Cahiers Naturalistes*, n° 65, 1991, pp. 49-68.
- <sup>11</sup> Les textes introduisent un rapport curieux entre les robes de plus en plus raffinées et la nudité du corps féminin : les robes n'ont d'autre fonction que de mettre en relief le corps presque nu. Cette nudité, d'une part, excite davantage l'imagination masculine, d'autre part, renforce l'assujettissement de la femme.
- <sup>12</sup> Sur les métaphores de *La Curée*, voir : Sarah Capitanio, "Les mécanismes métaphoriques de *La Curée*", *Les Cahiers Naturalistes*, n° 61, 1987, pp. 181-193. Renée est successivement comparée à une fleur, à une poupée, à une nymphe, elle n'est pas présentée d'une façon claire, les métaphores apportent des connotations, et inscrivent une différence dans la construction du personnage. Tout cela est également vrai dans le cas de Jane.
- <sup>13</sup> Voir Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien - Naturalisme et décadence*, Éditions InterUniversitaires, Mont-de-Marsan, 1994, pp. 424-432.
- <sup>14</sup> Priscilla Parkhurst-Fergusson, "Mobilité et modernité: le Paris de *La Curée*", *Les Cahiers Naturalistes*, n° 67, 1993, pp. 73-82.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 76.
- <sup>16</sup> Sur ce point on peut appliquer l'analyse de Sandy Petrey sur *Nana* (Petrey, "Anna-Nana-Nana, identité sexuelle, écriture naturaliste, lectures lesbiennes", *Les Cahiers Naturalistes*, n° 69, 1995, pp. 69-80. Elle cite les théories de Judith Butler sur l'instabilité de l'identité sexuelle.
- <sup>17</sup> La perspective de Bougnol rend suffisamment claire cette ambiguïté : « *Et lui, de ses larges mains activées par une chaleur de désir, la palpait, la maniait, s'amusant de sentir sous cet habit masculin rebondir une chair de femme* » (956).
- <sup>18</sup> Voilà encore une "tricherie" concernant le sexe. C'est n'est pas Daniel qui le choisit, mais sa mère, la Chérie lui assignant le sexe féminin.
- <sup>19</sup> P. 1316, note 14 du chapitre I.
- <sup>20</sup> Pierre Michel, *ibid.*, p. 680-681.
- <sup>21</sup> Selon Maarten Van Buuren, Saccard est un alchimiste perversi : « *L'alchimiste vise la perfection de la matière. [...] L'or est pour lui le résultat d'un procès de sublimation au cours duquel les éléments terrestres et impurs sont séparés des éléments sublimes. Ses expériences sont une pratique spirituelle dont l'idéal, l'or, ne représente rien moins que l'immortalité. Le spéculateur de Zola est, au contraire, un alchimiste perversi. Sa pratique a pour but de monnayer la matière en fusion, de la transformer en un or qu'il dilapidera ensuite. Si Saccard réussit à produire de l'or c'est dans le but de le "brûler"* ». Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola, de la métaphore au mythe*, Paris, José Corti, 1986, p. 261.
- <sup>22</sup> Voir l'action du chapitre trois. Dans *La Curée*, il y a également une entremetteuse, Sidonie Rougon, la sœur de Saccard. C'est elle qui tient un fil non-développé de l'histoire : la relation avec l'Angleterre. Une des ses grandes affaires est « *une dette contractée par l'Angleterre vis-à-vis de la France, du temps des Stuarts, et dont le chiffre, avec les intérêts composés, montait à près de trois milliards* » (371). Dans *La Belle Madame Le Vassart*, l'Angleterre est représentée par le prince de Chypre. C'est Mme Hervé (de la Moselle) qui travaille sur l'alliance anglaise parce que « [l']Angleterre est en posture aujourd'hui de nous faire rendre la Lorraine » (761). Par sa beauté, Jane est forcée d'y contribuer. Pendant la scène de la chasse, elle sera offerte, malgré elle, au prince.
- <sup>23</sup> Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 431.

<sup>24</sup> Janine Godenne, “Le tableau chez Zola : une forme, un microcosme”, *Les Cahiers Naturalistes*, n° 40, 1970, pp. 135-143. Il s'agit du 4<sup>e</sup> tableau, la scène du bal pendant laquelle l'inceste sera découvert. La suite des tableaux représente la progression du désir incestueux : 1. Première promenade – éveil des désirs et des sensations. 2. Dîner – inceste pressenti et accepté par l'esprit. 3. Souper – l'inceste consommé. 4. Bal – l'inceste découvert. 5. Deuxième promenade – la mort des désirs et des sensations. « *La progression fait écho à l'œuvre romanesque dans sa généralité.* » (142)

<sup>25</sup> Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, texte établi, annoté et présenté par Armand Lanoux et Henri Mitterand, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, t. II. p. 1471.

<sup>26</sup> Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, texte présenté, établi et annoté par Jacques Petit, Paris, Gallimard, 1973, p. 323.

<sup>27</sup> Pierre Michel, *ibid.*, pp. 684-685.

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 682.

<sup>29</sup> *Ibid.*