

**LE MODÈLE DE L'« AUGUSTA MERETRIX »
DANS L'ÉROTISME ZOLIEN**

**THE MODEL OF "AUGUSTA MERETRIX"
IN EROTICISM OF EMILE ZOLA**

**O MODELO DA "AUGUSTA MERETRIX"
NO EROTISMO DE EMILE ZOLA**

Arnaud VERRET¹

Résumé

Pour véhiculer un érotisme féminin sombre et illustrer les débauches de la noblesse ou de la bourgeoisie, Zola recourt à un modèle implicite : celui de l'impératrice romaine dissolue. Ainsi, le modèle de l'« augusta meretrix », autrefois incarné par la célèbre Messaline, caractérise nombre de personnages féminins zoliens de haut rang dont la sexualité est perpétuellement inassouvie et qui s'abîment dans une recherche effrénée de nouveaux plaisirs en s'unissant à des brutes issues du peuple ou à des amants beaucoup plus jeunes. Ce canevas érotique, qui comporte ses variantes, n'est certes pas l'invention de Zola qui se contente d'en reprendre le topos, mais permet à l'auteur de broser la légende noire de la femme dont le statut est ambivalent dans son œuvre comme de fournir une critique pamphlétaire de la fête impériale à laquelle se livrent les nantis du règne de Napoléon III et tous ceux que l'argent dénature.

Mots-clés : érotisme, débauche, antiquité, femme, naturalisme.

Abstract

To express a dark feminine eroticism and illustrate the excesses of the nobility and bourgeoisie, Zola uses the implicit model of the dissolute Roman empress. The model of "augusta meretrix", in the past embodied by the famous Messalina, is at the origin of many wealthy Zola's characters whose sexuality is perpetually unsatisfied and who sink into the unbridled pursuit of pleasure by making love with brutes from the people or much younger lovers. This erotic canvas, which includes its variants, is certainly not invented by Zola who only resumes commonplaces, but allows the author to paint the black legend of the woman whose status is ambivalent in his work and severely review the imperial orgy in which engage the haves under the reign of Napoleon III and all that money distorts.

Keywords : eroticism, debauchery, antiquity, woman, naturalism.

Resumo

Para transmitir um erotismo feminino escuro e ilustrar os excessos da nobreza ou da burguesia, Zola usa um modelo implícito : a da imperatriz romana dissoluta. Assim, o modelo de "meretrix augusta" antigamente encarnado pela famosa

¹ arnauddino@yahoo.fr, Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle (CRP19), ED 120, EA 3423, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, France.

Messalina, caracteriza muitos altos personagens femininas cuja sexualidade é perpetuamente insatisfeito e se deterioram em uma busca frenética por novos prazeres juntando-se a crude das pessoas ou amantes muito mais jovens. Esta lona erótico, que tem as suas variantes, certamente não é a invenção de Zola, que se contenta em retomar um lugar comum, mas permite ao autor pintar a lenda negra de mulheres cujo status é ambivalente na sua trabalhar como fornecer panfletário crítico da orgia imperial que envolver os que têm a partir do reinado de Napoleão III e todos os homens que o dinheiro corrompe.

Palavras-chave: erotismo, deboche, antiguidade, mulher, naturalismo.

En raison des vulgarités notables et des situations proprement scabreuses que l'on trouve dans son œuvre, Émile Zola fut longtemps taxé de pornographie par ses détracteurs qui entendaient sous cette accusation la figuration recherchée de détails obscènes en littérature, que ceux-là aient trait à la seule sexualité ou non. À lire les critiques outragées de ses contemporains, son écriture n'était que malpropreté, les mots qu'il employait devenaient dignes de figurer dans un lexique des termes les plus sales, lui-même était présenté par ses caricaturistes comme un porc écrivant des cochonneries naturalistes¹. S'il est manifeste que les romans du maître de Médan possèdent bien une dimension pornographique, ce reproche, si partagé fut-il, dérivait assurément d'une méconnaissance du projet de l'auteur puisque Zola ne concevait pas – tout du moins s'en est-il défendu ainsi – cette pornographie comme un objet de scandale, mais comme un indice irrécusable du réalisme de ses œuvres².

Surtout, par l'esclandre suscité, cette accusation fit oublier que ses romans développent, en parallèle aux passages les plus dégradants, un érotisme certes plus discret mais tout aussi présent et sans doute plus fort, que l'on s'accordera à définir comme un discours sur l'amour charnel

¹ Parmi les critiques les plus célèbres : Ulbach, Louis, « La Littérature putride », *Le Figaro*, 23 janvier 1868, n°23, p. 1 ; Millaud, Albert, « Lettres fantaisistes sur Paris : M. Émile Zola », *Le Figaro*, 1^{er} septembre 1876, n°245, p. 1-2 ; Macrobe, Ambroise, *La Flore pornographique : glossaire de l'école naturaliste, extrait des œuvres de M. Émile Zola et de ses disciples*, Paris, Doublelzevir éditeur, 1883. Pour l'étude des caricatures : Tillier, Bertrand, *Cochon de Zola ! ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Biarritz, Séguier, 1998.

² Telle est notre conclusion de l'étude d'une ébauche de scénario pornographique écrit par Zola. Zola, Émile, [Scénario d'une nouvelle érotique], *Œuvres complètes*, dir. Henri Mitterrand, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002-2008, VII, p. 463-466 ; Verret, Arnaud, « Quand Zola devenait sérieusement pornographe. Étude des enjeux de l'écriture pornographique à la fin du XIX^e siècle », *Romantisme*, 2015, n°167, p. 76-85. Sauf mention contraire, toutes les citations de Zola se feront désormais à partir des *Œuvres complètes*.

supérieur à la pornographie en ce qu'il repose sur une écriture sobre, fine, riche de sens, voire poétique là où l'autre apparaît plus fruste, prosaïque et brutale¹. Comme tout genre littéraire, l'érotisme possède ses techniques d'écriture et ses sujets de prédilection. Il existe à ce titre un thème dont on peut étudier la fortune chez Zola : celui de l'« augusta meretrix », anciennement initié par Juvénal à propos de Messaline, selon lequel l'impératrice se fait par plaisir putain² et qui illustre un érotisme sombre, paradoxal, où le point d'orgue du plaisir est causé par la bassesse et l'humiliation. Point d'impératrice au sein du personnel féminin zolien – la véritable, Eugénie de Montijo, n'apparaît pas dans les *Rougon-Macquart* – mais des dames de noblesse prestigieuse et de grandes bourgeoises fortunées qui s'abaissent aux pires dépravations par goût de la débauche et besoin d'avilissement. Or, il est frappant de constater qu'un semblable modèle prévaut dans l'érotisme de ces personnages et revient de roman en roman comme un leitmotiv significatif dont il s'agit dès lors d'analyser la fréquence, la constance et les variantes ainsi que la portée littéraire.

La vénérable putain, un modèle récurrent

En comparant différents romans aux sujets pourtant bien distincts les uns des autres, se note le retour d'une même présentation des désirs et plaisirs dégradants, prouvant ainsi une continuité et une cohérence dans la manière dont l'auteur a perçu « ce continent noir » qu'était la femme à ses yeux³. Dès l'œuvre de jeunesse *Madeleine Féral*, le personnage d'Hélène de Rieu, riche bourgeoise que le vice pousse à collectionner les très jeunes amants au vu et au su de son mari, semble bien inaugurer, de manière balbutiante il est vrai, une reprise du modèle romain impérial par Zola puisque « si elle eût osé, elle aurait débauché les collégiens qu'elle rencontrait, car il entraînait dans sa passion pour les enfants un appétit de

¹ Sur l'opposition entre érotisme et pornographie, Mainguenu, Dominique, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, « Lettres et linguistique », 2007, p. 26-32. Pour une rapide histoire de l'érotisme à l'époque moderne, Biasi (De), Pierre-Marc, *Histoire de l'érotisme. De l'Olympe au cybersexe*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard – Culture et Société », 2007, p. 98-119.

² Sur Messaline et les sources antiques comme les textes modernes qui brossent son portrait, Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, Paris, Payot & Rivages, « Biographie Payot », 2015. On se bornera à dire une fois pour toutes également que Messaline n'est que l'exemple le plus connu de travers et de vices qui touchent toutes les femmes vivant dans l'intimité de la cour impériale.

³ Schor, Naomi, « Le sourire du sphinx. Zola et l'énigme de la féminité », *Romantisme*, n° 13-14, 1976, p. 183-184.

voluptés honteuses, un besoin d'enseigner le vice et de goûter d'étranges plaisirs dans les molles étreintes de bras faibles encore »¹. Le bellâtre dont Madame de Rieu s'entiche, Tiburce Rouillard, est issu du peuple², se comporte en ambitieux dénué de scrupules et la bat, parfois même en public, tandis que celle-ci prend plaisir à être ainsi traitée dans un mélange de terreur et de jouissance³. Plus tard, dans le cycle des *Rougon-Macquart*, d'autres figures s'inscrivent à sa suite. Renée dans *La Curée*, travaillée par l'ennui et par un besoin de volupté, débauche son propre beau-fils à qui elle enseigne le vice ; si elle n'a qu'un seul amant dans le roman, elle s'abaisse cependant aux pires dépravations avec lui dans la serre de son hôtel particulier – l'inceste et l'inversion sexuelle – et, dans une esthétique décadente, se crée une identité entre Renée, la végétation viciée qui l'entoure et la lointaine épouse de l'empereur Claude : « ses baisers fleurissaient et se fanaient, comme les fleurs rouges de la grande mauve, qui durent à peine quelques heures, et qui renaissent sans cesse, pareilles aux lèvres meurtries et insatiables d'une Messaline géante »⁴. Quatre romans après, dans *Son Excellence Eugène Rougon*, on découvre une scène à forte tonalité érotique quand Clorinde Balbi, aux origines obscures mais qui prétend être noble, se présente devant tous affublée d'un collier de chienne et d'une chaîne d'or sur laquelle est inscrit « J'appartiens à mon maître », jouant ainsi une scène bien connue de Messaline⁵, à ceci près qu'elle ne s'aventure pas dans les bas-fonds de Subure mais devient la maîtresse de l'empereur lui-même⁶. Puis, dans

¹ Zola, Émile, *Madeleine Férat*, O. C., III, p. 262.

² Le suffixe de son nom, sur le modèle de ce que seront plus tard les Macquart, indique une origine populaire. Fils d'un ancien marchand de bestiaux pourtant fortuné, « le sieur Tiburce », ainsi que l'appelle avec ironie la narration, « était un peu honteux de son nom et très fier de son prénom ». *Ibid.*, p. 264.

³ Ce plaisir se double d'un autre honteux à l'épancher : « elle jouissait profondément de ses souffrances. [...] Ses faux repentirs lui permettaient de raconter tout au long son histoire ; elle y trouvait d'étranges excitations, des secousses nerveuses qui lui faisaient sentir plus profondément les plaisirs amers de sa vie. [...] Pendant des heures, lorsqu'on voulait bien l'écouter, elle geignait ainsi, regrettant ses jours d'innocence qui étaient trop loin pour répondre à son appel, se plongeant dans sa fange avec des satisfactions de brute léchant la main qui la frappe. » *Ibid.*, p. 364-365.

⁴ Zola, Émile, *La Curée*, O. C., V, p. 151. L'inversion sexuelle à laquelle s'adonne Renée participe aussi d'un rapprochement avec Messaline puisque celle-ci s'est livrée à une masculinisation de ses pratiques sexuelles. Plus largement, elle prétendait, à la manière d'un homme, prendre du plaisir où et quand elle voulait. Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, op. cit., p. 119-120, 166-167.

⁵ Enchaînée dans un box de prostitution, celle-ci est en effet appelée Lycisca par Juvénal, c'est-à-dire la chienne.

⁶ Zola, Émile, *Son Excellence Eugène Rougon*, O. C., VII, p. 435.

Germinal, le riche Monsieur Hennebeau découvre, dans la chambre désordonnée de son neveu¹, que sa femme entretient une liaison avec celui-ci alors même qu'elle le considère comme son fils². Comme Renée, Madame Hennebeau s'apparente certes à la Phèdre antique, mais prenant des amants sans être jamais assouvie, elle rend son mari fou de passion – lui qui ne peut la posséder – et, par son double comportement, s'apparente à la fois à la Messaline inassouvissable et à la beauté inaccessible pleine de morgue³.

Dans les cycles suivants, *Les Trois Villes* et *Les Quatre Évangiles*, on retrouve, encore plus accentué, le modèle de l'« augusta meretrix » puisque les princesses se plaisent à organiser des spectacles de danses sensuelles dans leurs propres salons ou s'aventurent à descendre dans les cabarets borgnes de la capitale⁴, tandis qu'Ève Duvillard, « indolente comme une esclave d'Orient » et « [semblant être] faite pour le harem »⁵, souffre de voir son jeune amant, Gérard de Quinsac, être promis en mariage à sa propre fille dans un jeu d'alliances matrimoniales qui n'a rien à envier à la Rome impériale⁶. Surtout, dans *Fécondité*, Sérafine, despotique, détraquée, perverse, nourrit un besoin insatiable de jouissances nouvelles qui lui fait collectionner les amants et s'offrir dès l'âge de quinze ans à un inconnu pour finir par coucher avec des escrocs, des repris de justice quand ce n'est pas avec son propre neveu⁷ : dans une allusion directe à Messaline,

¹ La chambre désordonnée après l'amour constitue un motif récurrent de la littérature érotique. Cryle, Peter, *La crise du plaisir*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Objet », 2003, p. 91-100.

² Zola, Émile, *Germinal*, O. C., XII, p. 445-447.

³ Bertrand-Jennings, Chantal, *L'éros et la femme chez Zola, de la chute au paradis retrouvé*, Paris, Éditions Klincksieck, « Femmes en littérature », 1977, p. 43.

⁴ Dans le cabaret nommé le Cabinet des Horreurs, la déchéance n'est cependant pas que d'ordre sexuel mais aussi social et frappe toute la bourgeoisie : « c'était le rut de l'immonde, l'irrésistible attirance de l'opprobre et du dégoût. Le Paris jouisseur, la bourgeoisie maîtresse de l'argent et du pouvoir, s'en écœurant à la longue, mais n'en voulant rien lâcher, n'accourait que pour recevoir à la face des obscénités et des injures ». Comme on le verra, l'érotisme accompagne une critique de la société tout entière. Pareillement, dans *Fécondité*, quand il s'agit de sortir, la bourgeoise Valentine parle de choisir le restaurant le plus louche. Zola, Émile, *Paris*, O. C., XVII, p. 69 et 163 ; *Fécondité*, O. C., XVIII, p. 49.

⁵ Zola, Émile, *Paris*, op. cit., p. 37.

⁶ Ce n'est sans doute pas un hasard par ailleurs si les grandes familles bourgeoises de l'œuvre de Zola offrent des similitudes avec celles de la Rome impériale : derrière le pouvoir et l'argent, ce sont les mêmes intrigues destructrices et les mêmes visages monstrueux, ici à travers les enfants bossus ou androgynes d'Ève.

⁷ Zola, Émile, *Fécondité*, op. cit., p. 37 et 357-358.

« on chuchotait que, certains soirs de folie érotique, elle prenait comme les impératrices inassouvies de la Rome ancienne, le déguisement d'une servante, pour battre les trottoirs des quartiers louches, en quête des mâles brutaux dont elle souhaitait les violences. Elle cherchait les monstres, il n'était pas d'accouplement trop rude, dont elle ne brûlât de connaître la déchirure. »¹

Enfin, dans *Travail*, l'avant-dernier roman écrit par Zola, la fortunée Fernande, née d'un prince russe comme elle aime à le rappeler, pousse le vice jusqu'à descendre dans l'usine de son époux, bien nommée l'Abîme², et à s'unir sur un tas de linge sale d'ouvriers au pire des travailleurs, Ragu, dans ce qui s'apparente d'abord à un viol³. Elle en goûte un plaisir ineffable et ni les caresses de son mari ni celles de son amant ne la satisferont plus après cette étreinte animale⁴.

Comme pour d'autres thèmes et d'autres types de personnages – que l'on songe par exemple au traitement de la figure du révolutionnaire chez Zola – il s'agit donc là d'un canevas érotique sur lequel s'appuie fréquemment l'auteur et qu'il reproduit plus ou moins consciemment. On aurait tort cependant d'en chercher un archétype précis et Messaline n'en est que la référence la plus fameuse : comme tout canevas, celui de l'« augusta meretrix » est utilisé avec souplesse selon les besoins de l'intrigue romanesque si bien que l'on peut en étudier les constantes et les variantes pour en démontrer la richesse évocatoire.

Leitmotif et variations du modèle érotique

Entre tous ces exemples, apparaît un certain nombre de points immuables. Lors de l'acte sexuel et bien souvent déjà en amont du roman, ces femmes sont d'abord présentées dans leur vénusté irrésistible,

¹ *Ibid.*, p. 195.

² L'Abîme revêt un sens concret puisque c'est le nom de l'usine comme abstrait désignant un abîme de perversion. Les lieux sont décrits comme particulièrement sales.

³ Fernande révèle à Ragu que sa femme l'a trompé avec Luc et en a conçu un enfant. Elle veut ainsi déchaîner l'ire de l'ouvrier contre son ennemi avant de comprendre que cette colère va se retourner contre elle. Mais il est remarquable que ce faisant elle procède exactement comme Messaline dans ses complots à la cour : la grande adultère accusait en effet ses rivaux d'adultères pour mieux les perdre. Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale, op. cit.*, p. 102.

⁴ Zola, Émile, *Travail, O. C.*, XIX, p. 201-202.

malgré les premiers signes de vieillesse pour les plus âgées d'entre elles¹. Renée, Madame Hennebeau, Ève Duvillard n'ont rien perdu de leurs grâces, Clorinde Balbi est conçue dès le départ comme possédant « le type romain »². Leur beauté est même envoûtante et elles savent en jouer à la perfection. Ainsi outre ses dents blanches de louve³, Sérafine a « un charme de magicienne dont les yeux brûlent, empoisonnent les cœurs », Fernande, pressée de trouver « l'homme qu'on ensorcelait, dont on faisait sa chose obéissante » présente « une beauté éclatante, si belle et si souveraine, que, pendant plus d'une année [son futur époux] se serrait contre le mur, en garçon honteux de sa laideur et de sa pauvreté »⁴.

Puis, leur personnalité est toujours identique : gâtées par l'existence et disposant d'un pouvoir social réel, elles sont souvent par contraste froides, autoritaires et intrigantes. Usant du mensonge, de l'hypocrisie et de la ruse, elles nourrissent un goût pour les intrigues et le calcul et, ayant été elles-mêmes destinées à des mariages arrangés d'intérêt, leurs complots visent autant l'amour que le pouvoir. C'est ce que souligne par exemple la fiche personnage de Clorinde⁵ ; dès sa première apparition, Sérafine est, quant à elle, césarienne et mauvaise⁶ ; Fernande est hantée dès sa jeunesse par la haine, l'envie, la cruauté qui sont autant de forces de perversion et de destruction en elle⁷. Plus encore, elles sont dites perverses dans les choses de l'amour comme dans leurs rapports avec les autres êtres : Madame de Rieu est tarée de vices dès son mariage, Sérafine nourrit une curiosité malsaine pour tous les amours⁸. Derrière elles, c'est en réalité la figure du tyran qui se fait jour, sur laquelle courait dès l'Antiquité un certain nombre de *topoi* comme l'inceste. Plus précisément, elles concentrent les trois vices suprêmes traditionnellement prêtés au dictateur : la cruauté, la convoitise et le désir

¹ En cela, Madame de Rieu s'éloigne certes du modèle puisque le dégoût physique qu'elle suscite chez son amant est amplement souligné.

² Zola, Émile, Dossier préparatoire de *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, BnF, ms. NAF 10292, f°143r.

³ Zola, Émile, *Fécondité*, *op. cit.*, p. 38. Faut-il voir dans ce détail une allusion à l'image de la louve qui désigne traditionnellement la prostituée ? On ne peut qu'y songer, mais l'image, si elle est récurrente chez Zola, ne désigne pas forcément ce type de femme.

⁴ Ce statut de « magicienne atroce et magnifique » se mêle également à la couleur rousse de sa chevelure. Zola, Émile, *Fécondité*, *op. cit.*, p. 38 et 60 ; *Travail*, *op. cit.*, p. 63 et 199.

⁵ Zola, Émile, Dossier préparatoire de *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, f°144r.

⁶ Zola, Émile, *Fécondité*, *op. cit.*, p. 37.

⁷ Zola, Émile, *Travail*, *op. cit.*, p. 63.

⁸ Zola, Émile, *Madeleine Férat*, *op. cit.*, p. 262 ; *Fécondité*, *op. cit.*, p. 23.

effréné¹. Dès lors, ce n'est pas sans inquiétude qu'on les voit prendre plaisir à enseigner leur science honteuse à de plus jeunes, qu'il s'agisse de leurs amants ou de jeunes filles dont elles espèrent faire leurs élèves.

Pour ces raisons, il ne saurait être question que de simples adultères : l'érotisme de ces femmes et des scènes auxquelles elles se livrent repose sur une séparation brutale entre leur rang social avantageux incarné par leur beauté et leurs penchants naturels vulgaires que nul ne pourrait imaginer et qui s'apparentent à des instincts animaux ou préhistoriques². Toutes sont habitées par le vice, souvent depuis leur jeunesse, et montrent enfin leur vraie nature quand elles sont nues à la merci de leur amant³ ; leur volonté est ainsi primordiale dans leur déchéance : « elle avait voulu ce servage », prend soin de noter Zola à propos de Clorinde⁴. De cet écart entre l'image sociale et la réalité naturelle naît une dégradation⁵ à laquelle la narration procède comme une révélation au relent de scandale à un moment correspondant bien souvent à un point d'orgue du récit ou à une crise des personnages, suscitant à la fois mystère et pitié à qui voudrait comprendre ces créatures : Madeleine est hébétée du spectacle d'Hélène de Rieu qu'elle finit par concevoir comme un monstre⁶, alors que Mathieu conçoit une forme de compassion pour Séraphine tourmentée par un appétit sexuel jamais assouvi et tournant

¹ Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, *op. cit.*, p. 99.

² Monsieur Hennebeau songe ainsi à chasser sa femme et son amant comme « des bêtes puantes », tandis que Fernande crie « de plaisir fou, comme la femelle qu'un mâle éventre, au fond des bois ». Zola, Émile, *Germinal*, *op. cit.*, p. 447 ; *Travail*, *op. cit.*, p. 202.

³ La nudité et le linge y participent symboliquement par une série de contrastes. Ainsi Fernande est presque nue dans son peignoir avant son union avec Ragu, signe qu'elle va révéler son être véritable ; son vêtement fin et blanc s'en trouve déchiré, souillé, immonde, signe de sa compromission.

⁴ Zola, Émile, *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 435.

⁵ Cet abaissement de la femme de haut rang correspond au modèle inverse de Nana dans le roman du même nom ou de Silviane dans *Paris* qui, d'origine populaire, montent en société grâce à leur attraction érotique. Si leur ascension peut se faire au moyen de pratiques immorales, elle n'en demeure pas moins positive à l'inverse des cas ici présentés. On notera cependant que la distinction entre ces deux modèles de figures féminines est mouvante : Nana détruit par des toquades subites la réputation qu'elle s'est patiemment construite ; Clorinde, si elle est d'ascendance noble – tout du moins le prétend-t-elle – s'est certes élevée en choisissant ses amants du simple garçon d'écurie à l'empereur, mais paradoxalement, c'est dans cette consécration qu'elle finit par s'abaisser totalement en se présentant dans la position soumise d'une chienne. Cependant, pour être précis, cette « faveur » accordée à l'empereur est aussi signe d'un privilège jaloué des autres femmes.

⁶ Zola, Émile, *Madeleine Férat*, *op. cit.*, p. 266.

à la folie¹. L'écart devient vite béance tant la femme se révèle être un abîme de perdition, un gouffre infini, qu'aucune jouissance, si impudique soit-elle, ne parvient à combler : « qui mangerait-elle, jusqu'où tomberait-elle ? », se demande Monsieur Hennebeau à propos de son épouse infidèle². Elles-mêmes sont parfois à leur tour surprises de l'intensité insoupçonnée de la jouissance à laquelle elles parviennent :

« une onde d'abominable volupté, un flot d'effroyable ivresse était monté dans sa chair, en un frisson éperdu qui submergeait sa volonté, qui la livrait pantelante, délirante. [...] La chercheuse, la perverse qu'elle était, si peu gâtée par son mari et par son bellâtre d'amant, touchait là le fond de la sensation »³.

De la même manière, Françoise, une autre création de Zola dans *La Terre*, comprend au moment d'être violée par son propre beau-frère qu'elle l'aime à son insu depuis toujours et en conçoit un plaisir ineffable⁴. On se complaît dans l'horreur ; la perversion dans la recherche du plaisir s'étend si loin qu'elle porte vers ce qui dégoûte et pousse non pas à s'y dépasser mais à s'y vautrer, par une sorte de haine de soi.

Conséquemment, il s'agit bien d'un modèle érotique violent décrivant les plaisirs brutaux de la chair féminine à travers des corps nus, des actes sexuels explicites, présentés dans leur réalité physique ou par la pensée des personnages⁵. Les pratiques et les paroles sont marquées par un réalisme indéniable allant jusqu'à décrire une possible scène de masturbation et multipliant les insultes. De fait, l'intrigante Fernande

¹ Zola, Émile, *Fécondité*, *op. cit.*, p. 367.

² Zola, Émile, *Germinal*, *op. cit.*, p. 447.

³ Zola, Émile, *Travail*, *op. cit.*, p. 202.

⁴ Zola, Émile, *La Terre*, *O. C.*, XIII, p. 523-524. On retrouve par ailleurs les mêmes grossièretés prononcées et la comparaison avec d'autres romans de Zola jette un doute sur leur portée : dans un texte saturé de mots obscènes, les injures « salops », « cochons », « garce », « traînée » indiquent-elles simplement la brutalité du viol ou une jouissance érotique peu à peu révélée ? Cependant, le cas de Françoise entre moins dans le modèle de l'« augusta meretrix » puisque d'une part Françoise ne montre aucune perversité dans le roman, d'autre part elle n'appartient pas à la classe dirigeante mais au monde rural le plus humble.

⁵ L'acte premier de la sexualité zolienne est une violence, un meurtre-viol. Borie, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Éditions du Seuil, « Pierres vives », 1971, p. 180. Notons aussi que les conséquences en sont des plus graves puisque Monsieur Hennebeau entend massacrer sa femme et le mari de Fernande la fait sombrer dans l'incendie de leur maison pour la punir.

méditant dans son lit sa vengeance envers ses ennemis en conçoit un plaisir proprement sexuel :

« elle ne put se rendormir, elle se retournait dans son lit brûlant, avec la hâte de courir à ce rendez-vous qu'elle se donnait ; et jamais rendez-vous d'amour, espoir d'une volupté nouvelle, inconnue, délirante, ne l'avait ainsi exaspérée de mille aiguillons de feu. Elle ne trouvait plus de places fraîches pour ses membres, elle barrait tout le grand lit de ses nœuds souples de couleuvre mince, sa chemise remontée en sa continuelle agitation, son épaisse chevelure défaite, noyant sa face ardente. [...] Et elle ne souffrait que d'attendre si longtemps, ne sachant plus à quoi tuer les minutes, finissant par se caresser elle-même, pour apaiser un peu le feu dont sa peau brûlait. Ses petites mains longues et douces remontaient lentement sur les cuisses, s'arrêtaient au ventre, redescendaient, se glissaient partout, en une flatterie légère, à peine appuyée, puis remontaient encore, filaient le long des flancs, jusqu'à la gorge dure, où elles s'irritaient tout d'un coup, empoignant les deux seins, les écrasant, dans l'exaspération aiguë de ne pouvoir se calmer. »¹

Les insultes, quant à elles, furent lors de l'acte sexuel ou après la découverte par le mari de ce qu'est réellement sa femme : « des garces, des garces, toutes des garces ! », ahane Ragu, « salope ! salope ! salope ! », grogne-t-il ; quant à Monsieur Hennebeau, il pense : « cette femme était une salope, il cherchait des mots crus, il en souffletait son image »².

Assurément, Zola use avec souplesse de son modèle et, au-delà de ces éléments essentiels, apparaissent de multiples variantes à tel point que la référence semble parfois un peu floue. Les causes de la débauche sont en effet multiples et énoncées avec plus ou moins d'évidence, allant de la simple peur de vieillir et de l'ennui pour Hélène de Rieu, Renée, Madame Hennebeau à l'ambition chez Clorinde ou la nymphomanie médicalisée de Sérafine et Fernande³. Les manières dont s'illustre le vice

¹ Zola, Émile, *Travail*, *op. cit.*, p. 198.

² Zola, Émile, *Travail*, *op. cit.*, p. 201-202 ; *Germinal*, *op. cit.*, p. 447.

³ La nymphomane médicalisée fut appelée Messaline dans les traités de la fin du siècle, dont un de Lombroso, comme si l'impératrice romaine en était devenue la figure titulaire. Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, *op. cit.*, p. 278-279. Chez Zola, le cas de Sérafine présente, tant dans la narration que dans l'écriture, une rivalité entre littérature et science pour dire l'inassouvissement du désir. Dès son premier portrait, p. 37, elle est en effet dite « une jouisseuse névrosée » et consulte, p. 196, l'avis d'un chirurgien. Or, dans les deux cas, la science s'avère impuissante : Sérafine, opérée pour ne plus avoir d'enfants et jouir sans appréhension de ses nuits d'amour, finit par ne

sont également des plus variées, de l'inceste de Séraphine, Renée et Madame Hennebeau au masochisme de Madame de Rieu violentée en passant par l'animalisation d'une Clorinde ou la bassesse populaire pour Fernande¹. Mais ces modifications n'en prouvent pas moins l'immuabilité du schéma général auquel se cantonne Zola parce que derrière ces personnages se cache toujours une critique à peine voilée des mêmes cibles privilégiées.

Un érotisme pamphlétaire

En réalité, Zola use du modèle de l'« augusta meretrix » parce que celui-ci lui permet de conférer une dimension satirique à son propos que la caractérisation érotique, par son parfum de scandale, ne fait que renforcer. Si les deux cibles principales sont nettement identifiables – la société des nantis et la femme, leur représentation est en revanche plus ou moins ambiguë.

L'image de la dame de haut rang qui ne serait dans le secret de son alcôve qu'une créature dépravée sert évidemment une critique de la noblesse et de la bourgeoisie corrompues par le pouvoir et l'argent et inexorablement conduites à la débauche². On le sait, Zola journaliste se fit ainsi gloire d'attaquer l'orgie impériale³ dont participent la plupart des personnages et les scènes évoqués ci-dessus. La critique repose bien sûr

plus en concevoir de plaisir ; de la même manière, l'image de l'impératrice romaine l'emporte en puissance évocatoire sur celle de la nymphomane pathologique.

¹ Ce dernier cas illustre là encore la souplesse du modèle puisque violée par Ragu, en concevant du plaisir et s'abîmant dans la saleté de l'usine de son mari, Fernande allie en réalité masochisme, animalité et bassesse des plus vulgaires. Rappelons avec Alain Corbin qu'il s'opère à l'époque une différence anthropologique radicale refusant au peuple menaçant le statut d'humanité. Cette scène entre l'ouvrier et sa patronne a par ailleurs été étudiée par Jean Borie qui y voit l'accouplement de deux bestialités : celle qui exploite le peuple et celle qui est dans le peuple, et parle de monstre bisexué. Corbin, Alain, *Le village des « cannibales »*, Paris, Flammarion, « Champs histoire », 1997, p. 134-135 ; Borie, Jean, *Zola et les mythes*, *op. cit.*, p. 72 et 116.

² La figure de Messaline a pu aussi cacher celle de Marie-Antoinette. Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, *op. cit.*, p. 256 et sq. Même si elle n'apparaît pas dans le texte, on sait par ailleurs que 1789 est une date fondamentale dans le lancement du cycle des *Rougon-Macquart*. Schor, Naomi, « Mythe des origines, origine des mythes : *La Fortune des Rougon* », *Les Cahiers naturalistes*, n°52, 1978, p. 124-134.

³ Notamment, Zola, Émile, « La fin de l'orgie », *O. C.*, III, p. 500-504. Si les femmes sont moins incriminées que les hommes dans cette chronique, la référence à la Rome impériale est explicite : « lorsque Rome pourrissait dans sa grandeur, elle n'a pas accompli d'autres miracles. Les belles nuits de l'orgie antique sont revenues, les nuits ardentes où les créatures n'avaient plus de sexe. »

sur les tabous érotiques et leur transgression éhontée. Le romancier se fait observateur objectif d'une société en même temps que censeur sévère de ses travers. On ne s'étonne guère de le voir alors retrouver les accents d'un Juvénal moralisateur et être ainsi perçu par certains de ses contemporains¹. Plus profondément, au-delà du seul règne du Veau d'Or que fut le Second Empire – qui ne concerne ni toutes les époques ni tous les lieux évoqués par l'auteur –, c'est l'éducation même, la noblesse de cette classe nouvellement parvenue au pouvoir, la bourgeoisie composée d'arrivistes masquant avec soin leurs instincts les plus bas, qui est remise en cause avec réalisme². Ses mariages ne valent d'ailleurs guère mieux que ses adultères puisque les maris, quand ils ne sont pas aveugles ni brutaux, sont eux aussi des débauchés qui initient leurs épouses à toutes les turpitudes imaginables³.

La deuxième cible est plus ambiguë en ce qu'elle touche directement à la femme dont le statut est ambivalent chez Zola. Il y a en effet deux représentations antithétiques du sexe féminin chez lui, qui s'accroissent même à la fin de son œuvre : la femme est angélique ou démoniaque, et celles qui nous intéressent appartiennent bien sûr à la deuxième catégorie. Nulle surprise alors à les voir dédoublées de bêtes comme le sphinx pour Renée ou le serpent pour Fernande et considérées

¹ Deux modèles complémentaires coexistent : celui de la noble dépravée et celui de l'écrivain qui en fustige les vices. À titre d'exemple, Rod, Édouard, « À propos de *l'Assommoir* », Paris, Marpon et Flammarion, 1879, p. 32-33 : « Il fut un temps où le vieux Juvénal, pour stigmatiser le vice débordé qui submergeait le monde, pressait d'une main puissante les plaies qui saignaient dans Rome. Rien ne l'arrêtait ; il ne reculait devant rien. Il traînait dans la rue le lit de Messaline, montrait du doigt aux passants la femme impure dont il déshabillait l'âme. Cet Empire pourri, pétrifié, saignait terriblement, étalait, aux yeux des passants, de hideuses plaies, que le fouet du poète semblait envenimer encore [...] Eh bien ! l'indignation a le droit de revêtir toutes les formes : elle peut se cacher sous les habits bariolés du roman comme dans les pièces auxquelles on permet tout, parce qu'elles sont en vers. Et comment voulez-vous voir d'un œil tranquille le vice qui déborde partout ? Et comment voulez-vous le peindre et le flétrir sans le montrer dans toute sa laideur ? Qu'il s'étale et qu'il fasse horreur : voilà ce que veut M. Zola. Ne lui reprochons pas d'être immoral. [...] Et qu'on reconnaisse enfin au romancier le droit de laisser l'indignation parler un langage indigné, de montrer à son époque l'image de ses vices, de faire saigner aux yeux de tous des plaies qu'on ne guérit pas, parce qu'on les a trop cachées ! » Zola lui-même qualifiait Balzac de Juvénal moderne. Zola, Émile, « Balzac », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., III, p. 629.

² Monsieur Hennebeau « aurait tout donné, son éducation, son bien-être, son luxe, sa puissance de directeur, s'il avait pu être, une journée, le dernier des misérables qui lui obéissaient, libre de sa chair, assez goujat pour gifler sa femme et prendre du plaisir sur les voisines ». Zola, Émile, *Germinal*, *op. cit.*, p. 452.

³ Zola, Émile, *Fécondité*, *op. cit.*, p. 42 et 50 pour l'exemple du couple Séguin.

comme des monstres diaboliques¹. Le modèle de l'« augusta meretrix » se fond alors dans celui plus général de la tentatrice chrétienne.

Par l'écart abyssal créé entre la position sociale et la nature vraie de ces femmes, c'est la duplicité féminine qui est suspectée par l'auteur : la femme joue un rôle complexe en société, elle ne cesse de porter des masques à l'image d'Hélène de Rieu² et l'érotisme, s'il coïncide avec un moment de crise, apparaît précisément au moment où ces masques tombent, où la femme se révèle dans sa nudité corporelle et psychologique. Sous chaque femme se cache un monstre, « un monstre perpétuel en quête de sang et de semence »³ et les exemples de Sérafine rencontrant d'anciens prisonniers, de Fernande s'accouplant à l'immonde Ragu nous montrent que le récit ne se contente plus de présenter des situations où la belle et la bête s'unissent, mais se propose bien d'en exhiber d'autres où la belle est la bête⁴.

Ainsi il est indéniable que le personnel féminin zolien présente dans des cas extrêmes une sexualité hyperactive en même temps que néfaste qui donne à s'illustrer dans des scènes hautement érotiques. Les femmes évoquées dans chacun des romans cités, impudiques et luxurieuses, vérifient une à une, de manière plus ou moins libre, la définition couramment attribuée à Messaline ou à toute souveraine débauchée perçue comme l'archétype de la femme fatale mortifère en même temps que de la nymphomane, une mante dont les actes ne visent qu'à la laisser assouvir son immense appétit d'indécence, une créature dont l'existence n'est que complots au service d'une insatiable cruauté. En un mot, elles comptent parmi les représentations les plus frappantes du monstrueux sexuel, du thème de la bête cher à l'auteur, rejoignant par là des considérations qui lui étaient toutes personnelles. Il semble même qu'il y ait eu une montée en puissance de ce motif qui répondait précisément aux angoisses du romancier, le personnage tardif de Fernande incarnant mieux que tous ses avatars précédents l'« augusta meretrix » dans son obscure splendeur et faisant songer sans doute à un

¹ Madeleine perçoit ainsi Hélène de Rieu tandis que Fernande doit forcément périr dans un incendie pour purifier les lieux de sa présence.

² Zola, Émile, *Madeleine Férat*, *op. cit.*, p. 363.

³ Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, *op. cit.*, p. 99.

⁴ Dès *Madeleine Férat*, la femme se meurt en Hélène de Rieu, seule reste la brute lubrique. Zola, Émile, *Madeleine Férat*, *op. cit.*, p. 366.

modèle suivi sciemment, répondant par ailleurs à une mode ambiante de la décadence que l'on retrouve chez ses contemporains¹.

Mais il est surtout intéressant de noter que cette légende noire de la souveraine s'inscrit dans un projet littéraire fondée sur une perception passablement pessimiste de la femme en général et sur une critique acerbe de la société dans laquelle elle évolue, tant il est vrai que la sensualité et la jouissance revêtent toujours une dimension sociale et ontologique : les perversions ne vont pas sans les intrigues, les crimes et le luxe tapageur sans la particularité de ce deuxième sexe qui suscite autant d'inquiétude que de fascination. C'est là la différence avec la sommaire pornographie dont l'intrigue le cède facilement à l'obscénité la plus brutale, à laquelle s'est essayé Zola et qu'il a abandonnée, en comprenant vite l'impasse, au profit d'un érotisme plus profond ou d'une grivoiserie bon enfant qui, fondues dans ses romans, caractérisaient ses personnages et leurs évolutions.

Bibliographie

- Macrobe, A., *La Flore pornographique : glossaire de l'école naturaliste, extrait des œuvres de M. Émile Zola et de ses disciples*, Paris, Doublelzevir éditeur, 1883.
- Millaud, A., « Lettres fantaisistes sur Paris : M. Émile Zola », *Le Figaro*, 1^{er} septembre 1876, n°245.
- Rod, É., « À propos de *l'Assommoir* », Paris, Marpon et Flammarion, 1879.
- Ulbach, L., « La Littérature putride », *Le Figaro*, 23 janvier 1868, n°23.
- Zola, É., *Œuvres complètes*, dir. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002-2008.
- Dossier préparatoire de *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, BnF, ms. NAF 10292.
- Bertrand-Jennings, C., *L'éros et la femme chez Zola, de la chute au paradis retrouvé*, Paris, Éditions Klincksieck, « Femmes en littérature », 1977.
- Biasi (De), P.-M., *Histoire de l'érotisme. De l'Olympe au cybersexe*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard – Culture et Société », 2007.
- Borie, J., *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Éditions du Seuil, « Pierres vives », 1971.
- Castorio, J.-N., *Messaline, la putain impériale*, Paris, Payot & Rivages, « Biographie Payot », 2015.
- Corbin, A., *Le village des « cannibales »*, Paris, Flammarion, « Champs histoire », 1997.
- Cryle, P., *La crise du plaisir*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Objet », 2003.
- Mainguenu, D., *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, « Lettres et linguistique », 2007.

¹ Sur les incarnations décadentes de Messaline, Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, *op. cit.*, p. 279 et sq.

Schor, N., « Le sourire du sphinx. Zola et l'énigme de la féminité », *Romantisme*, n° 13-14, 1976.

— « Mythe des origines, origines des mythes : *La Fortune des Rougon* », *Les Cahiers naturalistes*, n°52, 1978.

Tillier, B., *Cochon de Zola ! ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Biarritz, Séguier, 1998.

Verret, A., « Quand Zola devenait sérieusement pornographe. Étude des enjeux de l'écriture pornographique à la fin du XIX^e siècle », *Romantisme*, 2015, n°167.