

UDK 821.133.1 09-1

Pregledni rad

Daniela ĆURKO (Zadar)

Université de Zadar

dcurko@unizd.hr

NANA, OU L'IMMOLATION D'UNE REINE. UNE LECTURE DE NANA D'ÉMILE ZOLA

Nous proposons une lecture du roman *Nana* d'Émile Zola du point de vue de l'anthropologie religieuse et de la sociologie des religions (Lévy-Strauss, Durkheim, Frazer, Mauss, Girard, Tarot). Nous démontrons que le personnage de Nana appartient au sacré, totalité complexe comprenant deux faces substituables, le pur et l'impur. D'où une Nana d'abord consacrée en Vénus, puis exécrée en Mouche d'Or, avant d'être reconsacrée la reine d'un Paris mondain. Ensuite, nous verrons que le nom même de Nana crée à trois reprises l'effervescence collective. L'enthousiasme de la foule atteste du caractère festif de la soirée qui lancera Nana en tant qu'actrice, demi-mondaine et véritable phénomène social. Or, au cœur de la fête il y a le sacrifice et nous en retrouverons les éléments: à côté de l'exécration, de la consécration et de l'effervescence collective, il y a la privation, la séparation, la destruction et l'idée de communion. Et finalement, la disparition du monde corrompu du Second Empire, condition nécessaire à la régénération de la société, nécessite la mort de celle qui est tenue responsable de sa corruption. Le jour même de sa mort, Nana sera remplacée par une victime de rechange: les hommes s'en allant à la guerre franco-prussienne.

Mots clés: *Zola, Nana, effervescence collective, consécration, exécration, crise sacrificielle, indifférenciation*

INTRODUCTION

Nous proposons une lecture du roman *Nana* d'Émile Zola du point de vue de l'anthropologie religieuse et de la sociologie des religions, en nous référant notamment aux ouvrages de Claude Lévy-Strauss, de James Frazer, de Marcel Mauss, d'Émile Durkheim, de René Girard et de Camille Tarot.¹

¹ Voir la bibliographie sélective en fin de notre article.

Nous démontrerons que la scission du personnage de la demi-mondaine d'un côté en déesse de l'amour, puis en reine de la vie parisienne, adulée, admirée, imitée, et de l'autre côté en Mouche d'Or, agent de corruption générale, ou en Nana défigurée par la petite vérole, inspirant l'horreur et la répulsion, provient du statut ambivalent du sacré. Rappelons que le sacré a deux pôles opposés, le pur et l'impur (Caillois 1950: 25, 41–45; Cassirer 1985: 83 et sq.), qui sont réversibles (Caillois 1950: 58–62). L'ambivalence et la polysémie du terme latin *sacer* témoigne de cette polarisation du sacré, comme le souligne René Girard (Girard 1972: 395).²

Nous verrons ensuite si cette lecture permet une interprétation de Nana, décrite par le journaliste Fauchery comme la Mouche d'Or, en tant que victime émissaire sur laquelle la société polarise à la fois sa violence et les maux qui l'accablent: la corruption, la décadence et la perte des différences. Nous posons aussi comme hypothèse que les deux scènes parallèles de la clausule du roman – la scène de l'agonie de la demi-mondaine et de la marche des bellicistes sur les boulevards parisiens – peuvent être interprétées comme l'exemple de ce que René Girard nomme la crise sacrificielle.³ La crise du rituel serait préparée précisément par indifférenciation progressive de la société du Second Empire dont Nana est représentée comme l'agent.

Une telle lecture peut paraître inattendue si l'on ne voit en Zola que le théoricien du naturalisme, auteur de la théorie des écrans⁴ et de l'essai sur „le

² C'était déjà Durkheim qui a souligné „l'ambiguïté de la notion du sacré“ (voir Durkheim 1912: 372). Le pur inspire la vénération, l'impur le dégoût ou l'horreur. Toutefois, ces oppositions binaires sont dépassées une fois mises dans leur rapport avec le profane, parce qu'elles sont à l'intérieur de la notion même de sacré. Dans son remarquable ouvrage de synthèse sur la problématique du sacré, Camille Tarot rappelle que „Smith et Frazer ont merveilleusement compris et prouvé que les notions de pur et d'impur, de sacré et de souillé, se confondent primitivement dans une seule: celle de chose interdite, de chose séparée [...]“ (Tarot 1999: 695–696).

³ La crise sacrificielle a lieu quand le sacrifice n'est plus capable d'exercer sa fonction qui est celle d'évacuer la violence toujours latente dans la société et de rétablir la cohésion, l'harmonie et la paix. Girard définit cette crise de la manière suivante: „*La crise sacrificielle* doit se définir comme une *crise des différences*, c'est-à-dire de l'ordre culturel dans son ensemble. Cet ordre culturel, en effet, n'est rien d'autre qu'un système organisé de différences; ce sont les écarts différentiels qui donnent aux individus leur „identité“, qui leur permet de se situer les uns par rapport aux autres“ (Girard 1972: 77–78).

⁴ Rappelons que Zola expose sa théorie des écrans dans sa lettre du 18 août 1864 à son ami Antony Valabrègue. Le romancier y donne ses propositions théoriques visant à définir le nouvel art réaliste, en l'opposant notamment à l'art romantique. Zola y affirme que „toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création“ (Scepi 2010: 184; Zola 2001: 393–394), où la création est vue à travers un écran qui la modifie et la déforme nécessairement. Zola précise: 'La réalité exacte est donc impossible dans une œuvre d'art' (Ibid.: 184). Toutefois, des trois écrans, classique, romantique et réaliste, c'est l'écran réaliste 'qui

roman expérimental“,⁵ l'écrivain qui demande que le romancier, tel le médecin de Claude Bernard, soit un simple „photographe des phénomènes“ (Zola 2006: 51). Toutefois, aussi bien des écrivains que la critique zolienne ont discerné en Zola un visionnaire créateur de mythes et de symboles, et ont souligné que chez le romancier la *mimesis* s'enrichit de la *poiesis*.

Ainsi, Auguste Dezalay rappelle-t-il l'appréciation de Flaubert, l'un des premiers à mettre en valeur chez Zola le pouvoir de créer les mythes. Flaubert écrivait à Zola à la fin de sa lettre du 15 février 1880, et précisément à propos du personnage de Nana: „Nana tourne au mythe sans cesser d'être réelle“ (Dezalay 1973: 46). Dezalay évoque aussi Jean Cocteau qui a su, lui aussi, discerner et comprendre le côté visionnaire de Zola en opposant la vision du romancier de Médan à un réalisme plat: 'Comme j'aimerais plaider la cause du réalisme véritable et dire: 'Le réalisme consiste à peindre avec exactitude les objets d'un monde propre à l'artiste *et sans le moindre rapport avec ce qu'on a coutume de prendre pour la réalité*' (Dezalay 1973: 249).⁶

Quant à la critique zolienne, Alain de Lattre appelle Zola „un visionnaire de la réalité“ (de Lattre 1975: 61) en soulignant, en appendice de son ouvrage sur le réalisme de Zola, que la perception chez le romancier se fait sur deux niveaux. La réalité apparaît du côté de l'objet selon deux perspectives dont la seconde se distingue par un rapport de symbolisation. De Lattre prend un exemple de ce rapport dans le roman *La Bête humaine* où la locomotive de Jacques est aussi la Lison, un véritable personnage (voir Lattre 1975: 239–240), substitut de femme, maîtresse et amante, pour Jacques. Denis Bertrand souligne à son tour l'efficacité symbolique de l'imaginaire topologique de Zola dans *Germinal* et conclut que Zola y a recours au mythe. La description de l'espace de la mine en univers chthonien en est la preuve (voir notamment Bertrand 1985: 133–137). L'étude d'Olivier Got du système des lieux dans *La Fortune des Rougon* analyse dans ce roman la symbolique de la configuration spatiale, ainsi que les lieux symboliques comme le mur, le puits et la porte (Got 145–157). Émilie Piton-Foucault étudie dans le même roman la symbolique de l'eau, comprenant aussi celle du puits (Piton-Foucault 2015: 159–173).

a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité” (Scepi, 2010: 186; Zola 2001: 397–398), créant ainsi l'illusion référentielle.

⁵ Le roman expérimental est celui que le romancier naturaliste, désigné comme „romancier expérimentateur“ (Zola 2006: 86) écrit en ayant adopté la méthode expérimentale définie par Claude Bernard dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Cette méthode, objective, ayant la rigueur scientifique, „peut seule faire sortir le roman des mensonges et des erreurs où il se traîne“ (Zola 2006: 79).

⁶ Mis en italiques par nous. Dezalay cite un extrait de l'article „Zola le poète“ de Jean Cocteau (Cocteau 1958: 442–443).

Henri Mitterand note à son tour que Zola, dès ses carnets d'enquête et ses *ébauches*, premiers stades de son œuvre, voit les symboles dans et derrière la réalité qu'il observe: „Les carnets d'enquête révèlent que ce ne sont nullement des artifices décoratifs, mais que l'image et le symbole sont indissociables du premier coup d'œil jeté par Zola sur le réel [...]“ (Mitterand 1968: 182 sq.). Dans un autre ouvrage, *Le Regard et le signe: Poétique du roman réaliste et naturaliste* l'éditeur de Zola dans „La Bibliothèque de la Pléiade“ affirme que chez le romancier, à côté du regard du scientifique, il y a la vision, et que la „littérature exposante“ de Flaubert, de Zola et de Maupassant „ne fut pas seulement une *mimésis*, mais aussi une *poiesis*, c'est-à-dire un faire transformateur et créateur“ (Mitterand 1987: 5). Il souligne que „*mimesis* et *semiosis* s'interpénètrent“ chez ces trois principaux auteurs du réalisme et du naturalisme (Mitterand 1987: 7) et que „leur univers mimétique, narratif et symbolique ne souffre aucun déchiffrement univoque“ (*Ibid.*).

Dans son étude du roman *La Bête humaine*, Philippe Hamon remarque un paradoxe apparent chez Zola: malgré les positions théoriques du romancier naturaliste qui „reviennent toujours à revendiquer une rupture d'avec le romantisme“ (Hamon 1994: 93), mouvement qui a eu tant recours à la métaphore⁷ (Jakobson 1963: 209–248) et au symbole, Zola a probablement trouvé l'expression de la „bête humaine“ chez Hugo, dans la préface de *Cromwell*, manifeste du drame romantique ou dans *Les Misérables* (Hamon 1994: 93).

Claude Seassau, à son tour, dans l'Introduction de son ouvrage intitulé *Émile Zola: Le réalisme symbolique*, après avoir expliqué le bien-fondé du syntagme dont les deux termes peuvent paraître antithétiques – et dont le dernier terme semble au premier abord être difficilement applicable à l'écriture zolienne (Seassau 1989: 7–20) –, souligne l'importance des symboles et des mythes dans l'œuvre romanesque de Zola. C'est encore Seassau qui a remarqué que Gervaise dans *L'Assommoir*, Étienne Lantier dans *Germinal* et Séverine dans *La Bête humaine* sont des personnages ayant des traits de victime émissaire. Seassau note qu' „il est toutefois possible de trouver, grâce à des signes plus au moins transparents, des traces du processus victimaire dans ses romans. En d'autres termes, Zola reproduit inconsciemment des structures primitives dans le roman moderne“ (Seassau 1989: 382–383).

⁷ Jakobson affirme que le romantisme et le symbolisme se caractérisent par la prédominance de la métaphore, tandis que le réalisme se caractérise par la prédominance de la métonymie. Cela est ainsi parce que le réalisme, qui est, selon lui, centré sur le référent, se caractérise par le discours référentiel, alors que le romantisme, centré sur le signe, se caractérise par la fonction poétique (Jakobson 1963: 209–248).

Toutefois, David Lodge note la fréquence et l'importance de la métaphore dans l'écriture d'un romancier réaliste comme Dickens (Lodge 1988: 127–130).

Quant au personnage de Nana du roman éponyme, et à la possibilité de lui trouver des traits de la victime émissaire, Éléonore Reverzy en a réfuté l'idée dans son ouvrage *La Chair de l'Idée: poétique de l'allégorie dans les Rougon-Macquart*. En effet, en comparant le statut de deux figures zoliennes de demi-mondaines, Renée de *La Curée* et Nana, Éléonore Reverzy affirme que la dernière „n'accède pas, comme Renée, au statut de 'bouc émissaire'“ (Reverzy 2007: 83). Notre article démontrera le contraire.

LA REPRÉSENTATION DU PERSONNAGE DE LA DEMI-MONDAINE EN ÊTRE SACRÉ AU STATUT RÉVERSIBLE

La consécration de Nana et l'effervescence collective

La victime émissaire appartient au sacré, c'est sa qualité essentielle (voir Hubert et Mauss 1968; Girard 1972: 9). Or, c'est par l'effervescence collective que Marcel Mauss, explique le phénomène du sacré, approchant le fait religieux en tant que sociologue (Mauss 1950/1968).⁸ Émile Durkheim, dans *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, reprendra l'idée de Mauss en soulignant „les deux phases par lesquelles passe alternativement la vie de ces sociétés : dispersion et concentration“. À ce sujet, il note „la grande effervescence collective pendant les périodes de concentration“ (voir Durkheim 1912: 307–325) et s'accorde avec Mauss sur le fait que l'effervescence collective explique la naissance du phénomène religieux et la sensation du sacré et du divin (voir Durkheim 1912: 307–325).

Or, c'est à deux reprises que Nana provoque une grande excitation et un grand enthousiasme de la foule à son égard. D'abord, au premier chapitre, quand le public commence à affluer au Théâtre des Variétés, le nom de Nana est déjà sur toutes les lèvres, sa sonorité attirant la curiosité: qui est cette débutante, cette inconnue qui débute dans le rôle de Vénus? La foule se presse d'entrer, et le nom de Nana, crié et répété par un gamin passant devant l'affiche, fait naître le désir mimétique,⁹ pour provoquer ensuite une véritable effervescence collective, si bien qu'il y a une bousculade au vestibule (voir Zola 1977, 2002: 29–30). Le tumulte ne cesse même pas lors de l'ouverture de cette parodie, de mauvais goût, qu'est le spectacle de *La Blonde Vénus*: „On

⁸ Voir notamment le chapitre intitulé „Les Variations saisonnières des Eskimos“ [1904–1905].

⁹ C'est René Girard qui définit le phénomène du désir mimétique dans *Le Mensonge romantique et la vérité romanesque* et ensuite dans *La Violence et le sacré*. Le désir n'est pas authentique, il est mimétique et „triangulaire“ et passe par le médiateur. Cette médiation du désir est nécessaire à ce que le désir (re)naisse (voir Girard 1961: 23–78; 1971: 213–248).

entrait toujours, l'agitation et le tapage croissait" (Zola, *Nana*: 32).

La soirée est un triomphe et s'achève avec le public criant: „Nana! Nana!“ Ce premier cas d'effervescence collective consacre l'actrice obscure, métamorphosée subitement par le narrateur zolien en véritable déesse de l'amour. L'image suivante est révélatrice de ce phénomène de l'identification du personnage de Nana à la divinité de l'Antiquité romaine: „À ce moment, les nuées, au fond, s'écartèrent, *et Vénus parut*“ (Zola, *Nana*: 36, nous mettons en italiques). Par son physique ne ressemble-t-elle pas d'ailleurs à la figure de la déesse de Botticelli dans *La Naissance de Vénus*?¹⁰

La seconde occurrence de l'effervescence collective à l'arrivée de Nana est la scène de la course hippique à Longchamp, où la victoire de la pouliche nommée du nom de la courtisane par le comte de Vandevres, amant de Nana, *incendie* la foule:¹¹

Ce fut comme la clameur montant d'une marée. Nana! Nana! Nana! Le cri roulait, grandissait, avec une violence de tempête, emplissait peu à peu l'horizon, des profondeurs du Bois au Mont Valérien, des prairies de Longchamp à la plaine de Boulogne. Sur la pelouse, un enthousiasme fou s'était déclaré. Vive Nana, vive la France! (Zola, *Nana*: 414)

¹⁰ Dans ses descriptions de Nana du premier chapitre du roman, Zola a effectivement recours à l'*ekphrasis* en nous donnant la description non pas de l'aspect physique d'une demi-mondaine réelle de son époque, ou d'une demi-mondaine imaginée, mais de la figure de déesse du célèbre tableau de Botticelli. Ainsi, Nana a-t-elle la nudité, la rondeur et la blancheur du corps de la Vénus de Botticelli, les „longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaules“ (Zola, *Nana*: 36) de l'héroïne zolienne, „sa nuque où ses cheveux roux mettaient comme une toison de bête“ (Ibid.: 38) rappelant l'abondante chevelure blond roux de la figure du peintre italien de la Renaissance. Botticelli ayant représenté sa Vénus sortant des flots écumeux, Zola compare la gaze transparente dont était vêtue Nana avec „la blancheur d'écume“ (Ibid.: 50, nous mettons en italiques).

¹¹ La métaphore employée pour décrire l'extrême excitation de la foule vient d'ailleurs du registre lexical du feu: „Et, de l'autre côté de la piste, l'enceinte du pesage répondait, une agitation remuait les tribunes, sans qu'on vît distinctement autre chose qu'un tremblement de l'air, *comme la flamme invisible d'un brasier* [...]“ (Zola, *Nana*: 415). Cela fait écho à la description de la salle comble du Théâtre des Variétés où le romancier a employé la métaphore filée du même champ lexical de la lumière et du feu qui assimile la sortie sur scène de Nana-Vénus à une véritable épiphanie: „Maintenant, la salle *resplendissait. De hautes flammes de gaz allumaient le grand lustre de cristal d'un ruissellement de feux jaunes* et roses, qui se brisaient du cintre au parterre en une pluie de clarté. Les velours grenat des sièges *se moiraient de laque*, tandis que les *ors luisaient* et que les ornements vert tendre en adoucissaient l'éclat, sous les peintures trop crues du plafond. Haussée, la rampe, *dans une nappe brusque de lumière*, incendiait le rideau, dont la lourde draperie de pourpre avait une richesse de palais fabuleux [...]“ (Zola, *Nana*: 30).

La course a débuté dans l'effervescence collective (voir p. 407) qui faisait écho à celle du premier chapitre, pour finir dans une sorte d'hystérie collective, Nana étant consacrée désormais comme „reine de Paris“ (Zola, *Nana*: 416). Ce dimanche à Longchamp, il s'agit bien d'une apothéose du personnage de la demi-mondaine, et le narrateur d'utiliser ce même terme:

Autour du landau, cependant, la poussée des hommes grandissait encore. [...] Et *la cour de Nana* s'élargissait toujours, son triomphe décidait les retardataires; le mouvement qui avait fait de sa voiture le centre de la pelouse s'achevait en apothéose, *la reine Vénus dans le coup de folie de ses sujets* (Zola, *Nana*: 416, nous mettons en italiques).

Le personnage de la demi-mondaine en tant que reine, personnage relevant du sacré pur

L'effervescence collective a donc consacré Nana déesse de l'amour, avant de la consacrer reine d'un Paris mondain. Ainsi Nana, issue du quartier populaire de la Goutte d'Or, fille de Gervaise, blanchisseuse alcoolique; Nana, camarade de pension d'une Satin, souillon et un peu canaille, devient, dans ce chapitre XI, à la fois une star et la reine du tout Paris, dont le style vestimentaire et le train de vie sont imités par les dames du grand monde. Elle partage le sort éphémère de reine d'un jour ou d'une année, avec d'autres demi-mondaines, ou des prostituées de ce roman comme Satin, qui peut répondre, à un jeune homme essayant de l'accoster dans la rue, avec „une dignité de *reine offensée*“ (*Ibid.*: 278). Or, la représentation d'une demi-mondaine en reine relève, comme nous l'avons démontré *supra* pour le cas de Nana, de son appartenance – fugitive, certes – au sacré pur. Un autre exemple de cette représentation de la demi-mondaine en reine est la description de La Tricon, tenancière d'un bordel ou d'une maison de passe, et probablement ancienne prostituée. Quand elle arrive à Longchamp le dimanche du triomphe de Nana, le romancier de commenter: „[...] elle semblait *régner sur son peuple* de femmes“ (*Ibid.*: 387). Lors de la même scène, La Tricon „écoutait, elle prenait des notes, *d'un air de majesté*“ (*Ibid.*: 390).

Un autre personnage paradigmatique de cette vision de la courtisane en reine est surtout celui d'Irma d'Anglars. La vieille châtelaine du château de Chamont fascine son monde, en occurrence son village: „C'était une reine puissante, comblée d'ans et d'honneurs. Elle monta le perron, elle disparut“ (*Ibid.*: 227). Elle inspire du respect et de l'admiration de Nana et de ses camarades, en courte excursion dans le pays. Toutefois, l'une d'elles, Gaga, une demi-mondaine âgée, sait que la vieille dame est „une ancienne du temps de Napoléon“ (*Ibid.*: 223–224).

Quant à Nana, une fois qu'elle est définitivement „lancée“, quand elle devient propriétaire de son hôtel particulier avenue de Villiers, la réaction de la foule sur les boulevards parisiens à son passage ressemble tout à fait aux marques d'admiration des sujets au passage de leur reine. L'ironie, bien qu'évidemment présente dans cet extrait, ne nous y semble pas essentielle:

„Elle *régn*a tout de suite parmi les plus chères. Ses photographies s'étaient étalées aux vitrines, on la citait dans les journaux. *Quand elle passait en voiture sur les Boulevards, la foule se retournait et la nommait, avec l'émotion d'un peuple saluant sa souveraine*“ (Ibid.: 342).

Ou encore:

„Quand elle avait paru à l'entrée de la pelouse, avec deux postillons trottant sur les chevaux de gauche, et deux valets de pied, immobiles derrière la voiture, *une bousculade s'était produite parmi la foule, comme au passage d'une reine*“ (Ibid.: 380).

On note la fréquence des mots du registre relatif à la fonction royale, comme le verbe „régner“ ou le substantif „royauté“, ou l'adjectif „royal“: „dans son luxe, *dans sa royauté* de femme obéie“ (Ibid.: 376). Le nouvel habitat de Nana et ses nombreux domestiques confirment son nouveau statut de reine: elle a fait construire son hôtel près du parc Monceau en „style Renaissance, avec un air de palais“ (Ibid.: 343), tel un avatar de Catherine de Médicis. Le valet de pied de Nana est ainsi „d'une tenue et d'une correction *princières*“ (Ibid.: 346). Puis, au dernier chapitre, dans le récit de la légende qui se tisse bientôt après le départ de Nana de Paris, son exil à l'étranger, on la dit avoir reçu en cadeau d'un prince étranger „*un diadème de reine*“ (Ibid.: 501).

Dans la description de la chambre à coucher rénovée de Nana, dans son hôtel particulier avenue de Villiers, le registre du religieux s'enchevêtre avec celui de la royauté. Ainsi, par métonymie, la propriétaire est dotée de deux fonctions, sacerdotales et royales, les deux appartenant au sacré pur:

„Dans son luxe *royal*, la nouvelle chambre resplendissait. [...] Puis, en face, c'était le lit d'or et d'argent qui rayonnait avec l'éclat neuf de ses ciselures, *un trône assez large pour qu'une Nana pût y étendre la royauté de ses membres nus, un autel d'une richesse byzantine, digne de la toute-puissance de son sexe*, et où elle l'éta-
lait à cette heure-même, découvert, *dans une religieuse impudeur d'idole redoutée*“ (Ibid.: 489).

Le sang sur le seuil

L'être sacré occupe l'espace qui l'est également. La description de la chambre de Nana réduit tout le mobilier à un énorme lit ayant la forme, nous l'avons vu *supra*, d'un trône ou d'un autel. Cette simplification et cette stylisation caractérisent la représentation de l'espace par la pensée mythique qui partage l'espace, comme les êtres et le temps, en espace sacré et profane. L'espace sacré est séparé, protégé et difficilement accessible (voir Cassirer 1972: 111) et l'on n'y accède que par les rites de passage.

Quelle est la fonction du sang de Georges sur le seuil dans cette perspective? Le sang de l'amoureux de Nana sur le seuil de la chambre à coucher de la demi-mondaine semble n'être au premier abord qu'un détail descriptif réaliste, ayant sa justification dans la production de „l'effet de réel“ (Barthes 1982: 81), ou „l'illusion référentielle“ (Barthes 1982: 89).¹² Toutefois, dans le réalisme symbolique du romancier (Seassau 1989), ce détail est un révélateur de plus que la chambre à coucher de Nana, tout comme sa propriétaire, appartient au sacré. En effet, la traversée du seuil de la chambre à coucher de Nana fait partie des rites de passage s'inscrivant à leur tour dans les rites du passage du territoire qui s'accomplissent, nous l'avons rappelé *supra*, lors de l'entrée à un espace sacré. L'entrée en exige la traversée d'une zone neutre, elle aussi sacrée, traversée qui s'accompagne d'un rituel de purification, proche d'un acte de libation d'un liquide précieux, qui peut être le sang... (Van Gennep 1960: 15 et sq).

La demi-mondaine peinte en Mouche d'or ou en mendiante ou la réversibilité du sacré

Nana a donc été consacrée reine d'un Paris mondain. Or, le personnage du roi, ou de la reine, nous le savons depuis James Frazer et *Le Rameau d'or* (Frazer 2002)¹³ appartient au sacré, notion hétérogène,¹⁴ comme nous l'avons souligné *supra*. C'est cette ambivalence déjà évoquée du sacre qui nous per-

¹² Rappelons que Georges, quand Nana réfute sa proposition de mariage comme une idée saugrenue, absurde et drôle, est désespéré, pris d'une jalousie enragée, et qu'il trouve une paire de ciseaux pointus et se blesse mortellement à la poitrine, puis s'effondre, son corps barrant le seuil de la chambre de Nana, et que Zoé a beau frotter la tâche, elle ne pourra pas l'enlever. Il semble donc tout à fait justifié qu'il reste une tâche du sang sur le seuil.

¹³ Une preuve en est le fait, souligné par Frazer, que chez les peuples et les peuplades situés à un niveau technologique inférieur, le roi, mis à part la fonction royale, exerçait en même temps la fonction sacerdotale, les deux n'étant pas séparées.

¹⁴ Les historiens des religions, sociologues et anthropologies de la religion sont unanimes sur l'hypothèse que la notion du sacré est hétérogène (voir notamment René Girard 1972: 391–395).

met de prendre à la lettre les mots de Mignon, mari d'une actrice rivale de Nana, qui dira, avec admiration, „cette *sacrée* Nana“ (Zola, *Nana*: 494). Et c'est justement parce que Nana est représentée par Zola comme un être sacré, qu'elle peut être tantôt déesse de l'amour, ou reine de Longchamp et du tout Paris, et en cela appartenir au sacré pur, ce qui lui permet d'espérer avoir un destin identique à celui de la châtelaine Irma d'Anglars, ou de redouter celui de la mendiante nommée *la reine Pomaré*, cette dernière appartenant au sacré impur. Et c'est toujours parce qu'elle appartient au sacré que Nana peut avoir le rôle de la victime émissaire, comme nous le verrons dans la suite de notre étude.

En effet, Durkheim est formel sur le fait qu'un être sacré, donc un „sujet contagionné“ (Durkheim 1912: 591)¹⁵ ne peut jamais devenir profane et donc religieusement indifférent. Pourtant, de l'impur il peut devenir pur ou l'inverse: „Comme il [le sentiment collectif] continue à contagionner l'objet auquel il s'est attaché, celui-ci ne saurait redevenir profane et religieusement indifférent. Mais le sens de la force religieuse qui paraît l'occuper s'est inversé: d'impur, il est devenu pur et instrument de purification“ (Ibid.).

Nous considérons donc que la polarisation radicale du personnage de la prostituée dans ce roman zolien découle de la polarisation du sacré. Alors que le sacré pur assure et maintient la cohésion sociale, l'ordre, l'harmonie, l'impur apporte la dissolution et le désordre:

Toute force qui l'incarne [qui incarne le sacré] tend à se dissocier: son ambiguïté première se résout en éléments antagonistes et complémentaires auxquels on rapporte respectivement les sentiments du respect et d'aversion, de désir et d'effroi qu'inspirait sa nature foncièrement équivoque (Roger Caillois 1950: 48).

L'envers de la figure de la reine est précisément le personnage de la mendiante nommée *la reine Pomaré*. Son surnom ironique rappelle pourtant le passé glorieux de celle que Satin reconnaît comme une courtisane autrefois célèbre, qui avait jadis été d'une grande beauté, alors qu'au moment où Nana et Satin la voient passer sur l'avenue de Villiers, ce n'est qu'une vieille chiffonnière alcoolique:

„C'était, dans ce paquet de haillons, sous un foulard en loques, une face bleuie, couturée, avec le trou édenté de la bouche et les meurtrissures enflammées des yeux. Et, Nana, devant cette *vieillesse affreuse de la fille noyée dans le vin*, eut un brusque souvenir, vit passer au fond des

¹⁵ Le sacré est perçu et craint comme contagieux, parce que la pensée mythique le voit comme une force dynamique qui se répand. Sur la contagiosité du sacré, voir Durkheim 1912: 206; Lévy-Bruhl 1931: 278; René Girard 1972: 53.

ténèbres la vision de Chamont, cette Irma d'Anglars, cette ancienne roulure comblée d'ans et d'honneurs, montant le perron de son château au milieu d'un village prosterné" (Zola, *Nana*: 377).

Le personnage de la reine Pomaré appartient au sacré impur, tout comme la Nana peinte par Fauchery en Mouche d'or, dans son article du *Figaro*, ou la demi-mondaine défigurée par la petite vérole, sur son lit de mort.

Après la consécration de Nana en déesse Vénus, y aura-t-il son exécution en „Mouche d'Or“, par la plume du journaliste Fauchery? Remarquons ici un fait typique pour le phénomène du bouc émissaire ou toute la violence est canalisée vers un être, ou un groupe d'êtres, rendus coupables de tous les maux accablant une société. Ainsi Nana, qui n'est qu'une *filles*, dans les deux sens du terme – jeune fille ou jeune femme, et prostituée –, est représentée comme agent corrupteur, responsable de la décadence et de la corruption générale de la société du Second Empire. La métaphore employée par Zola pour décrire la corruption est précisément celle de la contagion, car le sacré, nous l'avons démontré *supra*, est vu, et appréhendé comme contagieux:

Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres (Zola, *Nana*: 245).

L'article de Fauchery représente le moment de l'exécution de l'être sacré. Or, l'exécution, tout comme la consécration, fait partie des éléments principaux du rite sacrificiel.¹⁶

NANA, VICTIME ÉMISSAIRE?

René Girard souligne que le *pharmakos* est „double du roi, mais à l'envers, semblable à ces souverains du carnaval qu'on couronne le temps d'une fête, quand l'ordre est mis dessus dessous, les hiérarchies sociales renversées“ (Girard 1972: 164). Or, Nana, nous l'avons rappelé, sera la reine de Paris lors d'une période limitée, relativement courte, elle aussi.

Par ailleurs, la victime émissaire doit être douce, innocente et surtout précieuse ou utile pour la société (voir Girard 1972: 12–13). Quant à l'innocence, il faut d'abord souligner que Nana est un personnage pluriel et polymorphe: il y a plusieurs Nana radicalement opposées l'une à l'autre. Ainsi, Nana du

¹⁶ La consécration est l'élément du sacrifice „par lequel le sacrifice acquiert cette chose indéfinissable qui est la source de religiosité“ (Durkheim 1999: 165), alors que l'exécution est l'élément par lequel le sacrifice „se dépouille de ce caractère“ (Ibid.)

chapitre VI, celle du séjour à la campagne où elle devient maîtresse du jeune Georges, reste-t-elle conforme au type de la courtisane rachetée par l'amour, en vogue dans la littérature romantique: cette Nana-là retrouve une partie de son innocence perdue lors de son séjour à la ferme de la Mignotte. Aussi, quant à la valeur que la société accordait à Nana, il ne faut pas négliger le commentaire du narrateur – malgré le ton ironique – qui cite, puis commente les mots de Mignon quand celui-ci apprend la mort de Nana: „‘Et que de plaisir fichu!’ dit Mignon d’une voix mélancolique, *en homme qui n’aimait pas à voir se perdre les choses utiles et bonnes*“ (Zola, *Nana*: 506, nous mettons en italiques).

Il faut aussi que la victime émissaire ou de substitution ne soit pas pleinement intégrée (voir Girard 1975: 25), qu’elle soit à la fois extérieure et intérieure à la société (Ibid.: 64). En effet, des catégories sociales sacrificables sont „des catégories extérieures ou marginales qui ne peuvent jamais tisser avec la communauté des liens analogues à ceux qui lient entre eux les membres de celle-ci“ (Ibid.: 24–25). Or, l’appartenance de Nana au demi-monde souligne sa marginalité, parce que, comme nombre de ses camarades, elle est issue d’un milieu pauvre, alors que ses succès la font fréquenter l’élite sociale du Second Empire. Le fait que Nana est ce qui s’appelait à l’époque „fille-mère“, condition alors moralement répréhensible, accentue encore sa marginalité par rapport à la „bonne société“ du Second Empire.

Et puis, nous rappelons que la naissance de Nana en 1852 et sa mort en 1870 coïncident avec la naissance et la mort du Second Empire, ce qui est une preuve de plus en faveur du fait que Zola, en assimilant la durée de la vie de la demi-mondaine à celle du Second Empire, assimile le personnage de Nana à ce régime qu’il a tant haï, et rend un de ses visages, celui de la Mouche d’Or, aussi abject et pervers que le régime qu’elle incarne. Or, cette assimilation fait partie de l’exécration du personnage, s’inscrivant à son tour dans le processus victimaire.

Ensuite, Nana, qu’une comparaison assimile aux „monstres antiques“ (Zola, *Nana*: 499) dévorateurs des hommes, à l’instar de la mine de Voreux dans *Germinal*, incarne à la fois le double monstrueux et la différence sacrée. Aussi est-elle le double monstrueux de la comtesse Sabine Muffat, qui lui ressemble, et cette ressemblance frappe Fauchery, qui leur découvre le même grain de beauté sur la lèvre supérieure.¹⁷ Or, la victime émissaire est souvent considérée comme le double monstrueux sur lequel les membres d’une société projettent leurs propres angoisses, craintes, incertitudes (cf. Girard 1972: 213–248). Et si la victime émissaire appartient au sacré qui est vu comme con-

¹⁷ Nous reviendrons sur cette ressemblance dans la section dédiée à l’indifférenciation dont on rend responsable la victime émissaire.

tagieux, comme nous l'avons souligné *supra*, alors la petite vérole de Nana, infection dont la contagiosité directe dissuade tous les hommes de „sa cour“ à entrer lui dire leurs adieux dans le Grand hôtel, est bien l'image qui prend au sens propre l'idée de la contagion.

Et puis, il y a des indices qui assimilent Nana au *katharma* grec, victime émissaire par excellence. Aux moments qui suivent de peu la mort de Nana, la foule sur les boulevards parisiens exhale „une terreur, une grande pitié de massacres futurs“ (Zola, *Nana*: 512). Ces sentiments renvoient à la crainte et à la pitié, que l'agencement des événements représentés dans la tragédie font naître chez le spectateur (cf. Aristote 1990: 105 (1453 l). Si les origines du théâtre sont religieuses ou rituelles, et si au cœur de tout rituel il y a le sacrifice, si donc aux origines de la tragédie grecque il y a le sacrifice humain, celui du *katharma* ou du *pharmakos*, comme l'affirme René Girard,¹⁸ alors Nana aurait le rôle de *katharma*.

La mort de Nana ou la cérémonie

Dans la section précédente nous avons démontré que la lecture qui verrait en personnage de Nana une victime émissaire n'est pas injustifiée. Or, nous avons souligné¹⁹ que toute victime émissaire a deux sorts différents possibles: l'exil (voir Tarot 2008: 698), ou la mise à mort, donc la destruction (voir Durkheim 1999: 154–155).

Nana choisit d'abord l'exil, son départ de Paris donnant lieu à des tas d'affabulations et d'hypothèses de la part des demi-mondaines restées en ville. Quant à sa mort survenue peu après son retour à Paris, il est significatif d'en étudier le lieu et les circonstances. Rappelons d'abord que destruction de la victime émissaire s'opère dans un lieu sacré, ou rendu sacré pour le rituel sacrificiel. Si Nana meurt à Grand hôtel et non pas dans le grand lit sculpté de son hôtel particulier avec ce lit qu'elle voulait être „un trône, un autel, où Paris viendrait adorer sa nudité souveraine“ (Zola, *Nana*: 454), néanmoins le lit du Grand hôtel, puisqu'il devient le lit de Nana, évoque par un processus de contamination l'autel du palais avenue de Villiers. Or, l'autel est un des lieux de prédilection du sacrifice.

¹⁸ René Girard soutient la thèse des origines rituelles du théâtre. La tragédie grecque aurait des origines rituelles dans le sacrifice d'un *pharmakos* ou d'un *katharma*, et elle supplanterait le rite en déclin. Girard rappelle que le mot *katharma* désignait, en ancien grec, „aussi et d'abord une victime sacrificielle humaine, une variante de *pharmakos*“ (Girard 1972: 429) que la société proclame responsable de tous les maux, avant de l'exiler ou le mettre à mort, périodiquement, ou en temps de crise, pour évacuer la violence. Selon Girard, la notion même de *catharsis* viendrait du sentiment éprouvé par la communauté pendant le sacrifice de ce *katharma* humain considéré comme un être maléfique: „Le mot *katharsis* signifie d'abord le bénéfice mystérieux que la cité retire de la mise à mort du *katharma* humain. On le traduit généralement par purification religieuse“ (*Ibid.*).

¹⁹ Voir la note précédente.

Comme à l'occasion de la consécration de Nana au Théâtre des Variétés et aux courses de Longchamp, la mort de cette reine de Paris s'accomplit dans une atmosphère d'effervescence collective. Rappelons que la mort de Nana est accompagnée, en toile de fond sur le boulevard, par le rassemblement de la foule et des cris d'un groupe d'hommes qui vocifèrent des injonctions bellicistes, „*jetant ce cri, sur une cadence de marteaux battant l'enclume: 'À Berlin! à Berlin! à Berlin!'*“ (Zola, *Nana*: 504) Or, ces circonstances rappellent le bruit, le tapage accompagnant un rite sacrificiel:

Au lieu du jeu d'instruments, du chant et des prières, le meurtre de l'animal sacrificiel, ou de l'homme, a été accompagné, comme cela a été plusieurs fois décrit, d'un bruit assourdissant on l'on battait des écus, des cloches, des tambours, une plaque de tôle de fer, ou des bâtons en bois acoustiques (Pavlović 1987: 51).

Il faut dire qu'ici le sacrifice de Nana ne fait qu'en annoncer un autre – celui des jeunes soldats qui mourront à la guerre franco-prussienne. En effet, la violence doit trouver une victime de rechange:

Des torches passaient encore, secouant des flammèches; au loin, les bandes moutonnaient, allongées dans les ténèbres, *pareilles à des troupeaux menés de nuit à l'abattoir*; et ce vertige, ces masses confuses, roulées par le flot, *exhalait une terreur, une grande pitié de massacres futurs* (Zola, *Nana*, p. 512, nous mettons en italiques).

Il faut noter l'aspect théâtral de l'agonie de Nana. Cette mort est mise en spectacle et la veillée de ses camarades dans sa chambre et l'attente angoissée ou pour le moins curieuse de ses anciens amants et admirateurs relève de la cérémonie, celle d'une reine qui se meurt.²⁰ Or, la théâtralité caractérise tout rituel sacrificiel (Walter Burkert 2007: 45). Et finalement, il faut aussi évoquer la privation comme élément d'un rituel sacrificiel (voir Durkheim 1999: 161–163): tous les hommes présents à la cérémonie de la mort de Nana, sauf Fontan et Mignon, se sont privés d'une partie de leurs biens pour la gloire de la demi-mondaine... Étant donné que ces anciens amants ou admirateurs de Nana, à l'exception de l'hypocrite cabotin, sont unis dans leur inquiétude sincère pour Nana dont ils déplorent la fin imminente, il est légitime d'évoquer aussi l'idée de communion, autre élément du sacrifice (voir Durkheim 1999: 161).

²⁰ Selon Višnja Romaj, la dernière circonstance du sacrifice est la cérémonie comprenant les règles du déroulement du rite sacrificiel. La cérémonie est terminée par le rite final de la désacralisation (cf. Romaj 1990).

L'indifférenciation ou la valse canaille de „La Blonde Vénus“

Nous avons relevé *supra* la ressemblance physique troublante de la comtesse Sabine et de Nana, remarquée par Fauchery, futur amant de la comtesse. Or, celle-ci, appartenant à l'aristocratie par ses origines – elle est la fille d'un conseiller d'État – et par son mariage au comte Muffat, chambellan de l'Impératrice, est rapprochée de cette manière d'une demi-mondaine perverse et immorale:

Mais un signe qu'il [Fauchery] aperçut à la joue gauche de la comtesse, près de la bouche, le suprit. Nana avait le même, absolument. C'était drôle. Sur le signe, de petits poils frisaient; seulement, les poils blonds de Nana étaient chez l'autre d'un noir de jais (Zola, *Nana*: 92).

C'est par d'autres traits aussi que la comtesse ressemble à Nana, notamment par la rondeur de ses formes et par sa sensualité longtemps réprimée dans l'atmosphère austère de l'hôtel Muffat de Belleville: „Une lampe, placée derrière elle, détachait son fin profil de brune potelée, où la bouche seule, un peu épaisse, mettait une sorte de sensualité impérieuse“ (Zola, *Nana*: 90).

Si Zola insiste sur la ressemblance physique entre les deux jeunes femmes, similitude bientôt accompagnée par celle du caractère, puisque la comtesse deviendra aussi légère, infidèle, fantasque, capricieuse et irresponsable que Nana, c'est pour faire comprendre au lecteur que les différences, sur lesquelles repose tout ordre social, se sont presque perdues dans cette société déstructurée et décadente du Second Empire. Zola insiste à plusieurs reprises sur l'indifférenciation, comme dans la scène du souper chez Nana où les demi-mondaines parlent de leurs enfants, en s'attendrissant sur leur enfants, telles des mères de famille bourgeoises; où la conversation de ces camarades de Nana traite des mêmes sujets que ceux dont discute l'aristocratie lors de la soirée chez les Muffat: la montée au pouvoir de Bismarck, et la prise du voile de M^{lle} de Fougeray, jeune fille noble dont l'amoureux s'est suicidé.

L'indifférenciation culmine lors du bal de fiançailles chez le comte Muffat, où „la valse canaille de *La Blonde Vénus*“ (Zola, *Nana*: 435) qui avait propulsé Nana dans le monde du spectacle envahit l'espace de l'antique hôtel. Et même si les paroles citées ci-dessous sont celles de Mme Chantereau, aristocrate âgée, outrée par l'irrespect des vieilles convenances sociales par les hôtes du bal, il est évident qu'il s'agit ici de la perte des différences qui devient évidente:

On affichait son luxe, on introduisait chez soi l'écume de Paris; et rien de plus naturel si des promiscuités pareilles pourrissaient ensuite le foyer. [...] Tout le luxe de cette fin d'hiver était là, le monde du plaisir avec ses tolérances, ce qu'une maîtresse de maison ramasse parmi ses

liaisons d'un jour, *société où se coudoyaient de grands noms et de grandes hontes, dans le même appétit de jouissances* (Zola, *Nana*: 443, nous mettons en italiques).

Or, selon René Girard, la perte des différences²¹ d'âge, de sexe et autres entraîne *la crise sacrificielle*, laquelle à son tour met en péril tout ordre culturel et finit par provoquer la déstructuration de la société (Girard 1972: 63–104). Dans le monde du roman zolien, il s'agit d'abord, par-delà la perte des différences entre les femmes du meilleur monde et les demi-mondaines, entre l'aristocratie et le demi-monde, où s'opère le nivellement par le bas d'un monde en pleine décadence, 'se ruant sur le cul' (Mitterand 1961: 1665; Reverzy 2008: 127)²² où le comte Muffat accepte la présence de Fouchery, amant de son épouse, et roturier en plus, ce qui annonce l'effondrement des Muffat de Belville.

C'est la chambre à coucher de la demi-mondaine qui est le lieu de la perte des différences essentielles entre les âges, les genres, et même entre les espèces, distinctions sur lesquelles repose l'ordre culturel. Ainsi, dans cette chambre de *Nana* où il y a „comme un vent de démente“ (Zola, *Nana*: 487), la différence entre l'humain et l'animal y est-elle abolie parce que *Nana* y fait aboyer et marcher à quatre pattes un homme, et chambellan de l'Impératrice qui plus est. Maîtresse de l'adolescent Georges, mais aussi du vieux marquis de Chouard; du comte de Vandevres, mais aussi d'un passant quelconque dont le comte de Muffat retrouve le chapeau dans son hôtel; couchant avec une cour d'hommes, mais aussi avec Satin, *Nana* abolit non seulement les différences entre les classes sociales d'une société où ces classes existaient, mais aussi la différence entre le jeune et le vieux, le masculin et le féminin. Et quand le narrateur zolien rend une *Nana* responsable de cette abolition des différences, quand il écrit que la demi-mondaine „décomposait ce monde“ (Zola, *Nana*: 448), il met sous nos yeux, inconsciemment peut-être, le processus de la création d'un bouc émissaire auquel la communauté fait recours en temps de crise.

La non-différenciation et la déstructuration de la société dont Fauchery, tout comme le narrateur zolien, rendent *Nana* responsable, entraîne la crise

²¹ Il s'agit des différences entre le sacré-le profane, le mâle-la femelle, le célibat-le mariage, l'humain-le divin, l'humain-l'animal, jeune-vieux, le père-le fils etc., qui sont autant les oppositions catégoriques binaires sur lesquelles reposent aussi bien la pensée mythique (Lévy-Strauss 1962: 181; Lévy-Strauss 1958 et 1974: 170) que la pensée humaine en général d'un côté et l'organisation sociale d'une société particulière de l'autre. Nous avons vu *supra* que Zola y ajoute, dans sa peinture du Paris du Second Empire, la différence entre „le grand monde“ et „le demi-monde“, voire „l'écume de Paris“ (Zola, *Nana*: 443), différence que ses descriptions abolissent à plusieurs reprises.

²² Les deux auteurs y citent Émile Zola, l'Ébauche de *Nana*, f^{ns} 207–208.

sacrificielle: le sacrifice ne remplit plus son rôle de canalisateur de la violence collective latente dans la société. Ainsi, Nana – la Mouche d'Or se meurt, mais la mise à mort de cette victime sacrificielle, appartenant désormais au sacré impur, arrive trop tard pour régénérer la société corrompue et décadente du Second Empire. La conséquence de la crise sacrificielle est la violence généralisée, à moins que la société ne trouve une victime de rechange.²³ Chez Zola, ce seront les hommes marchant sur les boulevards et qui bientôt, Zola le dit d'une manière indirecte, seront mobilisés et probablement tués à la guerre contre les Prussiens. Quant à l'image comparant ces Parisiens à des troupeaux allant à l'abattoir, rappelons ici que l'agneau, tout comme le chevreau, est l'animal sacrificiel par excellence (cf. Girard 1972: 12):

„Des torches passaient encore, secouant des flammèches; au loin, les bandes moutonnaient, allongées dans les ténèbres, *pareilles à des troupeaux menés de nuit à l'abattoir*; et ce vertige, ces masses confuses, roulées par le flot, exhalaient une terreur, une grande pitié de massacres futurs“ (Zola, *Nana*, p. 512).

L'image sera reprise dans la clause de *La Bête humaine* où la locomotive sans conducteur traversant à toute vitesse le paysage nocturne, sera „chargée de cette chair à canon“ (Zola 1966: 1331) que sont les soldats ivres allant à cette guerre contre les Prussiens. La récurrence de l'image témoigne, au niveau de l'axiologie et de l'idéologie de ces deux romans, du pacifisme de Zola, mais aussi de l'importance que le romancier accorde au processus victimaire dans son œuvre romanesque.

Conclusion

Lors de sa consécration, tout comme lors de son exécution quand, morte, le visage déformé par la petite vérole, Nana fait horreur à ses camarades, la demi-mondaine zolienne est au centre de l'effervescence collective qui accompagne – ou produit, selon Durheim – le sentiment de sacré. Sa chambre à coucher du l'hôtel particulier avenue de Villiers n'est pas accessible au profane, à moins que ce profane ne passe par le rite du passage qui inclut la libation du sang – du jeune Georges, en l'occurrence – sang dont la tache reste sur le seuil de la chambre qui mène à l'énorme lit-autel. Et c'est parce que le statut de l'être sacré est réversible, et ne dépend que des circonstances extérieures, que Nana peut tour à tour appartenir au sacré pur puis au sacré impur, qu'elle peut être déesse et reine d'un Paris mondain, avant de (re)devenir la souillon

²³ René Girard rappelle que pour la pensée mythique, „l'assimilation de la violence et de la non-différentiation est une évidence immédiate [...]“ (Girard 1972: 88).

qui bat le pavé du quartier de Montmartre avec Satin, mais aussi le double de la comtesse Sabine ou de toute femme de l'élite sociale. Bref, de toute femme *comme il faut*. Sauf que dans ce roman zolien, une femme ayant l'air *comme il faut* – telle Madame Robert – s'avère être une femme entretenue, tout aussi dépravée, tout aussi perverse que Nana, mais bien plus hypocrite. Ainsi cette société du Second Empire est représentée par Zola comme celle qui vit la perte de toutes les différences: entre le masculin et le féminin, le lesbianisme et la bisexualité de Nana étant des sujets importants du roman; entre l'animal et l'humain, puisque Nana ravale à l'animalité un homme pieux, voire dévot, distingué et honnête, comme le comte Muffat, – dans un Paris où toute véritable différence est également annulée entre la canaille et le grand monde, entre un cabotin jouant le rôle d'un roi, tel Fontan, homme violent, hypocrite et fripon, et un vrai prince étranger qui trinque avec lui dans la loge de Nana, devant l'actrice demi-nue, en corsage; dans une société où toute distinction est annulée: le jeune et le vieux – un vieillard tel le marquis de Chouard couchant avec Satin, prostituée de dix-huit ans en est l'exemple,²⁴ dans un monde en pleine décadence il faut trouver la victime émissaire que la communauté chargera, accusera de cette déstructuration rapide: c'est Nana, issue du quartier populaire de la Goutte d'Or, une demi-mondaine et par cela même une marginale, à la fois extérieure et intérieure à la société mondaine où elle évolue. Ainsi, dans l'article d'un journaliste à la mode, Nana, consacrée déesse et reine de Paris sera-t-elle exécrée en Mouche d'Or, agent de corruption, ce qui veut dire aussi agent de contagion de la société entière. Car le sacré est à la fois réversible et contagieux. Et Nana, double monstrueux d'une comtesse deviendra le double monstrueux de tous, l'être avec lequel la société entière peut s'identifier dans une sorte d'identification négative pleine d'épouvante et de répulsion, comme l'atteste la plume de Fauchery, mais aussi le regard effrayé du comte Muffat observant sa maîtresse alors qu'elle s'admire dans la glace de sa chambre à coucher. Car Nana est multiple et l'une des facettes de l'héroïne zolienne est celle d'un être abject, appartenant au sacré impur, et dont le vrai visage est celui du „masque horrible et grotesque“ (*Nana*, p. 518) de la demi-mondaine sur son lit de mort. Et puisque le monde du Second Empire, en pleine décomposition, incarnée par la décomposition du visage de Nana, a besoin d'un bouc émissaire, la société trouvera à la mort de Nana une victime de rechange pour canaliser sa violence: des bandes d'hommes que nous avons vues „pareilles à des troupeaux menés de nuit à l'abattoir“ (Zola, *Nana*: 512) et que la déclaration de guerre contre les Prussiens conduit vers les „massacres futurs“ (*Ibid.*).

²⁴ Notons que dans son amoralité et son abjection le marquis de Chouard est un avatar du baron Hulot du roman *La cousine Bette* de Balzac et un prédécesseur du baron de Charlus de Proust.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

I ŒUVRES CITÉES D'ÉMILE ZOLA

I.1. Texte de référence

- Zola, É., *Nana*, Gallimard, Paris, 1997, 2002, (coll. Folio/classique).

I.2. Autres éditions, œuvres et ouvrages consultés de Zola

- Zola, É., *Œuvres complètes I*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2001.
- Zola, É., *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, T. II: Son excellence Eugène Rougon. L'Assommoir, Une page d'amour. Nana, Gallimard, Paris, 1961, (Bibliothèque de la Pléiade).
- Zola, É., *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, T. IV: L'Œuvre. La Terre. Le Rêve. La Bête humaine, Gallimard, Paris, 1966, (Bibliothèque de la Pléiade).
- Zola, É., *Thérèse Raquin*, Pocket, Paris, 1991 et 1998.
- Zola, É., *Le Roman expérimental*, Flammarion, Paris, 2006.

II BIBLIOGRAPHIE CHOISIE SUR L'ŒUVRE ROMANESQUE DE ZOLA:

- Belgrand, A., *Étude sur „Nana“ de Zola*, Ellipses, Paris, 2014.
- Bertrand, D., *L'Espace et le sens: „Germinal d'Émile Zola“*, Éd. Hadès-Benjamins, Paris – Amsterdam, 1985.
- Brooks, P., Le Corps-récit, ou Nana enfin dévoilée, *Romantisme*, 63, 1989, p. 66–86.
- Cocteau, J., Zola le poète, *Cahiers naturalistes*, 4, 1958, p. 442–443.
- Ćurko, D., L'intertextualité schopenhauerienne dans le roman *La Bête humaine* d'Émile Zola, *Synthesis philosophica*, 32-2, 2018, p. 401–420.
- Ćurko, D., L'intertextualité de l'esthétique schopenhauerienne dans *L'Œuvre* d'Émile Zola, *Lingua Montenegrina*, god. XI, sv. 1, br. 21, 2018, str. 213–242.
- Dezalay, A., *Lectures de Zola*, Armand Colin, Paris, 1973.
- Got, O., La transgression spatiale dans *La Fortune des Rougon*, in: Piton-Foucault, É., 2015.
- Mitterand, H. (ed.), *Lectures de Zola: La Fortune des Rougon*, Presses

- universitaires de Rennes, Rennes, 2015, p. 145–157.
- Hamon, Ph., „*La Bête humaine*“ d’Émile Zola, Gallimard, Paris, 1994.
 - Lanoux, A., Émile Zola et les Rougon-Macquart, in: Zola, É., *Les Rougon-Macquart: histoire naturelle et sociale d’une famille sous le second Empire*, T. I, Gallimard, Paris, 1960, (Bibliothèque de la Pléiade), VII–LVI.
 - Lattre, A. de, *Le Réalisme selon Zola: archéologie d’une intelligence*, PUF, Paris, 1975.
 - Mitterand, H., Étude sur *Nana*, in: Zola, É., *Les Rougon-Macquart: histoire naturelle et sociale d’une famille sous le Second Empire*, Gallimard, Paris, 1961, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 1650–1691.
 - Mitterand, H., Le Regard d’Émile Zola, *Europe*, 1968, p. 182–190, 468–469.
 - Mitterand, H., *Le Regard et le signe: Poétique du roman réaliste et naturaliste*, PUF, Paris, 1987.
 - Mitterand, H., Une anthropologie mythique: le système des personnages dans *Thérèse Raquin* et *Germinal*, in: Mitterand, H., *Le Discours du roman*, PUF, Paris, 1980.
 - Mitterand, H., *Zola et le naturalisme*, P.U.F., Paris, 1986.
 - Piton-Foucault, É., L’eau dans *La Fortune des Rougon*: de l’idylle à la tragédie, ou quand Zola refuse le réel, in: Piton-Foucault, É. – Mitterand, H. (ed.), *Lectures de Zola: La Fortune des Rougon*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2015, p. 159–173.
 - Reverzy, É., „*Nana*“ d’Émile Zola, Gallimard, Paris, 2008.
 - Reverzy, É., *La Chair de l’idée. Poétique de l’allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Droz, Genève, 2008.
 - Rey, P.-L., Préface de *Nana*, in: Zola, É., *Nana*, Pocket, Paris, 1991, 1999, p. 5–17.
 - Ripoll, R., *Réalité et mythe chez Zola*, H. Champion, Paris, 1981.
 - Robert, G., *Émile Zola: Principes et caractères généraux de son œuvre*, Les Belles lettres, Paris, 1952.
 - Scepi, H., „*Thérèse Raquin*“ d’Émile Zola, Gallimard, Paris, 2010.

IV OUVRAGES CRITIQUES GÉNÉRAUX: SOCIOLOGIE, ANTHROPOLOGIE ET ETHNOLOGIE RELIGIEUSE. AUTRES OUVRAGES THÉORIQUES.

- Aristote, *Poétique*, Éditions des Belles Lettres/Librairie Générale Française, Paris, 1990.
- Burkert, W., *Homo necans: interpretacije starogrčkih obreda i mitova* [trad. Nataša Filipašić et Ninoslav Zubović], Naklada Breza, Zagreb, 2007.
- Caillouis, R., *L'homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1950.
- Cassirer, E., *Filozofija simboličkih oblika*. Drugi dio: *Mitska misao* [je traduit: *La philosophie des formes symboliques*. Seconde partie: *Pensée mythique*], Dnevnik/Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1985.
- Durkheim, É., *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totemique en Australie*, Félix Alcan, Paris, 1912.
- Durkheim, É., *Elementarni oblici religioznog života: totemistički sustav u Australiji* [trad. en croate par Aljoša Mimica], Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 1982.
- Durkheim, É., *Lettres à Marcel Mauss*, PUF, Paris, 1999.
- Éliade, M., *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
- Éliade, M., *Rites and Symbols of Initiation*, Harper, New York, 1965.
- Éliade, M., *Histoires des croyances et des idées religieuses I*, Éditions Payot, Paris, 1976.
- Frazer, J. G., *Zlatna grana: Podrijetlo religijskih obreda i običaja* [je traduit: *Le Rameau d'or: Les origines des rites religieux et des coutumes*], Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.
- Girard, R., *La violence et le sacré*, Hachette, Paris, 1972.
- Girard, R., *Celui par qui le scandale arrive*, Hachette, Paris, 2001.
- Goguel d'Allondans, Th., *Rites de passages, rites d'initiation: lecture d'Arnold van Gennep*, Presses de l'Université Laval, Laval, 2002.
- Hubert, H. et Mauss, M., *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, in: Mauss, M., *Œuvres I. Les fonctions sociales du sacré*, Éditions de Minuit, Paris, 1968.
- Jakobson, R., *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*, Éd. de Minuit, Paris, 1963.
- Lévy-Bruhl, L., *Le Surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Félix Alcan, Paris, 1931.
- Lévy-Bruhl, L., *L'Âme primitive*, Presses universitaires de France, Paris, 1963.
- Lévy-Strauss, C., *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, Paris, 1958 et 1974.

- Lévy-Strauss, C., *La Pensée sauvage*, Librairie Plon, Paris, 1962.
- Lodge, D., *Les modes de l'écriture moderne*, Payot & Rivages, Paris, 1988.
- Lodge, D., *The Modes of modern writing: metaphor, metonymy, and the typology of modern literature*, Edward Arnold, London, Melbourne, Auckland, 1993.
- Mauss, M., *Manuel d'ethnographie*, Éditions sociales, Paris, 1926 et 1967.
- Mauss, M., *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950/1968.
- Pavlović, M., *Poetika žrtvenog obreda* [nous traduisons: *La Poétique du rite sacrificiel*], Nolit, Beograd, 1987.
- Romaj, V., K semiotici žrtvovanja [je traduis: Vers une sémiotique du rite sacrificiel], in: *Treći program hrvatskog radija* [*Le Troisième programme du radio croate*], 27, 1990, p. 140–143.
- Simon, A., *Les Signes et les songes: Essais sur le théâtre et la fête*, Seuil, Paris, 1976.
- Tarot, C., *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique*, Sociologie et science des religions, La Découverte/ M.A.U.S.S., Paris, 1999.
- Tarot, C., *Le symbolique et le sacré: théories de la religion*, Édition la Découverte/M.A.U.S.S., Paris, 2008.
- Van Gennep, A., *The rites of passage* [trad. Monika B. Vizedom et Gabrielle L. Caffee], Phoenix Books/ The University of Chicago Press, Chicago, 1960.

Daniela ČURKO

NANA, OR THE IMMOLATION OF A QUEEN. A READING OF ÉMILE ZOLA'S NOVEL *NANA*

According to Éléonore Reverzy, Nana's character in Émile Zola's eponym novel "does not reach, like Renée, the status of „the scapegoat“ (Reverzy 2007: 83). Yet we propose a reading of the novel *Nana* using the methodology of anthropology and sociology of religions (Durkheim, Frazer, Mauss, Girard, Tarot) in order to prove that Nana, on the contrary, does possess the double and reversible status of a sacred being, status which can be suddenly reversed from the pure to the impure. That latter status of the sacred impure is the one society attributes to a scapegoat. The crowd's repeating and crying of Nana's name creates the collective effervescence at the beginning of the novel, where the enthusiasm and the excitement of Nana's future public prove the festive character of the evening which makes Nana an actress, promotes her as a successful demi-mondaine and a real social phenomenon of the French Second Empire. Or, the origins of a festivity are of religious nature, there is a

sacrificial rite in the centre of it, and we analyze its elements in the novel. In fact, the very expression “demimondaine” connotes the woman being not at all or not quite the member of the fashionable society, yet living as one, et seeing its members, and that marginal position is again that of a scapegoat. The figure of a victim is, according to René Girard, Višnja Romaj and Camille Tarot, a mediator between two worlds, those worlds being considered to be of radically different nature and status. Besides the effervescence collective, we find in the novel other elements of a sacrificial rite, such as the privation, the consecration – Nana being first consecrated the goddess of love in the Variety show theatre, then the queen of Paris at the Longchamp horse race; and the execration, symbolized by the hideous face of the dying Nana.

And finally, the Second Empire world having been portrayed by Zola as a profoundly corrupt and decadent one, its disappearing is a necessary condition to the regeneration of the society. That is why Nana, the scapegoat portrayed as embodying its corruption and decadence, had to be put to death.

However, it is too late for the Second Empire to be regenerated : the progressive non-differentiation of the society makes the sacrificial process ineffective, and the death of the Golden fly, instead of evacuating the violence latent in the society, marks its escalation announced by the vote of war and the warmongers descending the Parisian boulevards. The rise of the violence will be only temporarily stopped by finding the substitute victim: those very Parisian men going to war against the Prussians „alike herds led to a slaughterhouse in the night“.

Key words: *Zola, Nana, collective effervescence, consecration, execration, sacrifice, scapegoat, sacrificial crisis, non-differentiation*