

Transmission de valeurs

Par Émile Zola dans ses romans
Nana et *Au Bonheur des Dames*

Aurélie Aouizerat

S4175484

Romaanse talen en culturen – Frans

Radboud Universiteit Nijmegen

Mme M. Koopman-Thurlings

Mémoire de Master

Abstract

In deze scriptie staan twee werken van Émile Zola centraal, namelijk *Nana* en *Au Bonheur des Dames*. Met behulp van de theorie van de waarden van Vincent Jouve en diverse theorieën en concepten, van Philippe Hamon, Dominique Maingueneau en Ruth Amossy, analyseerden we hoe Zola zijn waarden en meningen overbrengt, in deze twee romans in het bijzonder. In eerste instantie hebben we gekeken naar de biografie van Zola en naar de context van de samenleving van de tweede helft van de negentiende eeuw, om de invloeden van deze elementen op het systeem van de waarden te kunnen begrijpen. Vervolgens hebben we ons gericht op twee verschillende aspecten in de romans *Nana* en *Au Bonheur des Dames* : het winkel als modern monster en de parallellen tussen het lot van de personages van Nana en Denise.

Introduction

« Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament »¹.

Dans cette citation sur sa définition de l'art, Émile Zola souligne l'importance de la création artistique à travers « le tempérament » de l'artiste. Cette notion de « tempérament » peut être comprise comme l'empreinte, la personnalité de l'artiste se reflétant sur son œuvre. Cette idée de passation d'éléments de la personnalité de l'auteur vers ses textes est reprise par Vincent Jouve dans son ouvrage *Poétique des valeurs*². Dans cet ouvrage, Vincent Jouve se demande comment les valeurs d'un écrivain se retrouvent dans ses œuvres littéraires. Cet ouvrage s'inscrit dans un débat plus large sur la notion d'intention que l'on peut supposer à l'auteur, sur la responsabilité que l'on veut bien lui attribuer sur le sens et la signification de son texte³. Comme Antoine Compagnon le remarque, le débat oppose les participants de l'explication littéraire et de l'interprétation littéraire. L'explication littéraire défend le fait que l'analyse doive se concentrer sur les marques de l'auteur dans son texte, c'est-à-dire sur ce que l'auteur a voulu dire. On peut citer comme principaux défenseurs de cette méthode Gustave Lanson et Sainte-Beuve. En réponse à cette vision se forme l'interprétation littéraire qui se focalise sur le texte en lui-même dans une démarche indépendante de son auteur. C'est avec cette théorie que Barthes annonce « la mort de l'auteur », qui devient le symbole de la vision interprétative⁴. Nous ne prétendons pas dans ce travail nous positionner dans ce débat d'idées. Dans ce travail, nous nous intéressons au questionnement théorique de transmission de valeurs d'un auteur dans ses romans, en le considérant comme un outil utile dans l'analyse de texte. Pour nous limiter, nous avons choisi d'analyser l'œuvre de Zola. D'une part, parce qu'il est considéré comme l'un des plus grands écrivains français du XIX^e siècle. Son œuvre suscitant aujourd'hui encore l'intérêt de chercheurs du monde entier et ses textes étant lus chaque année par des milliers d'écoliers. D'une autre part, parce que bien que les romans de Zola aient été de très nombreuses fois analysés et commentés, une analyse selon l'approche de la transmission des valeurs de l'auteur à ses textes n'a selon notre connaissance par été réalisée. Nous avons dû restreindre notre analyse à deux de ses romans. Nous avons sélectionné des romans issus de la série des *Rougon-Macquart* pour avoir une certaine

¹ Zola, E. (2014). *Mes haines : Nouvelle édition augmentée*. Paris : Arvensa Éditions. p. 29.

² Jouve, V (2001). *Poétique des valeurs*. Paris : Presses Universitaires de France.

³ Compagnon, A. *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ? Fabula.org*. Consulté sur le 31 juillet 2015 : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>

⁴ *Ibidem*.

continuité du récit et pouvoir établir plus facilement des comparaisons : *Nana* et *Au Bonheur des Dames*. L'ouvrage *Nana* est publié en 1880, il retrace la vie parisienne de la cocotte Nana, de son vrai nom Anna Coupeau. Ce roman qui fit scandale au moment de sa parution se concentre sur la description de l'aristocratie évoluant parmi les cocottes et des théâtres parisiens. Il décrit aussi le milieu de la prostitution et met en scène des personnages décadents. Le roman *Au Bonheur des Dames* est publié en 1883, il nous conte l'ascension sociale de Denise, une jeune orpheline tout juste arrivée à Paris. Dans ce roman, Zola met aussi en scène l'avènement des grands magasins sur fond des travaux d'Hausmann qui transforment peu à peu le visage de Paris. Les thèmes de la crise financière, du capitalisme y sont aussi évoqués. Ces deux romans traitent de sujets et thèmes différents, cela nous permet d'avoir un aperçu sur différents angles de la société du XIX^e siècle dans laquelle évoluait Zola. Cependant, bien qu'en apparence ces deux romans soient dissemblables, nous avons noté au fil de notre analyse de nombreux points communs notamment au niveau des structures du texte et des deux héroïnes. En effet, les parcours de Nana et Denise regroupent d'importantes similarités que nous traiterons dans notre partie d'analyse. Ce sont donc ces réflexions sur le travail de Jouve mais aussi notre intérêt pour le travail de l'écrivain Zola qui nous fait nous demander : Comment Zola transmet-il ses opinions sur la société de son temps à travers les romans *Au Bonheur des Dames* et *Nana* ?

Pour traiter cette question, nous nous pencherons dans un premier temps sur la personne d'Émile Zola. Nous établirons une biographie nous permettant de mieux contextualiser son œuvre. Puis dans un deuxième temps, nous étudierons plus en détail la société du XIX^e siècle, à la fois lieu contexte de vie de l'auteur mais aussi lieu de situation des romans. Enfin, dans une troisième et dernière partie, nous reviendrons sur la théorie des valeurs de Vincent Jouve ainsi que les théories de Philippe Hamon, Dominique Maingueneau ou encore Ruth Amossy, utiles pour notre analyse. Ce qui nous permettra d'analyser deux aspects distincts des romans *Nana* et *Au Bonheur des Dames*, à savoir le grand magasin comme monstre moderne et les parallèles entre les destins des personnages de Nana et de Denise. Nous finirons ce travail par une conclusion sur les résultats de notre analyse.

1. Zola homme de son temps

1.1. De la province à Paris.

Fils de François Zola et d'Émilie-Aurélie Zola (née Aubert), Émile Zola naît le 2 avril 1840 à Paris. Son père ingénieur et ancien officier est un homme aventureux, énergique, intelligent avec une âme d'entrepreneur⁵. Il rencontre Émilie Aubert en 1839⁶, qui était alors de vingt-quatre ans sa cadette, très vite ils décident de se marier. La figure paternelle occupe une place centrale dans l'univers de Zola. Son père, ingénieur, participe à la construction de ponts, de chemins ferrés et transmet son goût pour la modernité à son fils. Cette idéalisation du père est renforcée par sa mort lorsque qu'Émile n'a que sept ans. Il se rapproche alors de sa mère, avec qui il entretiendra des rapports très affectueux, en la prenant chez lui jusqu'à sa mort en 1880⁷. Malgré les problèmes financiers importants de la famille, Zola va étudier au collège d'Aix-en-Provence. Bien que peu intéressé par les études, ses résultats lui permettent d'obtenir une bourse. C'est en 1859 que Zola se rend à Paris pour rejoindre sa mère⁸. Il y retrouve alors une société et une ville différente de la Provence dans laquelle il a grandi. Il rentre alors au lycée Louis-le-Grand à Paris, pour préparer son baccalauréat⁹. Doucet nous explique que Zola, après ses deux échecs au baccalauréat, décide d'arrêter ses études pour se confronter à la réalité de terrain. On peut pourtant penser, comme l'indique Mitterand que Zola est contraint d'arrêter ses études à cause des problèmes financiers de la famille. Mitterand nous rappelle aussi que, bien que Zola n'ait pas poursuivi ses études à l'université, « il a reçu une solide imprégnation littéraire, qui se complétera au cours des trois années suivantes par une boulimie de lectures »¹⁰. Il va quitter le foyer maternel en 1860 et s'installer seul. Il connaît alors des années difficiles, menant une vie de bohème, cumulant les emplois sans intérêt et se cherchant esthétiquement¹¹. Il décide alors d'écrire mais ses textes comme *L'Amoureuse Comédie* et *Pierrette* demeurent non publiés. Pour pouvoir survivre, Zola va travailler aux docks de la douane pour deux mois avant de démissionner. C'est à cette époque que Zola écrit à Cézanne dans une lettre du 9 février 1860 « Depuis que je suis à Paris, je n'ai

⁵ Doucet, F. (1923). *L'esthétique d'Émile Zola et son application à la critique*. Den Haag : De Nederlandsche Boek- en Steendrukkerij. p. 9.

⁶ *Ibidem*. p. 11.

⁷ *Ibidem*. p. 13.

⁸ *Ibidem*. p. 53.

⁹ Mitterand, H. (1986). *Zola et le naturalisme. Que sais-je ?* Paris : Presses Universitaires de France. p. 9.

¹⁰ *Ibidem*. p. 9.

¹¹ Doucet, F. (1923). pp. 55-57.

pas eu une minute de bonheur ; je n'y vois personne et je reste au coin de mon feu avec mes tristes pensées et quelques fois mes beaux rêves »¹².

1.2. Zola journaliste

Le 1^{er} février 1862, sur recommandation de M. Boudet, un ancien ami de son père, Zola entre au service du matériel des éditions Hachette¹³. Cet emploi est une opportunité inespérée pour lui, bien que sa situation soit précaire, elle lui offre une stabilité financière. Il va rapidement évoluer au sein de la maison d'édition et obtient un poste au service clé de la publicité¹⁴. Ce nouvel emploi lui permet dans un premier temps d'avoir une idée complète du métier d'écrivain, notamment des relations entre l'écrivain et la maison d'édition. Mais aussi et surtout de se faire connaître et de tisser progressivement un réseau important dans le domaine de l'édition¹⁵. Hachette, est une maison d'édition moderne, qui avance avec son temps. Elle accueille les publications du nouvel encyclopédisme, en effet, elle prend part à la diffusion du savoir qui permet l'éducation du plus grand nombre. Louis Hachette, directeur de la maison d'édition côtoie des personnalités comme Pierre Larousse, qui commence à publier le *Grand Dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*, ou encore Jules Hetzel, l'éditeur de Jules Verne¹⁶. Hachette est aussi la maison d'édition du mouvement positiviste. On peut citer les travaux de Taine comme les *Essais de critique et d'histoire* qui va avoir une grande influence sur le travail de Zola, qui, par ailleurs, lui consacra sa première grande étude critique¹⁷. Enfin la maison Hachette offre un espace libre à la publication de textes que ce soit au niveau religieux ou politique. On compte par exemple de nombreux écrivains athées ou leader républicains, même si la censure est toujours très présente jusqu'en 1865¹⁸. Cette modernité de la Librairie Hachette va offrir un cadre propice au développement de l'écrivain que devient Zola. Enthousiasmé par ce nouveau monde qui s'offre à lui, il décide de tenter sa chance et de se lancer dans une carrière de journaliste. Zola est un homme qui travaille dur pour arriver à ses buts, il va donc d'abord se perfectionner et publier quelques articles dans de petits journaux provinciaux¹⁹. C'est en janvier 1863 que paraît dans *L'Athéneum Français* la

¹² Zola, E., Bakker, B. H., Bakker, C. (1978). Correspondance. Tome I : 1858-1867. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, Paris : C.N.R.S. p. 134.

¹³ Doucet, F. (1923). p. 70.

¹⁴ Mitterand, H. (1986). p. 12.

¹⁵ *Ibidem*. p. 13.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*. p.14.

¹⁹ Mitterand, H. (1962). *Zola journaliste : de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*. Paris : Colin. p. 19.

première critique littéraire signée d'Émile Zola. Elle porte sur le roman de Victor Cherbuliez, *Le Comte Kostia*²⁰. Dans l'espoir d'être lu par un plus grand public et de pouvoir gagner correctement sa vie, Zola décide de travailler pour *Le Petit Journal*. *Le Petit Journal* était un des premiers quotidiens populaires lancés en 1865 par le journaliste-banquier Moïse Millaud. Bien que les sujets politiques soient exclus et que la majorité des articles traitent de faits divers, de scandales, de rumeurs et de romans-feuilletons, le journal offre une audience importante à Zola avec un tirage à près de 45 000 exemplaires par jour²¹. En parallèle de cette collaboration, Zola offre ses services au *Salut Public* de Lyon. Ce journal lui permet d'exploiter une autre facette, plus sérieuse, de sa carrière de journaliste. Il publie ainsi des articles dans des domaines que l'on retrouvera plus tard dans ses romans : l'évolution de l'industrie, du commerce et des sciences²². Ses publications dépassent très souvent le cadre du compte rendu, Zola utilise le journal comme médium de ses opinions et fait publier de véritables manifestes sur l'art par exemple²³. Ses occupations de journaliste prenant de plus en plus de temps, et son réseau déjà important dans le monde littéraire lui font prendre la décision de quitter ses fonctions chez la maison d'édition Hachette en 1866²⁴. La même année il va publier plusieurs ouvrages tels que *Mon Salon, Mes Haines*²⁵. Après sa démission de chez Hachette, Zola va contribuer à de nombreux journaux en changeant très souvent de casquette, passant de chroniqueur de la vie quotidienne à chroniqueur politique ou encore critique littéraire et critique d'art. Le lendemain de sa démission chez Hachette, Zola publie la première des cent vingt-cinq chroniques bibliographiques qu'il publiera sous le titre « Livres d'aujourd'hui et de demain » dans la revue *L'Événement*²⁶. Zola est libre et diversifie ses publications, le journal recherche avant tout ses relations avec le monde de la littérature qui lui permettent de publier des articles exclusifs sur des ouvrages à paraître²⁷. Avec la censure qui s'assouplit entre 1867 et 1868, Zola contribue activement au nouvel organe de *L'Événement : L'Événement illustré*. Il va y tenir son « Salon » en réponse aux Salons de peinture dont sont exclus des peintres modernes tel que son ami Manet²⁸. Prenant un tournant plus politique Zola s'engage dans le nouvel hebdomadaire (puis quotidien) *La Tribune*²⁹. Sous

²⁰ Mitterand, H. (1962). p. 20.

²¹ *Ibidem*. p. 26.

²² *Ibidem*. p. 41.

²³ *Ibidem*. pp. 44-45.

²⁴ *Ibidem*. p. 50.

²⁵ *Ibidem*. p. 17.

²⁶ Wrona, A. (2011). *Zola journaliste : articles et chroniques*. Paris : Flammarion. p. 98.

²⁷ Mitterand, H. (1962). p. 51.

²⁸ Wrona, A. (2011). p. 130.

²⁹ *Ibidem*. p. 144.

le nom générique des « Causeries », il va publier des articles de plus en plus engagés. En mêlant dans ses textes la fiction et l'ironie à la réalité Zola se protège de possibles conséquences³⁰. La guerre franco-allemande éclate le 19 juillet 1870, et renforce les instabilités politiques. Le 4 septembre 1870 est proclamé la fin du Second Empire avec l'avènement de la République. C'est en ce mois de septembre que Zola décide de fuir l'agitation de Paris pour Marseille où il a l'intention de fonder un journal, ce qui sera un échec³¹. Il conforte son statut de journaliste politique mais publie aussi de nombreux articles qui « restituent les impressions contradictoires d'un témoin les yeux grands ouverts sur l'Histoire »³². Avec la publication dans le *Bien public*³³ de critiques dramatiques, en 1876, Zola reprend sa casquette de critique d'art. Il est de plus en plus difficile pour Zola de concilier sa liberté critique avec la ligne idéologique du *Voltaire*. En effet, le journal publie régulièrement les romans de Zola et l'oblige souvent à remanier son travail pour éviter les poursuites judiciaires, comme dans le cas de *Nana*³⁴. C'est à partir de ce moment que les divisions entre Zola et son propre camp commencent à transparaître. Le 25 avril 1879, Zola écrit dans *La Revue bleue* « l'heure est venue de mettre la République et la littérature face à face »³⁵. Le directeur du *Voltaire* désavoue publiquement la position de Zola, ce qui met fin à leur collaboration. C'est dans ce contexte que Zola décide en 1880, comme pied-de-nez, de travailler pour *Le Figaro*, un journal de droite, à l'opposé des idées et principes qu'il défend. Ce que l'on va nommer par la suite « La Campagne du Figaro » va durer un an³⁶. Zola quitte le monde du journalisme dans un article nommé « Adieux », publié le 22 septembre 1881³⁷.

³⁰ Wrona, A. (2011). p. 145.

³¹ *Ibidem*. p. 161.

³² *Ibidem*. p. 162.

³³ Qui devient ensuite *Le Voltaire*.

³⁴ Wrona, A. (2011). p. 291.

³⁵ *Ibidem*. p. 291.

³⁶ *Ibidem*. p. 293.

³⁷ *Ibidem*. pp 309-319.

1.3. Zola du réalisme au naturalisme

Le Réalisme apparaît pour la première fois au XII^e siècle et les premiers traits de la littérature réaliste se retrouvent dès la Renaissance, néanmoins c'est aux alentours de 1845-1860 que le courant Réaliste voit vraiment le jour. Avec le développement des sciences qui fait évoluer la société, le Réalisme devient la nouvelle réponse des auteurs contre le romantisme. L'auteur réaliste imite la réalité, qui doit être la plus fidèle que possible dans la construction de son texte fictionnel.

C'est dans ce contexte réaliste que Zola va établir les bases du mouvement naturaliste. Si Zola est souvent considéré comme l'inventeur, si ce n'est le chef de file du naturalisme, il en est surtout l'innovateur, notamment en établissant le système conceptuel autour du mot « naturalisme » à partir de 1866. Il faut toutefois rappeler que Zola est aussi l'héritier d'une tradition plus ancienne³⁸. En effet, même si le naturalisme littéraire naît entre 1866 et 1868 par la volonté de Zola, les origines du mot « naturalisme » remontent jusqu'à la Renaissance et proviennent de champs lexicaux divers³⁹. On retrace quatre origines possibles qui enrichissent le concept de « naturalisme ». La première, et sûrement le plus évident, est le monde des sciences biologiques. Cela est renforcé par le fait qu'il y a un grand attrait des écrivains pour l'histoire naturelle ainsi que pour les sciences médicales⁴⁰. La deuxième peut s'expliquer par un glissement du terme des sciences naturelles au domaine de la philosophie. Au XIX^{ème} siècle, le terme est utilisé par des critiques à propos des travaux de Michelet, George Sand ou Hugo en les qualifiant de « religion de la nature »⁴¹. Il fait alors référence à l'association du naturalisme avec l'athéisme dans *L'Encyclopédie* de Diderot qui indique que « les naturalistes sont ceux qui n'admettent point de Dieu, mais qui croient qu'il n'y a qu'une substance matérielle »⁴². Cette nouvelle utilisation du mot « naturalisme » apporte ainsi une connotation philosophique de lutte contre la critique qui s'oppose à ce concept. La troisième origine de cette notion se retrouve dans le champ des beaux-arts. Enfin, la dernière origine que l'on peut retrouver se trouve du côté de la critique littéraire et plus particulièrement de la critique russe qui met en opposition l'école naturaliste à l'école rhétorique⁴³. Belinski fabrique à partir du mot russe « naturalni », le substantif « naturalizm » qui se définit comme la « ressemblance maximum des personnages représentés avec le modèle fourni par la

³⁸ Mitterand, H. (1986). p. 25.

³⁹ *Ibidem*. p. 23-25.

⁴⁰ *Ibidem*. p. 22.

⁴¹ *Ibidem*. p. 23.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*. p. 24.

réalité »⁴⁴. Cette définition du mouvement russe « naturalism » se rapproche de ce qu'était à la même époque le mouvement réaliste. Pour Zola le naturalisme s'étend au-delà du réalisme :

Dans l'histoire, c'est l'étude raisonnée des faits et des personnages, la recherche des sources, la résurrection des sociétés et de leurs milieux ; dans la critique, c'est l'analyse du tempérament de l'écrivain, la reconstruction de l'époque où il a vécu, la vie remplaçant la rhétorique ; dans les lettres, dans le roman surtout, c'est la continuelle compilation des documents humains, c'est l'humanité vue et peinte, résumée en des créations réelles et éternelles⁴⁵.

Dans cette citation, Zola souligne le fait que le naturalisme n'est pas seulement la contemplation et la reproduction de la réalité mais une méthode scientifique. Après l'observation et l'enquête, vient le temps de l'analyse et de la logique pour enfin arriver à la réalité. Henri Mitterrand nous dit ainsi que « le vrai ne se constate pas, il s'acquiert et se conquiert par une méthode »⁴⁶. Avec l'essor de la méthode expérimentale, Henri Mitterrand parle d'une « deuxième époque du naturalisme »⁴⁷. En 1880, Zola, publie *Le Roman expérimental* qui est considéré comme un manifeste influencé par les thèses scientifiques de Claude Bernard dans son ouvrage *L'étude de la médecine expérimentale*. En partant de la méthode de Claude Bernard, Zola met en place une science du roman, qui va lui permettre d'atteindre la vérité. Il s'inspire notamment d'Hyppolyte Taine et de ses lectures d'Honoré de Balzac comme *La Cousine Bette*, qu'il qualifie de roman expérimental⁴⁸. À travers ses œuvres romanesques, Zola souhaite analyser les comportements humains dont il est témoin⁴⁹. Il entend par exemple montrer des successions de faits tels que la théorie du déterminisme les établit. Cette approche est pourtant critiquée par de nombreux auteurs, critiques et théoriciens. On définit deux types de critiques : philosophique et esthétisante. La première, se basant sur Céard et Brunetière relèvent le caractère fictionnel de l'œuvre et donc l'impossibilité de mener des expériences purement scientifiques. Ses critiques lui reprochent de ne pas expérimenter dans ses œuvres mais seulement d'observer ce que la nature produit pour ensuite la reproduire dans ses romans⁵⁰. La deuxième, portée par Lemaitre, n'admet pas le naturalisme comme mouvement littéraire mais reconnaît une certaine validité artistique⁵¹.

⁴⁴ Larousse (1976). *Grande Encyclopédie Larousse : Le Naturalisme*. Larousse. p. 9458. Consulté le 8 juin 2015 : <http://www.larousse.fr/archives/grande-encyclopedie/page/9458>

⁴⁵ Mitterrand, H. (1986). p. 26.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*. p. 28.

⁴⁸ Zola, E. (1902). *Le Roman expérimental*. Paris : Charpentier (Eugène Fasquelle). pp. 8-9.

⁴⁹ Larousse. *Le Roman expérimental*. [larousse.fr](http://www.larousse.fr). Consulté le 2 juin 2015 :

http://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/le_Roman_exp%C3%A9rimental/181694

⁵⁰ Pagès, A. (2007).

⁵¹ *Ibidem*.

Les *Rougon-Macquart* s'inscrivent dans cette démarche naturaliste. Il s'agit d'une série de vingt romans publiés entre 1871 et 1893 : *La Fortune des Rougon* (1871), *La Curée* (1872), *Le Ventre de Paris* (1873), *La Conquête de Plassans* (1874), *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), *Son Excellence Eugène Rougon* (1876), *L'Assommoir* (1877), *Une page d'amour* (1878), *Nana* (1880), *Pot-Bouille* (1882), *Au Bonheur des Dames* (1883), *La Joie de vivre* (1884), *Germinal* (1885), *L'Œuvre* (1886), *La Terre* (1887), *Le Rêve* (1888), *La Bête humaine* (1890), *L'Argent* (1891), *La Débâcle* (1892) et enfin *Le Docteur Pascal* (1893). Avec cette série des *Rougon-Macquart*, Zola veut tracer un portrait le plus complet possible de la société du Second Empire à travers l'histoire d'une famille. Il se réfère ici au modèle de *La Comédie Humaine* d'Honoré de Balzac, qui voulait explorer les groupes sociaux et le fonctionnement de la société afin d'en dresser une description complète qui puisse servir comme cadre de référence pour les générations futures.

Mon œuvre sera moins sociale que scientifique. Balzac à l'aide de trois mille figures veut faire l'histoire des mœurs ; il base cette histoire sur la religion et la royauté. Toute sa science consiste à dire qu'il y a des avocats, des oisifs etc. comme il y a des chiens, des loups etc. En un mot, son œuvre veut être le miroir de la société contemporaine.

Mon œuvre, à moi, sera tout autre chose. Le cadre en sera plus restreint. Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la « race modifiée » par les milieux. Si j'accepte un cadre historique, c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse ; de même le métier, le lieu de résidence sont des milieux. Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologiste. Au lieu d'avoir des principes (la royauté, le catholicisme) j'aurais des lois (l'hérédité, l'innéité). Je ne veux pas comme Balzac avoir une décision sur les affaires des hommes, être politique, philosophe, moraliste. Je me contenterai d'être savant, de dire ce qui est en cherchant les raisons intimes⁵².

Ces vingt romans retracent l'histoire d'une famille originaire de Plassans, le premier roman introduit Adélaïde Fouque, qui est le premier personnage et l'ancêtre commune aux cinq générations décrites dans les romans. Zola s'implique très sérieusement dans les recherches sur ses futurs ouvrages, pour chacun d'eux il élabore un dossier préparatoire composé de trois parties : ébauche, personnages et plans⁵³. Pour le roman *Au Bonheur des Dames*, Zola va faire de nombreux repérages dans le quartier de la place Gaillon. Il prend des notes sur les passants, l'atmosphère du quartier mais aussi sur l'architecture des bâtiments⁵⁴. Zola s'intéresse aussi aux différents chantiers du baron Haussmann. En effet, les rénovations prévues par Haussmann profitent aux grands magasins et attirent les capitaux qui s'intéressent

⁵² Zola, E. (1801-1900). *Émile Zola. Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*. Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, mis en ligne 2012. pp. 14-15. Consulté le 2 juin 2015 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530093242/f37.item>

⁵³ Bibliothèque Nationale de France. *Au Bonheur des dames*. classes.bnf.fr. Consulté le 30 juin 2015 sur : <http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/Bonheur-des-dames.pdf>

⁵⁴ *Ibidem*.

à ces nouvelles formes de consommation. Durant les mois de février et mars 1882, Zola fait des enquêtes dans les grands magasins parisiens notamment au Bon Marché. Il y va ainsi pour étudier tous les composants qui l'inspirent pour le *Bonheur des Dames* : dispositions des marchandises, architecture de l'intérieur et de l'extérieur, attitude du personnel, etc.⁵⁵. Mais plus que de simples observations, il s'agit d'un véritable travail d'enquête en collaboration avec le directeur de l'époque du Bon Marche, Karcher, qui lui communique des données importantes telles que les recettes et chiffres d'affaire, la progression économique sur plusieurs années ou bien encore des informations sur le personnel⁵⁶.

⁵⁵ Bibliothèque Nationale de France. *Au Bonheur des dames*.

⁵⁶ *Ibidem*.

2. Une société en évolution : prise de position publiques

2.1. Bouleversements des modèles économiques et sociaux

Maintenant que nous avons tracé la biographie de Zola, nous allons nous pencher sur la société dans laquelle il évoluait. Cela nous permet de mieux comprendre le contexte d'écriture des romans *Nana* et *Au Bonheur des Dames*, mais aussi le contexte du récit puisque les romans se déroulent au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Durant cette période, les bouleversements dans le domaine économique et sociaux sont importants. Ces transformations vont redessiner la France dans laquelle Zola évolue. Avec l'avènement du capitalisme, de nouvelles classes sociales apparaissent et de nouveaux rapports de force s'installent. Nous allons dans un premier temps nous pencher sur les évolutions économiques de cette époque, pour dans un second temps pouvoir en établir les conséquences sociales.

Pour comprendre ces évolutions économiques il faut revenir quelque temps en arrière au début de la révolution industrielle. Les dates précises de la première révolution industrielle varient, mais la majorité des historiens s'accordent pour dire qu'elle débute au tournant de la deuxième moitié du XVIII^e siècle et qu'elle se termine à la fin des années 1870. Si l'on compare la France à d'autres pays européens qui connaissent aussi cette révolution industrielle, on remarque un léger retard dû notamment à l'instabilité politique de la Révolution française qui a ralenti l'industrialisation ; à ce propos, Lévy-Leboyer parle de « catastrophe nationale »⁵⁷. Cette révolution industrielle repose tout d'abord sur une révolution agricole au début du XVIII^e siècle qui va permettre d'augmenter les rendements et de débloquent la main d'œuvre nécessaire à l'essor industriel⁵⁸. Puis sur l'essor de nouvelles industries comme le textile ou la métallurgie mais aussi sur l'invention de la machine à vapeur et ses améliorations successives⁵⁹. La deuxième révolution industrielle, datée de 1880, est marquée par l'utilisation de nouvelles énergies telles que l'électricité, le gaz et le pétrole⁶⁰. Elle repose sur des innovations techniques dans les domaines de la communication

⁵⁷ Verley, P. (1985). La révolution industrielle. Paris : MA Editions. p. 133.

⁵⁸ Cité de l'économie. *La révolution industrielle. 1740-1760*. [citedeleconomie.fr](http://www.citedeleconomie.fr). Consulté le 18 juin 2015 : <http://www.citedeleconomie.fr/10000-ans-histoire-economie/revolutions-industrielles/la-revolution-industrielle>

⁵⁹ Larousse. *Révolution industrielle*. [larousse.fr](http://www.larousse.fr). Consulté le 18 juin 2015 : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9volution_industrielle/61047

⁶⁰ *Ibidem*.

(télégramme puis téléphone), et des moyens de transport (machine à vapeur et chemin de fer)⁶¹.

Ces avancées techniques et économiques ne se font pas sans les banques. Celles-ci ont un rôle central dans l'accumulation et l'investissement de capitaux dans les nouvelles technologies et système de transport. La volonté politique de modernisation encourage la création de nouvelles banques mixtes entre les années 1848 et 1872⁶². Ces banques participent à un système plus large de capitalisation de la société du XIX^e siècle. On assiste à l'apparition d'une « nouvelle forme d'organisation économique articulée autour de l'entreprise capitaliste »⁶³. Durant cette phase de capitalisme industriel, l'Etat n'intervient pas, la régulation se fait par le marché lui-même, c'est une période de « laisser-faire »⁶⁴. De nombreuses voix s'élèvent alors contre ce système qui ne profite pas à tous. Le socialisme qui est une théorie « visant à transformer l'organisation sociale dans un but de justice entre les hommes au plan du travail, de la rétribution, de l'éducation, du logement, etc »⁶⁵ se développe au cours du XIX^e siècle en parallèle des révolutions industrielles. Le socialisme devient rapidement une force politique importante qui se base sur le monde ouvrier. De nombreux courants voient le jour ayant pour but notamment de mettre fin à ce système de propriété privée en demandant une intervention active de l'Etat dans le domaine économique. Ces forces de gauche permettent à la France de se rapprocher d'un système politique démocratique, notamment après la révolution de juin 1848 où les classes dominantes savent qu'elles doivent composer avec le nouveau système démocratique qui se met en place. Elles savent aussi qu'elles doivent afficher leur unité pour contrebalancer d'éventuelles revendications populaires de classes dominées⁶⁶.

Après la révolution sociale et politique du milieu du XIX^e siècle, qui mène à l'évènement de la Deuxième République, la période du Second Empire se présente comme réconciliatrice des classes⁶⁷. Les ambitions de consensus que le Second Empire veut offrir à la société française sont anéanties avec la Commune en mai 1871. Au sortir du Second Empire, de nouvelles forces sont en place. Du côté des classes dominées, on assiste au développement

⁶¹ Cité de l'économie. *La seconde révolution industrielle. 1880-1914. citedeleconomie.fr*. Consulté le 2 juillet 2015 : <http://www.citedeleconomie.fr/10000-ans-histoire-economie/revolutions-industrielles/la-seconde-revolution-industrielle>

⁶² Verley, P. (1985). p. 39.

⁶³ Larousse. *Capitalisme. larousse.fr*. Consulté le 2 juillet 2015 : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/capitalisme/30530>

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Larousse. *Socialisme. larousse.fr*. Consulté le 2 juillet 2015 : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/socialisme/92317>

⁶⁶ Charle, C. (1991). p.73.

⁶⁷ *Ibidem*. p. 137.

d'une nouvelle classe paysanne désireuse de participer plus activement à la vie économique, au développement d'une classe ouvrière qui occupe un rôle de plus en plus important dans la société et enfin à l'essor des classes moyennes. D'un autre côté, grâce au remplacement des classes dirigeantes traditionnelles par de nouvelles élites, qui se disent plus ouvertes, le mode de domination évolue progressivement⁶⁸.

Dans ce monde en bouleversement, les agriculteurs sont selon Charle, la catégorie sociale qui réussit le mieux à préserver ses intérêts et à freiner le déclin de sa position dans la société⁶⁹. Cela peut s'expliquer par plusieurs raisons : les possibilités associatives qu'offre la Troisième République correspondent à une forme d'organisation déjà présente dans le monde rural⁷⁰. Les divergences au sein des paysans existent mais sont peu importantes si on les compare avec celles du monde ouvrier ou des élites. Cela va leur donner la possibilité d'obtenir une représentation politique importante à tous les niveaux (députés, sénateurs, conseillers régionaux et conseillers municipaux)⁷¹. Ainsi, bien que les villes prennent de plus en plus d'importance grâce notamment à l'exode rural, les paysans français ont un poids social important en France⁷².

La deuxième moitié du XIX^e siècle est un tournant pour le monde ouvrier. Les transformations économiques qui menacent la déqualification des ouvriers par les techniques et les machines creusent les divisions préexistantes⁷³. L'avènement des partis et surtout des syndicats nous donnent l'image d'une union ouvrière contre le patronat, cependant, selon Charle ce mouvement est relativement peu développé en France en comparaison d'autres pays européens⁷⁴. La fraction la plus importante qui divise le monde ouvrier repose sur le dilemme idéologique qui oppose les réformateurs des révolutionnaires. C'est pour cela que bien que les ouvriers s'organisent en collectifs (syndicats), leurs revendications ne se font entendre qu'après de longs et compliqués bras de fer.

La catégorie que l'on regroupe sous le terme de « classe moyenne » désigne un ensemble de populations hétéroclites qui ne partagent pas toujours les mêmes valeurs et ambitions. On y retrouve les petits commerçants, artisans, employés et fonctionnaires et à un niveau supérieur les professions libérales⁷⁵. Pour une partie de cette classe moyenne l'ascension sociale se fait grâce à la constitution d'un capital économique, pour l'autre partie

⁶⁸ Charle, C. (1991). p.137.

⁶⁹ *Ibidem.* p.141.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.* pp.141-142.

⁷² *Ibidem.* p.178.

⁷³ *Ibidem.* p.277.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.* p.180.

cette ascension se fait à l'aide l'éducation et donc l'école républicaine⁷⁶. Cette hétérogénéité explique le fait que la classe moyenne peine à se rassembler pour former une force politique importante. La classe moyenne est donc une classe intermédiaire qui essaye de se distinguer du peuple (paysan et ouvrier) tout en aspirant à intégrer la bourgeoisie⁷⁷.

Enfin, la dernière classe dont nous allons traiter peut se recouvrir sous le nom de « classe des élites ». Il est alors question des anciennes et nouvelles élites qui se forment : la noblesse, les notables et la bourgeoisie. Avec l'avènement de la Troisième République, le déclin des notables est inévitable. Il repose sur les valeurs sur lesquelles leur pouvoir repose : « l'idéal est pour eux celui d'une société hiérarchisée qui n'évolue pas, où les inférieurs reconnaissent naturellement la tutelle des supérieurs en échange des services que ceux-ci rendent aux paysans »⁷⁸. Ce système est donc encore possible dans des régions provinciales rurales mais non plus dans des villes où l'économie de marché domine désormais. En parallèle se développe avec la montée du capitalisme la bourgeoisie, qui regroupe les propriétaires ou dirigeants d'affaires industrielles, commerciales ou financières importantes⁷⁹. De plus, avec la proclamation de la Troisième République, on voit apparaître une nouvelle élite politique qui est constituée d'hommes occupant des positions politiques et administratives hiérarchiquement élevées dans ce nouveau gouvernement. Enfin, Charle pose la question de l'apparition une élite intellectuelle grâce notamment à la liberté de presse et d'association pour les journalistes et hommes de lettres⁸⁰. La République bouleverse ainsi les élites traditionnelles qui perdent progressivement de leurs influences au profit de nouvelles élites qui imposent un système de domination différent, reposant sur le capital économique, politique ou intellectuel.

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ Charle, C. (1991). p.180.226.

⁷⁸ *Ibidem.* p.232.

⁷⁹ *Ibidem.* p.239.

⁸⁰ *Ibidem.* p.268.

2.2. Ambiguïté quant aux travaux d’Haussmann

Zola évolue dans un monde en mouvement et comme nous l’avons vu dans une société qui connaît de nombreux bouleversements. La ville de Paris n’échappe pas à ces transformations avec notamment les travaux d’Haussmann qui vont faire naître le Paris que nous connaissons aujourd’hui. Paris occupe une place centrale dans l’œuvre de Zola, en effet près de la moitié des romans de la série des *Rougon-Macquart* se déroulent dans la capitale, sans oublier que Paris est aussi une des trois villes du cycle *Les Trois Villes*, avec Lourdes et Rome (1893-1898). Il n’est donc pas étrange que Zola s’intéresse à ces transformations et les commente dans son travail. Avant d’étudier plus en détail l’ambiguïté de Zola quant aux travaux d’Haussmann, nous allons nous pencher sur la construction du nouveau visage de Paris.

Bien avant l’arrivée d’Haussmann à la préfecture de la Seine, les gouvernements tentent de résoudre la « crise urbaine »⁸¹. Encore que le terme de « crise urbaine » ne soit pas utilisé à l’époque, le problème est bien réel. Les villes traditionnelles doivent s’adapter à la forte croissance démographique et économique⁸². En effet, Paris est une ville insalubre ce qui provoque de graves crises sanitaires avec les épidémies de choléra en 1832 et 1849 par exemple⁸³, sans compter que les rues ne sont pas adaptées à l’automobile qui se développera à la fin du siècle. Comme le dit Franz Vossen, l’objectif de ces transformations consécutives conduit à établir une transition entre un « Paris de Quasimodo à un Paris d’Haussmann »⁸⁴ c’est-à-dire d’un Paris moyenâgeux à un Paris moderne. La Deuxième République fera de cette question urbaine une priorité⁸⁵, l’Empereur Napoléon III continue ce travail sur l’urbanisme en prenant comme modèle la capitale britannique⁸⁶.

Le 22 juin 1853, l’Empereur Napoléon III nomme le baron Haussmann préfet de la Seine qui a désormais en charge le projet d’urbanisation de Paris et de son financement⁸⁷. Napoléon III confie alors une mission en trois points à Haussmann : aérer, unifier et embellir la ville⁸⁸. Pour cela Haussmann met en place différentes rénovations de la ville qu’il organise

⁸¹Bourillon, F. (1999). « Changer la ville. La question urbaine au milieu du 19^e siècle. Vingtième Siècle ». *Revue d'histoire*, No. 64, Numéro spécial: *Villes en crise ?* Sciences Po University Press. p. 18. Consulté sur Jstor le 13 juin 2015 : <http://www.jstor.org/stable/pdf/3770387.pdf>

⁸² *Ibidem*. p. 11.

⁸³ Moncan, de, P. (2009). p. 8.

⁸⁴ Vossen, F. (1947). p. 25.

⁸⁵ Bourillon, F. (1999). p.18.

⁸⁶ Moncan, de, P. (2009). p. 27.

⁸⁷ *Ibidem*. p. 33.

⁸⁸ *Ibidem*.

comme des « réseaux », que l'on peut distinguer les uns des autres par leurs objectifs et leurs modes de financement⁸⁹.

Le premier réseau, qui est aussi appelé la croisée de Paris (1852-1859) avait commencé sous les ordres du préfet Berger, Haussmann va alors reprendre ce projet en le modifiant de manière très importante⁹⁰. L'idée de ce premier réseau est de restructurer Paris autour de deux grandes percées, qui se croisent et qui traversent Paris, de part en part, d'est en ouest et du nord au sud. Ces deux voies sont reliées par des voies concentriques d'où partent de grands axes en direction de la périphérie⁹¹. Ces grands axes débouchent le plus souvent sur de grands monuments ou bâtiments publics.

Le deuxième réseau (1859-1867) est la suite logique du premier. Il achève la restructuration du vieux Paris à l'intérieur de ses grands boulevards. L'Île de la Cité connaît notamment de grands changements. Le délabrement du cœur de Paris est tellement important, qu'Haussmann décide de raser des quartiers entiers pour construire des bâtiments administratifs ou publics tels que : le palais de justice, le tribunal de commerce ou un nouvel emplacement pour l'Hôtel-Dieu⁹². Avec le décret du 1^{er} janvier 1860, Paris s'agrandit en absorbant onze nouvelles communes. Pour rendre la circulation la plus fluide possible vers et dans ces nouvelles parties de Paris, Haussmann va créer les boulevards extérieurs⁹³ ainsi que la ligne de chemin de fer de la Petite Ceinture⁹⁴.

Enfin, le troisième réseau, qui est voté en 1869 et qui ne s'achèvera qu'en 1925, sera très contesté et entraînera la chute du baron Haussmann. Avec l'approche de la guerre franco-allemande de 1870, la population parisienne conteste de plus en plus l'autorité de l'Empereur. Il faut aussi noter que dès 1867, de nombreuses voix s'élèvent contre le vote d'un nouveau réseau. Les arguments principaux de ses opposants sont les irrégularités financières du financement des travaux. En effet, Haussmann va dépenser près de 2,5 milliards de francs pour un budget de seulement 1,1 milliard.⁹⁵ La chute du Second Empire va définitivement entraîner celle du baron Haussmann⁹⁶. Pourtant ce troisième réseau survivra à Haussmann et sera continué sous la Troisième République, par ses détracteurs.

⁸⁹ Bourillon, F. (1999). p.22.

⁹⁰ Moncan, de, P. (2009). p. 40.

⁹¹ Arte. (2013).

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Aussi appelés les boulevards Maréchaux.

⁹⁴ Moncan, de, P. (2009). p. 62.

⁹⁵ *Ibidem*. p. 69.

⁹⁶ *Ibidem*. p. 62.

En plus de la restructuration de la ville, Haussmann laisse derrière lui une ville assainie, et unifiée architecturalement. Paris qui était une ville insalubre se replace au rang des plus belles capitales européennes. L'installation de l'aqueduc Belgrand met fin aux pénuries d'eau que connaît alors la ville et la mise en place d'un système d'égouts permet d'éliminer les épidémies⁹⁷. L'unification se fait par les règles architecturales qu'impose Haussmann aux bâtiments privés, ainsi les nouveaux immeubles sont dessinés pour mettre en valeur les perspectives des nouvelles voies⁹⁸. Ces progrès n'arrêtent pourtant pas ses détracteurs et les critiques ne portent pas seulement sur le financement de ces travaux. Ainsi dans des écrits à Flaubert, on retrouve la position des Goncourt contre ce nouveau Paris, qui a perdu son âme :

Je suis étranger à ce qui vient, à ce qui est, comme à ces boulevards nouveaux, sans tournant, sans aventure de perspective, implacables de ligne droite, qui ne sentent plus le monde de Balzac, qui font penser à quelque Babylone américaine de l'avenir. Il est bête de venir ainsi dans un temps en construction : l'âme y a des malaises comme un homme qui essuierait des plâtres⁹⁹.

C'est donc dans ce contexte décisif pour l'urbanisme et les transformations de la ville de Paris que Zola évolue. En se basant sur ses écrits en tant que journaliste mais aussi en tant que romancier, on remarque une certaine ambiguïté de la pensée de Zola par rapport aux travaux d'Haussmann.

Dans un premier temps, Zola va vivement critiquer les travaux d'Haussmann. Zola met en opposition le Paris pittoresque représenté par le vieux Paris avec le Paris artificiel symbolisé par les démolitions et nouvelles constructions haussmanniennes¹⁰⁰. Dans ses écrits, Zola se compare à un poète nostalgique d'un Paris oublié.

Personnellement, je chercherais volontiers querelle à M. Haussmann. Je regrette, en amant désespéré des anciens horizons, mes vieilles rues, mon vieux bois de Boulogne, mon vieux Luxembourg. [...] En nous comptant bien, nous sommes au plus une centaine qui pleurons sur les ordures des ruelles, sur les coins déserts de la Pépinière et les taillis amoureux du bois de Boulogne¹⁰¹.

Bien que Zola soit paradoxalement conscient que les Parisiens ne partagent pas ses opinions et sont heureux de constater des améliorations de leurs conditions, il ironise sur

⁹⁷ Dansette, A. (1972-1973). « L'œuvre du baron Haussmann à l'épreuve du temps ». *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*, Anuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France (1972-1973). Éditions de Boccard. . p.66. Consulté sur Jstor le 13 juin 2015 : <http://www.jstor.org/stable/pdf/23406517.pdf>

⁹⁸ Arte. (2013).

⁹⁹ Goucourt, de E. et J. (1866). p. 68.

¹⁰⁰ Peylet, G., Kuon, P. (2005). p. 95.

¹⁰¹ Zola, E. (8 mars 1869). *D'aujourd'hui et de demain. Le Gaulois*. Consulté le 16 juin 2015 sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k519383j.langFR>

l'embourgeoisement de la ville. Il se moque des soi-disant améliorations qui remplacent les parcs et bois de Paris en scène d'apparat.

S'il est vrai que Paris doit être construit et aménagé pour les Parisiens, il devient hors de doute que le préfet de la Seine a enfin donné à mes concitoyens la ville qu'ils rêvaient. [...] Quant aux Parisiens, ils sont enchantés d'avoir de larges trottoirs, des squares où ils peuvent aller voir la nature sans se mouiller les pieds, un bois où l'on s'étouffe le dimanche comme à une réception officielle¹⁰².

M. Haussmann, qui est plein de sollicitude pour les riches, a fait des bois de Boulogne et de Vincennes des promenades princières. [...] Peut être le préfet de la Seine croit-il avoir assez fait pour les pauvres, en semant Paris de squares¹⁰³.

Cette idée d'un Paris transformé pour plaire aux classes aisées et non pas à la majorité revient régulièrement dans ses articles de journaux. Cette idée n'est pas une invention de Zola, les classes moyennes et pauvres sont souvent délogées du centre de la ville. En effet, avec les travaux les loyers des habitations de ces quartiers réhabilités sont hors de leur portée. Ainsi Zola écrit le 18 octobre 1868 dans *La Tribune* :

Les ouvriers étouffent dans les quartiers étroits et fangeux où ils sont obligés de s'entasser. Ils habitent les ruelles noires qui avoisinent la rue Saint-Antoine, les trous pestilentiels de la rue Mouffetard. Ce n'est pas pour eux qu'on assainit la ville ; chaque nouveau boulevard qu'on perce les jette en plus grand nombre dans les vieilles maisons des faubourgs¹⁰⁴.

Dans son ouvrage *La Curée* publié en 1872, Zola dénonce la spéculation immobilière liée aux travaux d'Haussmann. Le roman nous donne une meilleure idée des conséquences de ces transformations mais aussi des opinions des Parisiens et de Zola lui-même. *La Curée* décrit le parcours d'Aristide Rougon, dit Saccard qui va faire fortune en achetant des immeubles entiers en sachant que la ville les rachètera pour poursuivre l'avancée des travaux. Au début du roman Saccard compare Paris à une bête que l'on dépèce :

La grande croisée de Paris, comme ils disent. Ils dégagent le Louvre et l'Hôtel de Ville. Jeux d'enfants que cela ! C'est bon pour mettre le public en appétit... Quand le premier réseau sera fini, alors commencera la grande danse. Le second réseau trouera la ville de toutes parts, pour rattacher les faubourgs au premier réseau. Les tronçons agoniseront dans le plâtre... Tiens, suis un peu ma main. Du boulevard du Temple à la barrière du Trône, une entaille ; puis de ce côté, une autre entaille, de la Madeleine à la plaine Monceau ; et une troisième entaille dans ce sens, une autre dans celui-ci, une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout ; Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes, nourrissant cent mille terrassiers et maçons, traversé par d'admirable voies stratégiques qui mettront les forts au cœur des vieux quartiers¹⁰⁵.

¹⁰² Zola, E. (8 mars 1869).

¹⁰³ Zola, E. (18 octobre 1868). *La Tribune*. Dans : Peylet, G., Kuon, P. (2005). *Paysages urbains de 1830 à nos jours. Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliqués à la Littérature*. Eidolon. No. 68. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux. p. 97.

¹⁰⁴ *Ibidem*. p. 98.

¹⁰⁵ Zola, E. et al. (1960). *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. Tome I. Paris : Gallimard. p. 389.

Il faut cependant nuancer les propos de Zola, puisque fervent partisan de la modernité, il apprécie les transformations de la ville de Paris en une capitale moderne à la hauteur d'autres villes européennes. On remarque une nette évolution dans les écrits de Zola de la fin des années 1870, où Zola s'oppose à certains défenseurs du mouvement romantique qui s'oppose à la modernité. Dans des romans plus tardifs, la modernité occupe une place prépondérante de son travail, comme dans *La Bête humaine* où les chemins de fer et la locomotive Lison sont au centre du roman. Dans un article sur Théophile Gautier de juillet 1879, Zola critique violemment les poètes romantiques :

Ils ont épuisé tous les mots du mépris contre l'alignement correct des grandes voies. Lorsqu'on a mis la pioche dans le vieux Paris, qui empoisonnait et qui tombait en pourriture, ils ont poussé les cris de désespoir ; c'était une abomination, une profanation [...] il faut aimer le nouveau Paris, une ville superbe [...] Nous devons accepter l'architecture de nos halles et de nos palais d'exposition, les boulevards corrects et clairs de nos villes¹⁰⁶.

Ainsi Zola prend parti pour les travaux d'Hausmann, il écrit : « J'aimais d'amour l'ancien bois de Boulogne. J'ai de l'admiration et du respect pour le nouveau »¹⁰⁷. Les prémices de cette évolution se retrouvent aussi dans ses anciens ouvrages, comme dans le roman *La Curée*, le deuxième roman de la série des *Rougon-Macquart*. Bien que dans *La Curée* Zola dénonce la spéculation immobilière qui entoure les travaux, il laisse entrevoir certains aspects positifs :

Les amants avaient l'amour du nouveau Paris. Ils couraient souvent la ville en voiture, faisaient un détour, pour passer par certains boulevards qu'ils aimaient d'une tendresse personnelle. Les maisons, hautes, à grandes portes sculptées, chargées de balcons, où luisaient, en grandes lettres d'or, des noms, des enseignes, des raisons sociales, les ravissaient. [...] Cette trouée claire qui allait au bout de l'horizon, se rapetissant et s'ouvrant sur un carré bleuâtre du vide, cette double rangée ininterrompue de grands magasins, où des commis souriaient aux clientes, ces courants de foule piétinant et bourdonnant, les emplissaient peu à peu d'une satisfaction absolue et entière, d'une sensation de perfection dans la vie de la rue. [...] Chaque boulevard devenait un couloir de leur hôtel. Les gaietés du soleil riaient sur les façades neuves, allumaient les vitres, battaient les tentes des boutiques et des cafés, chauffaient l'asphalte sous les pas affairés de la foule. Et quand ils rentraient, un peu étourdis par le tohu-bohu éclatant de ces longs bazars, ils se plaisaient au parc Monceau, comme à la plate-bande nécessaire de ce Paris nouveau, étalant son luxe aux premières tiédeurs du printemps¹⁰⁸.

Dans cette citation nous pouvons voir que Zola décrit la ville de Paris comme le théâtre de l'amour que se portent Renée et Maxime. En effet, les rues de Paris deviennent un « couloir de leur hôtel » protégeant ainsi leur relation. Pour renforcer cette idée, l'auteur utilise des qualificatifs positifs pour décrire ce nouveau Paris : « trouée claire », « étalant son luxe ».

¹⁰⁶ Zola, E. (1879). Cité dans : Peylet, G., Kuon, P. (2005).

¹⁰⁷ Zola, E. (8 mars 1869).

¹⁰⁸ Zola, E. et al. (1960). pp. 496-497.

3. La critique de la société

3.1. Théorie des valeurs

Pour pouvoir répondre à notre problématique, qui est rappelons le : comment Zola transmet-il ses opinions à travers les romans *Au Bonheur des Dames* et *Nana* ? Nous allons nous appuyer sur l'ouvrage de Vincent Jouve, *la Poétique des valeurs*. Selon Jouve, la relation entre les valeurs et les institutions littéraires peut être étudiée selon deux angles : « comment la littérature pèse [t-elle] sur les valeurs sociales (les textes, par leur diffusion, influant sur les mentalités » et « comment les valeurs sociales pèsent [-elles] sur la littérature (la chose littéraire étant modelée, voire définie, par les valeurs d'un groupe à un moment donné) »¹⁰⁹. Dans le cadre de notre travail nous nous concentrerons sur ce deuxième angle pour pouvoir définir comme les valeurs de Zola se retrouvent dans ses œuvres littéraires. Jouve désigne ainsi l'analyse des idéologies et donc des valeurs d'un texte comme « l'effet-valeur » de celui-ci. Contrairement à l'idéologique qui « imprègne un texte à son insu », les valeurs sont elles ouvertement affichées¹¹⁰.

Les valeurs d'un texte peuvent provenir de valeurs préexistantes ou de valeurs originales créées pour le récit. Dans ces deux cas on ne peut comprendre les valeurs affichées par le texte qu'en les analysant par rapport aux valeurs extérieures au texte¹¹¹. Dans les cas du *Bonheur des Dames* et de *Nana*, les valeurs présentes dans le texte sont des reprises de valeurs préexistantes, renvoyant à des normes particulières et définies. C'est dans ce cadre que Philippe Hamon définit quatre domaines dans lesquels la relation de l'homme au monde est la plus claire. Ces objets sont alors des indicateurs de la culture, ils permettent une « évaluation culturelle »¹¹² : le regard, le langage, le travail et l'éthique¹¹³. Le regard est déterminé par des critères assez précis comme par exemple « bien regarder » et « mal regarder »¹¹⁴, il peut nous donner des indications importantes sur les valeurs transmises au lecteur. Le langage fait aussi l'objet de codifications très strictes. Il établit une frontière entre ceux qui s'expriment

¹⁰⁹ Jouve, V. (2001). *Poétique des valeurs*. Paris : Presses Universitaires de France. pp. 5-6.

¹¹⁰ *Ibidem*. p. 11.

¹¹¹ *Ibidem*. p. 15.

¹¹² *Ibidem*. p. 19.

¹¹³ Hamon, P. (1984). *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris : PUF. p. 28.

¹¹⁴ Jouve, V. (2001). p. 19.

correctement et ceux qui ne « maîtrisent pas le code »¹¹⁵, mais aussi entre ceux qui ont une aisance et ceux qui n'en ont pas. Ainsi, on retrouve une dimension sociale dans l'étude du langage. Le travail est quant à lui un bon objet d'étude puisqu'il est à la fois « la marque que l'homme imprime dans son environnement » et un des liens qui rattache l'homme en tant qu'individu au groupe¹¹⁶. On peut ainsi parler dans les romans de Zola de travail « abrutissant, destructeur et aliénant »¹¹⁷. Cette vision négative du travail peut être rattachée au mythe d'Ixion, qui symbolise une vision de l'univers comme un lieu de douleur et réception sans fin (symbole de la roue qui tourne)¹¹⁸. Enfin, l'éthique, qui peut être définie comme le rapport d'un individu aux principes et aux lois, fait systématiquement référence à des valeurs. Les romans contiennent souvent un partage entre les personnages qui respectent la norme sociale, c'est-à-dire la doxa, et ceux qui préfèrent suivre leur propre système de valeur ou désirs¹¹⁹.

Maintenant que nous avons vu dans quels domaines les valeurs d'un texte sont les plus visibles, nous allons nous pencher sur ce que Jouve appelle les « points valeurs ». Ces « points valeurs » désignent la manifestation des valeurs au niveau local c'est-à-dire au niveau des personnages d'un récit qui véhiculent, indépendamment du narrateur, des « univers axiologiques »¹²⁰. Les « points-valeurs » étant très nombreux dans un texte, c'est l'analyse de l'ensemble de ces valeurs locales qui donne accès au système idéologique du texte et donc à son message¹²¹. Pour un personnage du récit il n'y a selon Jouve que trois manières d'exprimer ses valeurs : par ce qu'il pense, ce qu'il dit ou ce qu'il fait¹²². Tout discours véhicule un système de croyance et donc une idéologie, c'est-à-dire que ce que pense un personnage (valeurs manifestées) est aussi important que ce qu'il dit (valeurs exprimées). Nous pouvons étudier ce système de croyances sur trois plans : sémantique (la sélection), syntaxique (la combinaison) et pragmatique (l'orientation vers autrui)¹²³. Sur le plan sémantique, le personnage exprime ses valeurs à travers « le choix des thèmes, le registre de langue, les images et les expressions évaluatives » de son discours¹²⁴. Dans le cadre du plan syntaxique, l'analyse se penche sur la façon dont le personnage organise son discours, ce qui peut nous renseigner sur ses intentions¹²⁵. Jouve nous parle dans l'analyse de la micro-

¹¹⁵ Jouve, V. (2001). p. 22.

¹¹⁶ *Ibidem.* p. 23.

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ *Ibidem.* p. 24.

¹²⁰ *Ibidem.* p. 35.

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² *Ibidem.*

¹²³ *Ibidem.* p. 37.

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ *Ibidem.* p. 52.

organisation, qui s'applique à une prise de parole en particulier, et la macro-organisation, qui s'intéresse à la structure d'ensemble d'un discours¹²⁶. Dans la micro-organisation, Jouve nous explique que le locuteur a deux choix : produire des propositions sans lien logique, qui est aussi appelé la parataxe, ou bien exprimer ses idées d'une façon construite et logique, que l'on appelle hypotaxe¹²⁷. Enfin, sur le plan pragmatique, l'analyse se concentre sur la façon dont le personnage ou le texte tente d'agir sur autrui (un autre personnage ou le lecteur). C'est dans ce cadre que la théorie de rhétorique traditionnelle du logos, pathos et de l'ethos trouvent leur place.

Le *logos* rassemble les procédés fondés sur l'argumentation logique et faisant appel à la raison du destinataire ; le *pathos* désigne les techniques qui permettent d'émouvoir l'allocutaire en jouant sur sa sensibilité ; l'*ethos* renvoie aux signaux qui assurent la crédibilité du locuteur en donnant de lui une image fiable¹²⁸.

C'est grâce à l'ethos du locuteur que son discours se transmet plus facilement vers le destinataire. Si le destinataire a confiance ou se reporte à une autorité spécifique du locuteur son message sera jugé plus vraisemblable et crédible. Jouve donne l'exemple du personnage du Docteur Pascal dans les *Rougon-Macquart* qui permet d'expliquer des théories scientifiques, notamment de l'hérédité sous le couvert d'une crédibilité scientifique, puisque exposées par un docteur¹²⁹.

Après avoir étudié les domaines et moyens où/dont disposent les valeurs d'un récit pour se manifester et apparaître plus clairement à l'analyse, nous allons nous pencher sur la hiérarchisation de celles-ci. En effet selon Jouve « ce n'est que dans la mesure où elles font système, où elles s'organisent selon une échelle ou une hiérarchie, que les valeurs renvoient à une idéologie »¹³⁰. C'est donc en hiérarchisant ces valeurs que nous pouvons avoir accès à l'intention du locuteur dont le lecteur est la cible. Pour cela il faut se pencher sur trois univers différents : discursif, narratif et pragmatique. La voie discursive repose sur le point de vue de l'autorité énonciative¹³¹. Pour pouvoir donner un sens aux différents éléments d'un récit, le lecteur cherche à construire une figure responsable de l'ensemble du récit. C'est ce que l'on appelle la notion de « l'auteur impliqué », qui peut désigner l'auteur réel ou bien le narrateur¹³². Ces différenciations entre différents rôles de l'auteur et du narrateur se retrouvent aussi dans le travail de Dominique Maingueneau. Il différencie trois instances de l'auteur qui

¹²⁶ Jouve, V. (2001). p. 52.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*. p. 61.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*. p. 89.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*. p. 90.

ne sont pas organisées de façon chronologique mais qui s'entrecroisent, chacune dépendant et faisant parti des autres¹³³ : la personne, l'écrivain et l'inscripteur.

La dénomination 'la personne' réfère à l'individu doté d'un état-civil, d'une vie privée. 'L'écrivain' désigne l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire. Quand au néologisme 'inscripteur', il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte (ce que nous appellerons plus loin 'scénographie') et la scène qu'impose le genre de discours : romancier, dramaturge, nouvelliste...¹³⁴

De plus, nous pouvons relier cette autorité de l'auteur à un autre concept explicité par Maingueneau, l'éthos. Nous avons déjà traité de son origine de la rhétorique traditionnelle en relation avec le logos et pathos. Dans ses travaux, Maingueneau ajoute que le but du locuteur est de faire bonne impression, pour cela il va construire son discours pour donner une image de soi capable de convaincre et de gagner la confiance de son auditoire¹³⁵. Selon Gilles Declerq, l'éthos mobilise :

Tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique¹³⁶.

L'éthos est alors l'image que l'auteur produit dans son discours et non pas sa personne réelle. De plus, cette image est dynamique, puisqu'en constante évolution¹³⁷. Il faut aussi noter que l'éthos est une construction qui peut différer si elle est comprise du point de vue du locuteur ou du point de vue du destinataire, en effet « l'éthos visé n'est pas nécessairement l'éthos produit »¹³⁸. Comme nous l'avons vu, le concept d'éthos est un concept dynamique, en constante évolution. Cela peut s'expliquer par le fait qu'il résulte d'une interaction entre divers facteurs¹³⁹. Comme nous pouvons le voir dans le schéma ci-dessous, l'éthos effectif, qui se définit comme l'éthos que tel ou tel destinataire construit, résulte d'une part de l'éthos prédiscursif et d'autre part de l'éthos discursif. L'ethos prédiscursif désigne alors « les

¹³³ Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin. p. 108.

¹³⁴ *Ibidem*. pp. 107-108.

¹³⁵ Maingueneau, D. (2002). « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours. Version raccourcie et légèrement modifiée de Problèmes d'ethos ». *Pratiques*. No.113-114. p. 1. Consulté le 2 juillet 2015 sur : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>

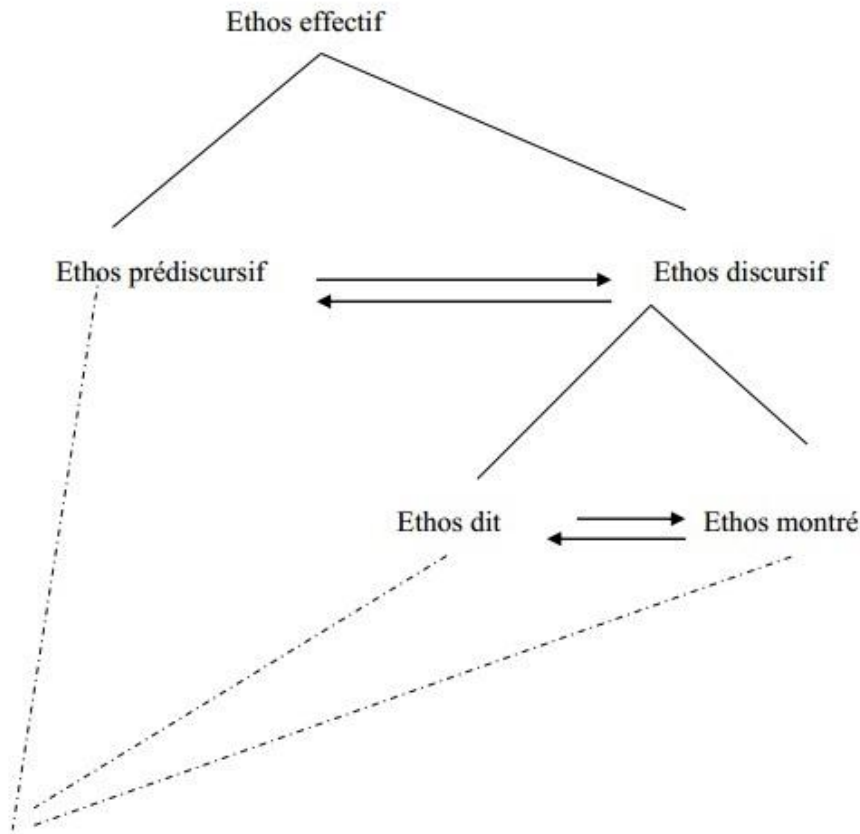
¹³⁶ Declerq, G. (1992). *L'art d'argumenter – Structures rhétoriques et littéraires*. Paris : Editions Universitaires. Dans : Maingueneau, D. (2002). *L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*. Version raccourcie et légèrement modifiée de *Problèmes d'ethos*. *Pratiques*. No.113-114. p. 1. Consulté le 2 juillet 2015 sur : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>

¹³⁷ Maingueneau, D. (2002). p. 1.

¹³⁸ *Ibidem*. p. 5.

¹³⁹ *Ibidem*. p. 15.

représentations de l'éthos de l'énonciateur avant même qu'il ne parle »¹⁴⁰. L'éthos discursif quant à lui se compose de l'éthos dit, directement ou indirectement et de l'éthos montré.



Pour reprendre sur cette voie discursive, on peut dire qu'elle est alors responsable de l'idéologie du texte.

Le narrateur dispose de plusieurs techniques pour s'exprimer : Il peut interrompre son récit pour émettre des jugements discrets sur le mode du discours, utilisant ce que Genette appelle 'la fonction idéologique'. Il peut aussi, exploitant 'la fonction de régie', organiser son texte de façon à faire apparaître ses préférences. Enfin, par le biais de 'la fonction évaluative', il peut cautionner les valeurs proposées par tel ou tel personnage qu'il intronise comme porte-parole¹⁴¹.

Reprenons alors les différentes fonctions explicitées par Genette. La fonction idéologique désigne l'autorité, que l'on appelle ici le narrateur, et qui peut dans le récit émettre des jugements qui prennent la forme de maximes intemporelles. Ces passages (au présent) sont ce que le narrateur considère comme des vérités générales qui ont une validité au-delà du récit.

¹⁴⁰ Maingueneau, D. (2002). p. 4.

¹⁴¹ Jouve, V. (2001). pp. 92-93.

Barthes appelle cela « les codes de référence »¹⁴². Cette idée se rapproche du concept de doxa, qui tire ses racines de la Grèce antique et qui désigne un « common knowledge and shared opinions »¹⁴³. Ce concept de doxa correspond donc à un sens commun, à des opinions majoritaires sans avoir aucun lien ou de recherche de lien avec la vérité. Le concept de doxa est étroitement lié à la notion de stéréotype explicitée par Ruth Amossy. Pour bien comprendre ce que cette théorie des stéréotypes implique, il faut dans un premier temps délimiter les contours de la notion de stéréotype et pour cela définir les concepts qui s'en approchent. Dans leur ouvrage Amossy et Herchberg Pierrot¹⁴⁴ définissent quatre notions proches de celle du stéréotype, qui désignent tous des « automatismes de pensée forgés par un certain conditionnement culturel »¹⁴⁵ : les clichés, les poncifs, les lieux communs et les idées reçues. Les clichés sont des figures de style du discours (métaphores, comparaison ou hyperbole) qui sont rentrés dans le langage commun comme par exemple l'expression « plus blanc que neige »¹⁴⁶. Dans le domaine littéraire, les poncifs représentent « une thématique, un personnage ou un style convenu », ce qui fait une unité, qui a un patron commun¹⁴⁷. Les lieux communs quant à eux désignent des catégories d'arguments auxquels on peut faire référence, puisqu'elles sont connues de tous, on peut citer par exemple l'opposition entre le possible et l'impossible¹⁴⁸. Enfin, le sens de la notion d'idées reçues varie d'une valeur neutre « d'idée acceptée » à une valeur péjorative de « préjugés »¹⁴⁹. Toutes ces notions délimitent les contours du concept qui nous intéresse ici, celui du stéréotype. Le terme stéréotype prend ses racines dans le monde de l'imprimerie, qui est l'art de stéréotyper¹⁵⁰ et qui, en prenant un sens figuré devient « qui ne se modifie point, qui reste toujours le même »¹⁵¹. Ce stéréotype n'est pas décrit comme quelque chose de négatif dans le travail d'Amossy, au contraire il nous est nécessaire¹⁵² :

¹⁴² Jouve, V. (2001). p. 93.

¹⁴³ Amossy, R. (2002). « Introduction to the Study of Doxa ». *Poetics Today*. Volume 23, N 3. pp. 369-394.

¹⁴⁴ Amossy, R., Herschberg Pierrot, A. (2005). *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris : Armand Colin.

¹⁴⁵ Bordas, E. (1999). « Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, Stéréotypes et clichés ». *Langue, discours, société*. Dans : *Romantisme*, No. 104. pp. 125-127. p. 125.

¹⁴⁶ Amossy, R., Herschberg Pierrot, A. (2005). p.9.

¹⁴⁷ *Ibidem*. p.14.

¹⁴⁸ *Ibidem*. p.15.

¹⁴⁹ *Ibidem*. p.20.

¹⁵⁰ *Ibidem*. p.25.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Aouizerat, A. (2015). *Mœurs et habitudes de la vie quotidienne des belges et hollandais à travers l'art*.

As a cultural model through which we perceive, interpret, and describe reality, the stéréotype is necessarily linked with representation. Its preconstructed forms provide representation with foundations; they guarantee its possibility and legibility at the same time¹⁵³.

Le concept de stéréotype est aussi souvent associé à celui du préjugé. Comme le rappellent Amossy et Heidingsfeld, le stéréotype est associé à une croyance, une opinion alors que le préjugé induit un comportement adopté. Ainsi le stéréotype est une représentation que l'on se fait de membres d'un autre groupe, alors que le préjugé une attitude (le plus souvent négative) que l'on adopte vis-à-vis des membres de ce même groupe¹⁵⁴. Ces préjugés induisent alors un comportement discriminant, qui doit être compris comme une « action de séparer, de distinguer deux ou plusieurs êtres ou choses à partir de certains critères ou caractères distinctifs »¹⁵⁵, en y ajoutant une connotation négative de « mépris ou d'hostilité »¹⁵⁶. La fonction de régie quant à elle considère que le narrateur est « l'architecte du récit »¹⁵⁷, en cela il est responsable de l'agencement des unités du récit. Les répétitions, les redondances permettent au narrateur de faire passer un message au milieu des « différents bruits » du récit. En effet, plus un message est répété plus il a la chance de se faire entendre¹⁵⁸. Enfin, la fonction modalisante permet deux possibilités, soit le texte présente un personnage comme positif et valide ainsi son discours, soit il prend ses distances et en fait un contre-modèle¹⁵⁹. Il y a différentes techniques qui nous permettent d'évaluer le regard du texte sur un personnage : l'évaluation explicite (jugements directs du narrateur), le portrait du personnage, les modes de représentation du personnage (la distance, la focalisation) et la mise en texte du personnage (le cadrage, la mise en scène d'un regard tiers, relation entre les perspectives du narrateur et des autres personnages)¹⁶⁰. Il faut aussi rappeler les voies narrative et pragmatique, qui regroupent la structure d'ensemble de l'histoire et les indications de lecture¹⁶¹.

Comme nous l'avons vu avec les différents types d'auteurs, Maingueneau annonce le concept de scénographie. Pour comprendre ce concept il faut revenir à la notion de scène d'énonciation qui est souvent liée au concept de situation de communication. Cependant en utilisant le terme de scène on met l'accent sur le fait qu'il s'agit « d'un cadre et d'un

¹⁵³ Amossy, R., Heidingsfeld, T. (1984). *Stereotypes and Representation in Fiction*. Dans : *Poetics Today*, Vol. 5, No. 4, *Representation In Modern Fiction*, pp. 689-700. Duke University Press. Consulté sur Jstor : <http://www.jstor.org/stable/1772256>

¹⁵⁴ Amossy, R., Herschberg Pierrot, A. (2005). pp. 34-35.

¹⁵⁵ Larousse. *Discrimination*. Larousse.fr. Consulté le 4 juillet 2015 sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/discrimination/25877>

¹⁵⁶ Amossy, R., Herschberg Pierrot, A. (2005). p. 35.

¹⁵⁷ Jouve, V. (2001). p. 94.

¹⁵⁸ *Ibidem*. p.95.

¹⁵⁹ *Ibidem*. p. 106.

¹⁶⁰ *Ibidem*. pp. 107-108.

¹⁶¹ *Ibidem*. p. 89.

processus »¹⁶², c'est-à-dire d'un espace délimité et sur « les séquences d'actions verbales et non verbales qui investissent l'espace »¹⁶³. La scène d'énonciation se compose de trois scènes distinctes : la scène englobante, la scène générique et la scénographie. La scène englobante « est celle qui assigne au statut pragmatique au type de discours dont relève un texte »¹⁶⁴. Elle est directement liée au lecteur qui doit identifier le type de discours auquel il est confronté, comme par exemple un tract politique ou une publicité¹⁶⁵. La scène englobante d'un texte n'est pas statique, si un texte est utilisé dans un autre contexte, il lui est possible de changer de scène englobante. On peut citer comme exemple les romans du marquis de Sade qui étaient considérés comme pornographiques et publiés secrètement alors qu'aujourd'hui ils appartiennent au panthéon de la littérature française¹⁶⁶. La scène générique est elle associée aux genres du discours, ces genres étant eux-mêmes associés à des normes qui suscitent des attentes particulières¹⁶⁷. Ainsi les genres sont associés à : une ou des finalités, des rôles bien définis (attachés à des droits et des devoirs), un lieu approprié à sa réussite, un mode d'inscription dans la réalité, un support, une composition, un usage spécifique des ressources langagières¹⁶⁸. Enfin, nous en venons à la scénographie qui se définit comme étant la construction d'une scène narrative par le texte, qui intervient dans un processus en forme de boucle¹⁶⁹.

Celle-ci est imposée d'entrée de jeu, mais elle doit être légitimée à travers l'énonciation même. Elle n'est pas un simple décor ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour énoncer comme il convient dans tel ou tel genre de discours¹⁷⁰.

C'est la scénographie qui va définir « les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation »¹⁷¹.

¹⁶² Maingueneau, D. (2014). *Discours et analyse du discours : une introduction*. Paris : Armand Colin. p. 123.

¹⁶³ *Ibidem*. p. 123.

¹⁶⁴ Charaudeau, P., Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil. p. 516.

¹⁶⁵ *Ibidem*. p. 516.

¹⁶⁶ Maingueneau, D. (2014). p. 126.

¹⁶⁷ *Ibidem*. p. 127.

¹⁶⁸ *Ibidem*. pp. 127-129.

¹⁶⁹ Charaudeau, P., Maingueneau, D. (2002). p. 516

¹⁷⁰ Maingueneau, D. (2014). p. 130.

¹⁷¹ Maingueneau, D. (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod. p. 123.

3.2. Les romans *Nana* et *Au Bonheur des Dames*

3.2.1 *Nana*

Après avoir expliqué les théories que nous utiliserons dans notre analyse, nous allons nous pencher sur les romans que nous avons sélectionnés. Pour cela, revenons au mois de mai 1878 lorsque Zola décide d'acheter la maison de Médan grâce à l'argent que lui rapporte la publication de son nouveau roman *L'Assommoir*, qui connaît alors un grand succès¹⁷². La maison datant de 1830 est située à une trentaine de kilomètres de Paris, dans les Yvelines, au bord de la Seine. Zola se plaît dans cette maison, qui bien que proche de Paris lui offre le calme nécessaire à l'écriture, c'est d'ailleurs dans cette maison que Zola va écrire une grande partie des *Rougon-Macquart*. Jusqu'à sa mort en 1902, Zola ne va pas cesser d'agrandir et de rénover la maison. Pour ne pas se couper de la vie parisienne, Zola invite très souvent ses amis, on peut citer entre autres, Paul Alexis, Léon Hennique, Henri Céard, Guy de Maupassant et Joris-Karl Huysmans¹⁷³. Durant des dimanches et de longues soirées ils partageaient ainsi des idées politiques et artistiques communes, se réclamant tous de l'école du naturalisme. Le jardin de Médan offre la possibilité de fuir la vie parisienne et la Seine proche permet de faire des parties de pêche ou des balades en barque. Guy de Maupassant surnommera d'ailleurs la barque Nana, « parce que tout le monde lui passe dessus »¹⁷⁴. Ces rendez-vous ont pour conséquence, en 1880, la publication du recueil de nouvelles *Les Soirées de Médan*, comportant six nouvelles de ces écrivains. Zola publie alors *L'attaque du Moulin*, on peut aussi citer la nouvelle de Guy de Maupassant *Boule de Suif*. Zola, qui ne vit plus à Paris, se fait assister de cette équipe de jeunes pour collecter des informations nécessaires à ses travaux préparatoires des romans. C'est notamment grâce à l'aide de ses amis, comme Goncourt, Daudet et Céard que Zola recueille le matériel nécessaire à la composition du roman de *Nana*. Zola ne fréquentant plus les milieux du théâtre et des courtisanes avait besoin de plus d'informations pour dépeindre une Nana et son univers le plus fidèlement possible. Ainsi dans une lettre à Céard, Zola écrit :

Merci mille fois pour vos notes. Elles sont excellentes, et je les emploierai toutes ; le dîner surtout est stupéfiant. Je voudrais avoir cent pages de notes pareilles. Je ferais un bien beau

¹⁷² Les Cahiers naturalistes. (2013). *Histoire de la maison. Les Cahiers naturalistes*. Consulté le 9 juin 2015 : http://www.cahiers-naturalistes.com/histoire_de_medan.html

¹⁷³ Bernard, M. (1952). *Zola par lui-même*. Paris : Édition du Seuil. p. 71.

¹⁷⁴ Zola, E., et al. *Les Soirées de Médan*, Paris : Edition Grasset et Fasquelle. p 11. Gallica. Consulté le 2 juin 2015 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k232599/f1.image>

livre. Si vous retrouvez quelque chose, par vous ou vos amis, faites-moi un nouvel envoi. Je suis affamé de choses vues¹⁷⁵.

Un premier extrait du roman de *Nana* est publié en avant-première le 7 octobre 1879 dans le journal *Le Voltaire*. Cette publication est accompagnée d'un important dispositif publicitaire. Bien que le roman connaisse immédiatement un succès important, les critiques sont nombreuses. *L'événement* du 14 mars déclare « *Nana* est un roman parisien pour les provinciaux mais c'est un roman provincial pour les Parisiens »¹⁷⁶. Zola étant chroniqueur dans de nombreux journaux peut répondre aux attaques dont il fait face point par point¹⁷⁷. Le roman est ensuite publié sous forme de feuilleton du 16 octobre 1879 au 5 février 1880 et enfin en volume chez Charpentier, le 14 février 1881¹⁷⁸.

Bien que le roman de *Nana* commence en 1868, l'histoire de Nana remonte, elle, à plus loin. C'est en 1852 que naît Anna Coupeau, dite Nana, fille de Gervaise Macquart et Coupeau, dans la misère d'un milieu ouvrier. Dès le début du roman, le lecteur apprend que Nana a un fils, Louiset, dont elle a confié la garde à une nourrice, puis à sa tante Madame Lerat, ne pouvant s'en occuper elle-même. Tout au long du roman Nana connaît des problèmes plus ou moins importants d'argent, l'obligeant en plus de son travail de comédienne-chanteuse au théâtre de régulièrement se prostituer. Malgré ses problèmes financiers Nana habite dans un riche appartement où l'un de ses amants l'a installée. Toute la vie de Nana tourne autour de ses relations avec les hommes, le narrateur la caractérisant ainsi de « mangeuse d'hommes »¹⁷⁹. Elle entraîne la chute de nombreux de ses amants, certains vont être ruinés, d'autres vont se suicider. Elle va s'installer avec un autre comédien dont elle est amoureuse, mais très vite il devient violent, la bat, la trompe et finit par la mettre à la porte. Elle fait alors la rencontre de Satin, une prostituée avec qui elle entretient une brève liaison. Sans économies et seule Nana va finir par accepter l'offre du Comte Muffat, qui depuis le début du roman est fou amoureux d'elle. Elle consent alors à lui être fidèle en échange d'un train de vie luxueux. Mais la nature de Nana ne tarde pas à revenir, très rapidement elle va le tromper et le Comte Muffat accepte la situation malgré lui. Muffat est humilié par Nana, lui qui avait abandonné son honneur d'homme marié et sa fortune pour elle.

¹⁷⁵ Bernard, M. (1952). p. 71.

¹⁷⁶ Edouard, C. (2007). *Le roman de la Vie parisienne (1879-1880). IIIe congrès de la SERD*. p. 7. Consulté le 9 juin 2015 : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Edouard.pdf

¹⁷⁷ Pagès, A. (2007).

¹⁷⁸ Diaz, B. (2013). « Désinfecter la littérature » : la presse contre la pornographie littéraire. Médias, Chroniques et littératures de la prostitution, Publications, Guillaume Pinson (dir.), Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930). Consulté le 2 juin 2015 : <http://www.medias19.org/index.php?id=13400#bodyftn14>

¹⁷⁹ Zola, E. (1879). p. 24.

C'est pendant la scène de l'hippodrome que Nana atteint le sommet de son succès, la foule scande son nom avec enthousiasme. Alors que Nana considère ces applaudissements comme une reconnaissance, la foule célèbre en fait la victoire du cheval qui porte son nom. Lassée de cette vie parisienne et de ses amants, Nana décide de se rendre à l'étranger, où elle contracte la petite vérole. De retour à Paris, elle décède rapidement à l'âge de dix-neuf ans, dénigrée par ceux qui étaient autrefois ses amis.

Les réactions au roman *Nana* sont très diverses, en effet le public est au rendez-vous pour suivre le feuilleton mais l'érotisme du roman fait scandale. Flaubert dans une lettre à Zola du 15 février 1880 écrit : « Nana tourne au mythe, sans cesser d'être réelle. Cette création est babylonienne. »¹⁸⁰. Pour témoigner de l'intérêt des critiques pour le roman, on peut se référer aux nombreuses parodies du texte qui ont été publiées. Comme par exemple l'article « Nana » de *L'Indiscret*, du 15 octobre 1879 dans *Le Gaulois* qui parodie le texte en imitant le style de Zola phrase par phrase¹⁸¹. Ou encore celui de Raoul Fauvel qui ironise sur une Nana ressuscitée et transformée en sainte dans un article dans *Le Carillon* du 14 février 1880¹⁸². Si l'on considère les chiffres du nombre des tirages des romans des Rougon-Macquart en 1893 (date de la publication du dernier roman), on se rend compte que *Nana* arrive en deuxième position avec 166 000 tirages après *La Débâcle* 176 000 (1991)¹⁸³. On peut donc dire que malgré le scandale et les critiques dont il fait l'objet, le roman est un succès. Il est aussi intéressant de noter que *Nana* occupe une position progressivement décroissante au fil des tirages : en publication de « Livre de poche » Hachette en 1972, *Nana* occupe la cinquième place avec 1 226 000 tirages¹⁸⁴. On peut peut-être expliquer ce phénomène par la dissipation du scandale autour du roman et à la banalisation de l'érotisme dans la littérature.

¹⁸⁰ Pagès, A. (2007).

¹⁸¹ Compère, D. (2008). *Zola : réceptions comiques : le naturalisme parodié par ses contemporains : prose, poésie, théâtre*. Paris : Eurédit. pp. 38-43.

¹⁸² *Ibidem*. pp. 51-52.

¹⁸³ Pagès, A. (2007).

¹⁸⁴ *Ibidem*.

3.2.2. *Au Bonheur des Dames*

Au Bonheur des Dames est un roman très différent de *Nana*, il est souvent considéré, avec *La Joie de vivre* comme l'un des romans de la production moyenne de Zola¹⁸⁵. Cela peut s'expliquer par l'ordre de parution des romans. En effet, *Au Bonheur des Dames* et *La Joie de vivre* sont publiés seulement quelques années après *Nana* qui reste dans les mémoires comme ayant provoqué un grand scandale et juste un an avant une des œuvres les plus connues de Zola, *Germinal*. Ce roman est intéressant dans le sens où il traite des questions économiques qui bouleversent la société de cette époque. Zola est attiré par la doctrine socialiste, qui supprime les envies individuelles au profit des valeurs collectives, et sa foi en un avenir rempli de progrès et d'avancées techniques¹⁸⁶. Zola ne fait pas de moralisme dans *Au Bonheur des Dames*, son but est de décrire ce qu'il voit, ce qui l'entoure. Il passe ainsi des descriptions féériques des grands magasins aux dramatiques destins des petits commerces qui, écrasés par la concurrence, n'ont d'autres choix que de fermer leurs portes. En novembre 1882, Zola fait paraître dans *Le Panurge* un extrait du roman et l'annonce dans le *Gil Blas*. Le roman est finalement publié dans le *Gil Blas* en feuilleton du 17 décembre 1882 au 1^{er} mars 1883¹⁸⁷.

Denise, et le grand magasin sont les personnages principaux du roman *Au Bonheur des Dames*. Denise Baudu, à peine âgée de vingt ans, originaire de Valognes arrive à Paris en 1864 en compagnie de ses frères Jean et Pépé. Elle espère pouvoir trouver un emploi chez son oncle, propriétaire d'une boutique de tissus, Le Vieil Elbeuf. Comme son oncle ne dispose pas de place de vendeuse disponible, Denise décide d'aller postuler chez le concurrent, le grand magasin, Au Bonheur des Dames. Les débuts sont difficiles pour Denise qui doit se battre contre le mépris de ses collègues. Bien que le directeur du magasin, Octave Mouret lui fasse des réflexions sur sa tenue vestimentaire, un lien semble les unir. Dès le lendemain Mouret se montre bienveillant à son égard. Denise connaît par ailleurs des difficultés à payer la pension de son petit frère Pépé. Avec l'été et la baisse de fréquentation du magasin, les postes sont rares Au Bonheur des Dames et seuls les meilleurs vendeurs peuvent espérer garder leur emploi. Par jalousie et méchanceté, les collègues de Denise la poussent à commettre des erreurs et l'empêchent de conclure ses ventes, ce qui va mener à son renvoi. Denise se trouve alors dans l'obligation de louer une petite chambre chez un particulier. Bien que les temps

¹⁸⁵ Bernard, M. (1952). p. 91.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Mitterand, H. (2001). *Zola : Tome II. L'homme de Germinal*. Paris : Fayard. p. 650.

soient difficiles pour Denise, elle ne cède jamais à la tentation de prendre un amant ou de se prostituer. Elle va enfin retrouver un emploi chez Robineau, un vendeur de parapluies, mais la concurrence du Bonheur des Dames, qui ne cesse de s'agrandir, le mène lui aussi à la ruine. Sur invitation de Mouret, Denise retourne travailler au Bonheur des Dames. Dès lors Mouret tente de séduire Denise en l'invitant à dîner. Cette invitation n'est pas anodine, tout le magasin est au courant qu'après le dîner il y a « le dessert », puisque Denise n'est pas la première vendeuse à qui Mouret fait cette proposition, que d'ailleurs peu ont refusée. Malgré l'insistance brutale de Mouret, Denise continue de repousser ses avances. Alors que la nouvelle façade du Bonheur des Dames est inaugurée, Robineau sans le sou tente de se suicider et l'oncle Baudu se retrouve seul et ruiné. Pour couper court aux rumeurs qui se propagent dans le magasin, Denise décide de partir. Mouret ayant peur de la perdre, la demande en mariage, proposition que Denis finit par accepter.

Contrairement à *Nana* qui connaît un succès immédiat, *Au Bonheur des Dames* fait un démarrage plus lent. Sur les vingt romans de la série, il se place en douzième position des tirages de 1893 aux éditions Charpentier-Fasquelle avec 62 000 tirages¹⁸⁸. Cependant, si l'on se penche sur les chiffres des éditions Hachette en « Livre de poche », pour l'année 1996, *Au Bonheur des Dames* arrive en quatrième position avec 1 646 000 tirages¹⁸⁹. On peut expliquer cette montée progressive par le fait que le roman est très utilisé en milieu scolaire¹⁹⁰, mais aussi par le fait que sa description de l'avènement de la société de consommation est encore aujourd'hui un thème très moderne.

¹⁸⁸ Pagès, A. (2007).

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

3.3. Analyse des romans

3.3.1. Le *Bonheur des Dames* : monstre moderne.

Comme nous l'avons vu, le magasin du *Bonheur des Dames* occupe, avec Denise, l'un des rôles principaux du roman. Le magasin est présent tout au long du récit prenant la forme d'un monstre. Si l'on reprend la définition du terme « monstre » du *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant¹⁹¹, on retrouve les caractéristiques symboliques du monstre dans la créature qu'est le magasin du *Bonheur des Dames*. Tout d'abord au niveau de sa dénomination, le grand magasin est nommé « monstre » à dix reprises et « colosse » à huit. Avec ces termes, l'auteur personnifie le magasin en l'associant à la figure inquiétante de la créature monstrueuse. Cela permet de traiter le magasin comme un acteur dynamique et vivant dans le récit. Ces désignations s'accompagnent aussi par l'utilisation de qualificatifs tels que « gigantesque » ou « énorme ». Le lecteur s'imagine alors une créature menaçante, de taille disproportionnée qui peut se rattacher à la figure traditionnelle de l'ogre appartenant au registre du monstre. La figure de l'ogre est d'autant plus présente que de nombreuses références à la nourriture et à la voracité du monstre sont présentes dans le texte. Comme dans l'extrait où les cuisines du magasin sont décrites :

C'était un gouffre, on y engloutissait en un jour seize hectolitres de pommes de terre, cent vingt livres de beurre, six cents kilogrammes de viande ; et, à chaque repas, on devait mettre trois tonneaux en perce, près de sept cents litres coulaient sur le comptoir de la buvette¹⁹².

Ces caractéristiques renvoient aux connaissances du lecteur, ainsi on peut établir des parallèles entre cette description et les descriptions de banquets ou de repas présentes dans *La vie de Gargantua et de Pantagruel* où le narrateur explique que « L'enfance de Pantagruel n'offre que des traits prodigieux de force et de gloutonnerie [...]. Etant encore au berceau, il humoit à chaque repas le lait de quatre mille six cents vaches... »¹⁹³. On retrouve aussi cette avidité dans le désir incessant d'agrandissement du magasin, qui petit à petit engloutit tous les commerces du quartier.

¹⁹¹ Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont / Jupiter.

¹⁹² Zola, E. (2012). *Au Bonheur des Dames*. Paris : Gallimard. p. 365. Dans la suite du texte les références aux pages se retrouveront dans le texte, après la citation.

¹⁹³ Rabelais, F. (1823). *Œuvres de Rabelais. Volume III*. Dalibon : Paris. p. 113. Consulté le 31 juillet 2015 sur : https://books.google.nl/books?id=tJxP1rImmsC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Mais ce qui remuait le quartier plus encore, c'étaient les travaux entrepris au Bonheur des Dames. On parlait d'agrandissements considérables, de magasins gigantesques tenant les trois façades des rues de la Michodière, Neuve-Saint-Augustin et Monsigny. Mouret, disait-on, avait traité avec le baron Hartmann, président du Crédit Immobilier, et il occuperait tout le pâté de maisons, sauf la façade future sur la rue du Dix-Décembre, où le baron voulait construire une concurrence au Grand-Hôtel. Partout, le Bonheur rachetait les baux, les boutiques fermaient, les locataires déménageaient ; et, dans les immeubles vides, une armée d'ouvriers commençait les aménagements nouveaux, sous des nuages de plâtre. Seule, au milieu de ce bouleversement, l'étroite mesure du vieux Bourras restait immobile et intacte, obstinément accrochée entre les hautes murailles, couvertes de maçons. (pp. 267-268).

L'aspect menaçant du monstre est renforcé par l'utilisation d'un champ lexical autour de la mort. Ainsi le magasin fait de nombreuses victimes autour de lui. La première de ses victimes est Caroline Hédouin, la première femme du directeur Octave Mouret. C'est elle, qui par son mariage, lui apporte le magasin. Alors qu'elle visitait les fondations du *Bonheur des Dames*, elle fait une chute et décède trois jours plus tard. Cette mort hante alors le magasin et annonce la série de drames qui va se dérouler autour du monstre : « elle voyait la femme morte, cette madame Hédouin dont le sang avait scellé les pierres de la maison » (p. 78). Puis, le monstre s'attaque à ses clientes, qu'il dévore, puisqu'il est décrit comme « mécanique à manger les femmes » (p. 105). Ces destins tragiques se retrouvent aussi chez les employés du grand magasin : « On nommait les vendeurs congédiés, comme, en temps d'épidémie, on compte les morts » (p. 202). Cette référence à la maladie pour exprimer les conséquences dramatiques du magasin sur le quartier et sa population se retrouve à plusieurs reprises dans le texte, le narrateur fait ainsi référence à « l'effet du fléau, de cette peste, se fait sentir jusqu'à la rue Neuve-des-Petits-Champs » (p. 37) et Mr Baudu considère le magasin comme un « vrai choléra pour le quartier ! » (p. 273). Enfin, le monstre fait de nombreuses victimes auprès des habitants du quartier. C'est ainsi que lors de l'enterrement de Geneviève Baudu, « toutes les victimes du monstre étaient là » (p. 460) et que le magasin est désigné comme une « machine lancée à toute vapeur, inconsciente des morts qu'elle peut faire en chemin » (p. 460). Le décès de Geneviève Baudu est le symbole des drames que le monstre cause, sa mort est associée à la mort du quartier : « Cette petite, c'est le quartier qu'on enterre... » (p. 466). En allant plus loin, nous pouvons dire que la mort de Geneviève est la représentation de la crise financière qui s'abat sur les petits commerçants due à la concurrence avec le grand magasin. On remarque alors que le monstre est non seulement associé à la mort mais aussi à la destruction de ce qui était et ne sera plus : « le monstre lui avait tout pris, sa maison, sa fille ; elle-même s'en était allée peu à peu avec le *Vieil Elbeuf*, perdant de sa vie à mesure qu'il perdait de sa clientèle. » (p. 478). Dans cet extrait on remarque bien la comparaison entre la santé des

personnages et leur situation financière, à mesure que la crise économique s'aggrave au magasin du *Vieil Elbeuf*, la santé de Madame Baudu décline. Si l'on revient à la définition du terme « monstre » du *Dictionnaire des Symboles*, les auteurs nous parlent de la figure du monstre comme gardien d'un trésor. Il nous semble que les trésors du *Bonheur des Dames* soient les différentes marchandises et produits que le magasin propose à la vente. En effet, le texte compte de nombreuses descriptions de ses produits luxueux.

Autour d'eux, sur des étagères d'une élégance frêle, les soies, pliées dans de longues chemises de papier crème, s'entassaient comme des brochures de format inusité. Et, encombrant les comptoirs, des soies de fantaisie, des moires, des satins, des velours, semblaient des plates-bandes de fleurs fauchées, toute une moisson de tissus délicats et précieux. C'était le rayon élégant, un salon véritable, où les marchandises, si légères, n'étaient plus qu'un ameublement de luxe. (p. 129).

À travers ces marchandises c'est le profit du directeur Octave Mouret que le monstre protège. Là encore nous pouvons établir un parallèle avec le monde du commerce, avec un monstre qui attaque et se défend contre la concurrence des autres commerces du quartier. Enfin le *Dictionnaire des Symboles* mentionne la dimension de rite de passage et de résurrection de la figure du monstre. Nous traiterons plus en détails de l'évolution du destin de Denise dans notre deuxième partie d'analyse, mais nous pouvons d'ores et déjà dire que le magasin va changer le destin de Denise qui va passer d'un statut d'une jeune orpheline de province à la femme du directeur du plus grand magasin de Paris. Mais le chemin est long pour Denise, elle connaît de nombreuses épreuves, que l'on peut associer à des rites de passage. On peut citer son renvoi du *Bonheur des Dames* ou bien les conflits avec les autres vendeurs et vendeuses :

Tous, d'ailleurs, dans le rayon, depuis le débutant rêvant de passer vendeur, jusqu'au premier convoitant la situation d'intéressé, tous n'avaient qu'une idée fixe, déloger le camarade au-dessus de soi pour monter d'un échelon, le manger s'il devenait un obstacle ; et cette lutte des appétits, cette poussée des uns sur les autres, était comme le bon fonctionnement même de la machine, ce qui enrageait la vente et allumait cette flambée du succès dont Paris s'étonnait. (p. 211).

Si l'on se penche sur les descriptions du *Bonheur des Dames* on s'aperçoit rapidement de la connotation mythologique de celui-ci, notamment au niveau des escaliers :

C'était comme une nef de gare, entourée par les rampes des deux étages, coupée d'escaliers suspendus, traversée de ponts volants. Les escaliers de fer, à double révolution, développaient des courbes hardies, multipliaient les paliers ; les ponts de fer, jetés sur le vide, filaient droit, très haut ; et tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour, la réalisation moderne d'un palais du rêve, d'une Babel entassant des étages, élargissant des salles, ouvrant des échappées sur d'autres étages et d'autres salles, à l'infini. (p. 317).

Dans cet extrait, l'auteur fait directement référence Babel, bien que la tour de Babel, épisode biblique, soit le symbole de la confusion¹⁹⁴, il est ici intéressant de noter la comparaison entre la construction de la tour et du magasin. En effet, cette description nous donne l'impression d'une structure du labyrinthe « constituée par le dédale, vertical et vertigineux, des escaliers en spirale »¹⁹⁵. Cette connotation mythologique du labyrinthe est d'autant plus intéressante qu'elle est mise en parallèle avec ce que nous avons vu sur la figure du monstre. On peut alors imaginer que le monstre prenne la forme du Minotaure et que ses victimes soient des sacrifices comme l'était Thésée avant eux. Cette idée du sacrifice au monstre est surtout pertinente dans le cas de la mort de Caroline Hédouin qui « avait laissé ses os dans les fondations » (p. 34) du magasin. Cette dimension mythique s'accompagne d'une dimension religieuse. Le magasin devient alors « la cathédrale du commerce moderne, solide et légère, faite pour un peuple de clients » (p. 298). Cette création est celle d'Octave Mouret qui peu à peu remplace les Églises par un nouveau « temple » (p. 105) de la consommation en apportant « une religion nouvelle » (p. 531). C'est cette nouvelle société de consommation que Zola a voulu décrire dans le roman *Au Bonheur des Dames*, la frénésie commerciale remplace au fur et à mesure les ordres traditionnels établis, c'est une des composantes de la modernisation de la société du XIX^e siècle.

Cette modernité se retrouve aussi dans la description du magasin du *Bonheur des Dames*. Nous avons déjà vu comment le magasin est associé à la figure du monstre, nous allons maintenant voir comment il est aussi assimilé à une machine moderne. Cette machine fait référence aux machines à vapeur des locomotives apparues durant la révolution industrielle. On constate ainsi que la machine fonctionne « à haute pression » (p. 25). Comme le monstre, la machine fait des victimes, elle puise son énergie de ses clientes :

Il y avait là le ronflement continu de la machine à l'œuvre, un enfournement de clientes, entassées devant les rayons, étourdies sous les marchandises, puis jetées à la caisse. Et cela réglé, organisé avec une rigueur mécanique, tout un peuple de femmes passant dans la force et la logique des engrenages. (p. 26).

Si les clientes sont l'énergie nécessaire à la combustion, le personnel en est les « rouages ». Les vendeurs et vendeuses sont aussi victimes des agissements de la machine :

Les vendeurs acceptaient leur situation précaire, sous le fouet de la nécessité et de l'habitude. [...] L'usine chômait, on supprimait le pain aux ouvriers ; et cela passait dans le branle indifférent de la machine, le rouage inutile était tranquillement jeté de côté, ainsi qu'une roue

¹⁹⁴ Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1982). *Babel*.

¹⁹⁵ Dezalay, A. (1973). *Lectures de Zola*. p. 108.

de fer, à laquelle on ne garde aucune reconnaissance des services rendus. Tant pis pour ceux qui ne savaient pas se tailler leur part ! (pp. 201-202).

C'est ainsi que Denise se demande « était-ce humain, était-ce juste, cette consommation effroyable de chair que les grands magasins faisaient chaque année ? » (p. 444). D'un premier abord nous pouvons penser que Denise prend parti pour le personnel et se place contre la machine/ monstre. Cette idée est renforcée par le fait que lors de sa première visite au magasin, Denise « se sentait perdue, toute petite dans le monstre, dans la machine encore au repos, tremblant d'être prise par le branle dont les murs frémissaient déjà » (p. 69). Denise occupe cependant une position ambivalente dans le roman, elle prend à plusieurs reprises la défense de la machine :

Et elle plaidait la cause des rouages de la machine, non par des raisons sentimentales, mais par des arguments tirés de l'intérêt même des patrons. Quand on veut une machine solide, on emploie du bon fer ; si le fer casse ou si on le casse, il y a un arrêt du travail, des frais répétés de mise en train, toute une déperdition de force. (p. 444).

Et elle ne pouvait sauver personne, et elle avait conscience que cela était bon, qu'il fallait ce fumier de misères à la santé du Paris de demain. (p. 446).

On retrouve cette ambigüité chez l'auteur même. Zola est lui aussi partisan de la modernité et du progrès tout en condamnant les excès et les conséquences dramatiques de ceux-ci sur les populations les plus pauvres. Nous avons déjà étudié l'ambivalence de Zola quant aux travaux d'Hausmann, cet aspect se retrouve aussi dans les romans *Au Bonheur des Dames* et *Nana*. Le thème des travaux d'Hausmann n'est pas très approfondi dans le roman *Nana* néanmoins, l'action se déroulant à Paris, nous pouvons trouver quelques références à ses transformations. Ces références bien que non directes s'orientent du côté négatif.

Le jour enfin se leva, ce petit jour sale des nuits d'hiver, si mélancolique sur le pavé boueux de Paris. Muffat était revenu dans les larges rues en construction qui longeaient les chantiers du nouvel Opéra. Trempé par les averse, défoncées par les chariots, le sol plâtreux était changé en un lac de fange. Et, sans regarder où il posait les pieds, il marchait toujours, glissant, se rattrapant. Le réveil de Paris, les équipes de balayeurs et les premières bandes d'ouvriers lui apportaient un nouveau trouble, à mesure que le jour grandissait. On le regardait avec surprise, le chapeau noyé d'eau, crotté, effaré. Longtemps, il se réfugia contre les palissades, parmi les échafaudages. Dans son être vide, une seule idée restait, celle qu'il était bien misérable¹⁹⁶.

Dans cet extrait, il n'y a pas de critique directe des travaux d'Hausmann, cependant, l'atmosphère dans laquelle évolue Muffat est négative. Dans cette scène, Muffat vagabonde dans les rues de Paris et le décor qui s'offre à lui est une réflexion de son état d'esprit. Le

¹⁹⁶ Zola, E. (1888). *Nana*. Paris : Charpentier. pp. 252-253. Dans la suite du texte les références aux pages se retrouveront dans le texte, après la citation.

narrateur utilise les termes de « boueux », « trempé », « défoncé », « plâtreux » pour décrire le sol des rues de Paris. Comme si la ville se transformait en un chantier géant que les ouvriers ne cessent de troubler, ne laissant à Paris aucun répit. Dans le roman *Au Bonheur des Dames*, bien que le thème des travaux d’Haussmann et des bouleversements architecturaux de Paris soient plus présent, il est difficile d’établir si l’auteur a voulu faire passer ses opinions dans le récit. Comme nous l’avons vu, le magasin est décrit comme un double pragmatisme du monstre et de la machine moderne. Bien que l’aspect moderne de la machine ne soit pas associé à des valeurs considérées comme positives, le progrès et la modernité en général ne sont pas traités de manière négative. Ce sont surtout les conséquences dues à l’agrandissement du *Bonheur des Dames* et donc de l’essor du capitalisme qui sont remises en cause dans le texte. Les transformations du quartier faisant directement référence aux travaux d’Haussmann ne sont que peu commentées par le narrateur.

3.3.2. Nana et Denise : destins croisés d'une revanche féminine.

Nana et Denise sont des héroïnes très différentes l'une de l'autre, pourtant elles partagent une volonté commune de venger la condition féminine. Ce renversement du pouvoir bien que traité d'une façon moins explicite dans *Au Bonheur des Dames*, se retrouve dans *Nana*. Dans ces deux romans on constate un affrontement des forces, des classes, des sexes. Les deux héroïnes nées parmi le peuple essayent de s'élever socialement et parviennent finalement, par des moyens tout à fait différents, à dominer ceux qui autrefois étaient les dominateurs, à savoir les hommes. Pour pouvoir comprendre les similarités et différences du parcours de ces deux femmes, il est intéressant de comparer leur destin. Pour faciliter la compréhension, nous avons établi un tableau récapitulatif que nous détaillerons ensuite point par point.

	Nana	Denise
Famille	Parents qui la laissent à l'abandon	Orpheline
Milieu	Misère du monde ouvrier	Famille pauvre de province
Charge de famille	Son fils Louiset	Ses frères Jean et Pépé
Subvenir aux besoins	Prostitution	Travail en tant que vendeuse
Vengeance/influence sur les hommes	Tous les hommes	Octave Mouret
Achèvement	Steiner : ruiné Georges : mort Muffat : déshonoré	Mouret change
Fin/destin	Trahison du pacte : mort	Vertu récompensée par le mariage

Comme nous l'avons vu, Nana qui est en fait le surnom d'Anna Coupeau grandit dans la misère du monde ouvrier. Alors qu'elle n'a que seize ans, elle quitte le foyer familial avec son fils Louiset. Pour subvenir à ses besoins elle se prostitue dans un premier temps, puis elle trouve un travail en tant que comédienne-chanteuse dans un théâtre parisien. Sa situation est toutefois toujours précaire et elle doit avoir recours à la prostitution de temps en temps. Elle compte surtout sur le soutien financier de ses amants qui l'entretiennent. Après sa violente rupture avec Fontan, Nana se retrouve à la rue dans la misère la plus complète, elle décide donc de retourner à la prostitution :

A cette heure, Nana, très tourmentée, n'était guère à la rigolade. Il lui fallait de l'argent. Quand la Tricon n'avait pas besoin d'elle, ce qui arrivait trop souvent, elle ne savait où donner de son corps. Alors, c'était avec Satin des sorties enragées sur le pavé de Paris, dans ce vice d'en bas qui rôde le long des ruelles boueuses, sous la clarté trouble du gaz. Nana retourna dans les bastringues de barrière, où elle avait fait sauter ses premiers jupons sales ; elle revit les coins noirs des boulevards extérieurs, les bornes sur lesquelles des hommes, à quinze ans, l'embrassaient, lorsque son père la cherchait pour lui enlever le derrière. (pp. 292-293).

Dans cet extrait on voit bien le retour au point de départ de Nana qui retourne à la misère et à sa vie de prostituée sur les trottoirs de Paris. Il semble que son succès dans le monde du théâtre n'est que temporaire et que son destin est de retourner à la rue. Denise quant à elle, est aussi issue d'une famille pauvre originaire de Valognes, après le décès de son père qui la laisse sans un sou, elle a la charge de ses deux frères Jean et Pépé. Elle se rend alors à Paris en espérant avoir un meilleur salaire pour supporter sa famille. Après son renvoi du *Bonheur des Dames*, elle connaît une période très difficile, que l'on peut comparer par sa dureté à la période de Nana après sa rupture avec Fontan. Cependant, Denise choisit une autre voie, elle cherche du travail et refuse de se prostituer ou de prendre un amant.

Ce furent d'abord deux mois de terrible gêne. Ne pouvant plus payer la pension de Pépé [...]. La première quinzaine encore, les choses marchèrent : elle était entrée avec dix francs en ménage, puis elle eut la chance de retrouver l'entrepreneuse de cravates, qui lui paya ses dix-huit francs trente. Mais, ensuite, son dénuement devint complet. Elle eut beau se présenter dans les magasins, à la Place Clichy, au Bon Marché, au Louvre : la morte-saison arrêtait partout les affaires [...]. Alors, elle tâcha de se procurer de petits travaux ; seulement, dans son ignorance de Paris, elle ne savait où frapper, acceptait des besognes ingrates, ne touchait même pas toujours son argent¹⁹⁷.

Elle ne pouvait descendre acheter une bougie, sur ces trottoirs boueux où rôdait la débauche des vieux quartiers, sans entendre derrière elle un souffle ardent, des paroles crues de convoitise ; et les hommes la poursuivaient jusqu'au fond de l'allée noire, encouragés par l'aspect sordide de la maison. Pourquoi donc n'avait-elle pas un amant ? Cela étonnait, semblait ridicule. Il faudrait bien qu'elle succombât un jour. Elle-même n'aurait pu expliquer comment elle résistait, sous la menace de la faim, et dans le trouble des désirs dont on chauffait l'air autour d'elle. (p. 238).

On remarque ici le premier clivage entre Nana et Denise, leurs épreuves sont comparables mais leurs manières de résoudre ces problèmes s'opposent l'une à l'autre. Pourtant, comme nous l'avons vu, Nana et Denise partagent un désir de retournement de leur situation, une envie d'avoir accès à un pouvoir en tant que femme. Dans le cas de Nana, le narrateur est très clair sur ses intentions :

l'histoire d'une fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de

¹⁹⁷ Zola, E. (2012). p. 237. Dans la suite du texte les références aux pages se retrouveront dans le texte, après la citation.

son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien ; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait¹⁹⁸.

On voit bien dans cet extrait le désir involontaire de Nana de pourrir, de gangrener les couches supérieures de la société par son influence et ses actions. Sans que Nana ne soit consciente de son influence, elle change les comportements de ses amants et apporte la ruine (pour Steiner), la mort (pour Georges) et le déshonneur (pour Muffat). Cette volonté s'analyse dans le contexte du concept de « point valeur » de Vincent Jouve. Comme nous l'avons déjà montré, un personnage exprime ses valeurs à travers ce qu'il pense, ce qu'il dit ou ce qu'il fait. Dans ce cas, nous sommes dans l'analyse pragmatique de l'influence que peut avoir Nana sur ses locuteurs. En se penchant sur les concepts associés du logos, pathos et éthos, on peut dire que le personnage de Nana se sert plus du pathos que du logos pour sensibiliser ses locuteurs, ses arguments étant sa beauté et son sexe. Ces arguments sont aussi les raisons qui la rendent crédible, en effet son expérience comme prostituée lui donne le statut de femme désirable. Se sont donc ses atouts féminins qui constituent son éthos. On peut ainsi comparer cette influence néfaste à une maladie vénérienne qui se propage contaminant un par un ses amants. Cette idée de contamination est renforcée par l'article de *La Mouche d'Or* publié par Fauchery où l'on peut lire :

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. (pp. 336-337).

Cette référence à la mouche n'est pas anodine, selon Chevalier et Gheerbrant, les mouches sont « sans cesse bourdonnantes, tourbillonnantes, mordantes, des êtres insupportables. Elles se multiplient sur la pourriture et la décomposition, colportent les pires germes et maladies et défient toute protection »¹⁹⁹. Il semble dans un premier temps que Nana atteint son but, les hommes l'admirent et les femmes veulent l'imiter :

C'étaient des souplesses de couleuvre, un déshabillé savant, comme involontaire, exquis d'élégance, une distinction nerveuse de chatte de race, une aristocratie du vice, superbe, révoltée, mettant le pied sur Paris, en maîtresse toute-puissante. Elle donnait le ton, de grandes dames l'imitaient. (p. 339).

¹⁹⁸ Zola, E. (1888). pp. 368-369. Dans la suite du texte les références aux pages se retrouveront dans le texte, après la citation.

¹⁹⁹ Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1982). *Mouche*.

Elle se venge des hommes et apporte le déshonneur sur Muffat et sa famille, ne respectant pas les termes de leur arrangement. En effet, Muffat loge Nana et met à son service sa fortune alors que celle-ci le trompe avec le tout Paris. Le scandale se répand rapidement, la réputation du Comte est alors salie, sa femme refusant de lui pardonner.

Il semblait que ce fût quelque vent de la chair, venu de la rue, balayant tout un âge mort dans la hautaine demeure, emportant le passé des Muffat, un siècle d'honneur et de foi endormi sous les plafonds. (p. 437).

Néanmoins, au fur et à mesure que le récit avance, il nous semble évident que Nana ne sortira pas victorieuse de cette lutte contre les hommes. Après avoir rompu son pacte avec Muffat, Nana décide de quitter Paris, mais ses actions la rattrapent et lorsqu'elle rentre enfin elle tombe gravement malade et meurt à dix-neuf ans de la petite vérole. Son dernier portrait nous montre une femme rongée par la maladie, comme si elle était victime de sa propre pourriture.

Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre ; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. Un œil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence ; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri. (pp. 523-524).

Comme nous l'avons vu, Nana se sert de ses charmes pour renforcer son éthos et donc sa domination sur les hommes. Dans cet extrait, Nana agonisante est dépouillée de sa beauté, elle n'est plus la figure de Vénus que les hommes admiraient. Avec sa difformité, Nana perd son éthos qui lui assurait l'autorité de femme désirable. On peut alors voir que l'éthos d'un personnage peut évoluer au cours du récit. L'intention de Denise est plus masquée, il n'est pas indiqué clairement par le narrateur que Denise ait l'intention de dominer Octave Mouret ou de l'influencer. Cependant même si Denise ne souhaitait pas influencer Mouret, on remarque qu'elle fait évoluer les opinions de celui-ci à propos des femmes. Durant la plus grande partie du récit, Mouret traite la femme comme un être impossible de résister à la tentation, ici représenté par la pulsion d'achat. Si l'on revient à la dimension religieuse que nous avons déjà vue dans notre première partie d'analyse, nous pouvons établir un parallèle entre le comportement des clientes et du personnage biblique Ève. La femme reste alors associée à la pécheresse de la Genèse, qui ne peut résister à la tentation. De plus, la figure féminine est

représentée comme hystérique, ne pouvant faire appel à sa raison se ruant vers les étales couvertes d'étoffes. Le point de vue de Mouret est tout à fait conforme à la vision traditionnelle de la femme de la société du XIX^e siècle.

Et Mouret regardait toujours son peuple de femmes, au milieu de ces flamboiements. Les ombres noires s'enlevaient avec vigueur sur les fonds pâles. De longs remous brisaient la cohue, la fièvre de cette journée de grande vente passait comme un vertige, roulant la houle désordonnée des têtes. On commençait à sortir, le saccage des étoffes jonchait les comptoirs, l'or sonnait dans les caisses ; tandis que la clientèle, dépouillée, violée, s'en allait à moitié défaite, avec la volupté assouvie et la sourde honte d'un désir contenté au fond d'un hôtel louche. C'était lui qui les possédait de la sorte, qui les tenait à sa merci, par son entassement continu de marchandises, par sa baisse des prix et ses rendus, sa galanterie et sa réclame. Il avait conquis les mères elles-mêmes, il régnait sur toutes avec la brutalité d'un despote, dont le caprice ruinait des ménages²⁰⁰.

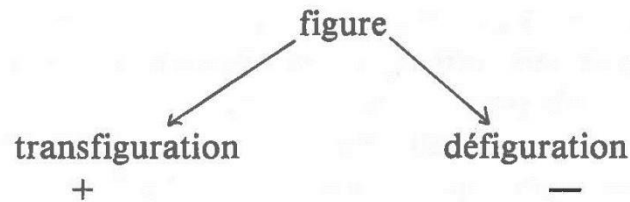
Mouret nous apparaît alors comme un dieu tout-puissant, maître de sa créature et de son peuple de femmes, pourtant c'est bien au contact de Denise que l'on voit apparaître ses premières faiblesses. Il nous semble que pour la première fois il perd le contrôle et se laisse aller à son amour pour Denise :

Mouret, les regards perdus, venait de sentir passer en lui quelque chose de grand ; et, dans ce frisson du triomphe dont tremblait sa chair, en face de Paris dévoré et de la femme conquise, il éprouva une faiblesse soudaine, une défaillance de sa volonté, qui le renversait à son tour, sous une force supérieure. C'était un besoin irraisonnable d'être vaincu, dans sa victoire, le non-sens d'un homme de guerre pliant sous le caprice d'un enfant, au lendemain de ses conquêtes. Lui qui se débattait depuis des mois, qui le matin encore jurait d'étouffer sa passion, cédait tout d'un coup, saisi du vertige des hauteurs, heureux de faire ce qu'il croyait être une sottise. Sa décision, si rapide, avait pris d'une minute à l'autre une telle énergie, qu'il ne voyait plus qu'elle d'utile et de nécessaire dans le monde. (p. 531).

Il nous apparaît clairement que Denise a remporté une victoire sur Mouret, le roman se termine sur les mots du narrateur nous parlant d'une Denise « toute puissante » (p. 538). Il est possible d'avoir une autre analyse de la place de Denise dans le roman. Si l'on revient à la figure de la femme Ève, on peut dire que Denise influence négativement Octave Mouret en faisant ressortir ses faiblesses, comme Ève l'avait fait avant elle avec Adam. Cependant, nous retiendrons la lecture selon laquelle Denise sort triomphante malgré toutes les épreuves qu'elle a pu endurer. On remarque donc que les destins de nos deux héroïnes sont très différents l'un de l'autre, bien qu'elles connaissent toutes les deux des épreuves et des difficultés similaires. La mort rattrape Nana la prostituée alors que la vertueuse Denise est rétribuée pour ses bonnes actions par son mariage avec le directeur du plus grand magasin de Paris. On peut voir dans ces destins la morale traditionnelle du bien récompensé et du mal

²⁰⁰ Zola, E. (2012). p. 531. Dans la suite du texte les références aux pages se retrouveront dans le texte, après la citation.

puni. Cette évolution positive pour l'une et négative pour l'autre s'observe aussi à travers les portraits des deux femmes. On assiste à la théorie de Philippe Hamon sur l'évolution des portraits des personnages nous parlant de « transfiguration » positive s'opposant à la « défiguration » négative, représentés par ce schéma²⁰¹ :



Alors qu'au début du roman, Denise est « chétive pour ses vingt ans » (p. 7) et qu'elle paraît « plus mince encore, avec son visage long à la bouche trop grande, son teint fatigué déjà, sous sa chevelure pâle » (p. 13), le passage au *Bonheur des Dames* va la changer :

Ce fut une transfiguration. Elle restait rose, et le sourire, sur sa bouche un peu grande, était comme un épanouissement du visage entier. Ses yeux gris prirent une flamme tendre, ses joues se creusèrent d'adorables fossettes, ses pâles cheveux eux-mêmes semblèrent voler, dans la gaieté bonne et courageuse de tout son être. (p. 77).

Comme nous l'indique Hamon, on assiste à une transfiguration positive de la figure de Denise. Après ce passage, son portrait physique ne va cesser de s'améliorer : « son insignifiance chétive d'autrefois devenait un charme d'une discrétion pénétrante » (p. 340). Pour le personnage de Nana, nous observons l'évolution contraire. Le début du roman s'ouvre sur une scène au théâtre où Nana se produit nue, en Vénus :

Nana avait gardé son rire, qui éclairait sa petite bouche rouge et luisait dans ses grands yeux, d'un bleu très clair. A certains vers un peu vifs, une friandise retroussait son nez dont les ailes roses battaient, pendant qu'une flamme passait sur ses joues²⁰².

Ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. (pp. 31-32).

Si l'on compare le portrait de Nana dans ces deux extraits et le portrait de Nana lors de sa mort (que nous avons déjà cité), on remarque la dégradation flagrante de son physique. Nous assistons alors à une défiguration du personnage de Nana. Ce système

²⁰¹ Hamon, P. (1983). *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genève : Droz. p. 162.

²⁰² Zola, E. (1888). p. 19. Dans la suite du texte les références aux pages se retrouveront dans le texte, après la citation.

transfiguratif/défiguratif peut être mis en lien avec ce que nous avons déjà vu sur les destins des personnages. Le roman *Nana* s'ouvre sur le succès de Nana au théâtre il se finit sur la mort de celle-ci. *Au Bonheur des Dames* commence sur l'arrivée de Denise sans le sou à Paris et se termine par Denise toute puissante épousant le directeur du grand magasin. Il y a une sorte d'opposition entre les structures des deux romans.

Reprenons les quatre domaines définis par Philippe Hamon repris dans l'ouvrage de Vincent Jouve, dans lesquels la relation de l'homme s'exprime plus clairement, à savoir le regard, le langage, le travail et l'éthique. Comme nous l'avons décrit, ces domaines permettent d'analyser les valeurs ou normes présentes dans un récit. Nous avons déjà établi une différence entre Nana et Denise par leur positionnement dans le monde du travail. Il est évident que même si le travail de vendeuse de Denise peut être considéré comme négatif, l'activité de prostitution de Nana est très négativement sanctionnée par le texte. On le remarque en analysant le regard des hommes qui l'entourent, comme celui de Mignon qui à propos de l'entrée en scène de Nana déclare : « C'est dégoûtant que le public accueille comme ça la première salope venue. Il n'y aura bientôt plus d'honnêtes femmes au théâtre... » (p. 20). Cependant selon Jean Borie « les hommes [...] ne regardent pas Nana, mais leurs propres rêves »²⁰³, on retrouve une idée transcendante de la figure de Nana qui est à la fois admirée et dénigrée. Dans la société de la fin du XIX^e siècle, il y a une démarcation très claire entre la femme mère et la femme putain²⁰⁴. La figure de Madone s'ajoute à ce système qui se complexifie du fait qu'une femme peut successivement passer d'une catégorie à une autre. Nous nous plaçons là dans le système des stéréotypes décrit par Amossy. Comme nous l'avons vu, le stéréotype est associé à une croyance, une opinion se basant sur une représentation. En cette époque de naturalisme et de scientisme, de nombreuses tentatives ont été faites pour déterminer les caractéristiques particulières des prostituées. C'est ainsi que des scientifiques comme Parent-Duchâtelet élaborent des inventaires des traits physiques et moraux attendus chez les prostituées. Il y note :

Par exemple, si une femme est de basse extraction et si, de plus, elle présente les défauts suivants : paresse, désordre, excès, imprévoyance, elle risque de le devenir. A ceux-ci s'ajoutent d'autres caractéristiques tel l'amour pour les fleurs, la campagne, les enfants, la nourriture et les boissons fortes²⁰⁵.

²⁰³ Borie, J. (1971). *Zola et les mythes ou De la nausée au salut*. Paris : Éditions du Seuil. p. 53.

²⁰⁴ Bernard, C. (2007). *Penser la famille au dix neuvième siècle, 1789-1870*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne. pp. 119-120.

²⁰⁵ Davey, L. (1987). « La croqueuse d'hommes : images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant ». pp. 59-60. Dans : *Romantisme*, No. 58. pp. 59-66. Consulté le 31 juillet 2015 :

Bien que ces observations se réclament de la science et se basent sur des techniques scientifiques, elles participent à mettre en place le stéréotype de la prostituée. La société du XIX^e siècle est exposée et influencée par ces théories, elle construit progressivement des attentes envers l'apparence physique et le comportement des prostituées. Dans le roman *Nana* on retrouve ces qualificatifs de paresse et de désordre ou bien encore cet attrait pour la nourriture et la boisson. La société s'attend un certain comportement de la figure de la prostituée et Zola conforte ces attentes dans le personnage de Nana. Si l'on reprend le concept de stéréotype d'Amossy dans le cas de la figure de prostituée, le stéréotype va se transformer en préjugés. En effet, le préjugé induit un comportement discriminant ou négatif alors que le stéréotype n'inclut pas cette dimension. Denise au contraire ne correspond pas à cette description, elle en est même parfois l'opposé. Dans ce système, Denise se situe clairement au niveau de la figure de mère puisqu'elle s'occupe de ses frères comme une mère. On pourrait s'attendre à trouver dans son portrait des références à la figure de Madone, ce n'est pourtant pas le cas. Plus étonnant encore c'est dans le portrait de Satin, une amie prostituée de Nana que l'on détecte cette ambivalence entre la femme putain et la Madone. Le portrait de Satin fait directement référence à la Madone :

A l'autre bout de la salle, la nuque appuyée contre le cadre d'une glace, une fille de dix-huit ans au plus se tenait immobile devant un verre vide, comme engourdie par une longue et vaine attente. Sous les frisures naturelles de ses beaux cheveux cendrés, elle avait une figure de vierge aux yeux de velours, doux et candides ; et elle portait une robe de soie verte déteinte, avec un chapeau rond que des gifles avaient défoncé. La fraîcheur de la nuit la rendait toute blanche. (pp. 29-30).

Dans cet extrait, le narrateur fait référence à la « figure de vierge » de Satin et à sa blancheur synonyme ici de sa pureté. Tout au long du texte les descriptions physiques de Satin renvoient à cette figure de Vierge à l'enfant, de Madone. On peut ainsi lire : « Satin, avec son visage pur de vierge, dévisageait les messieurs » (p. 154), « Satin révolutionnait les tables voisines, avec ses grands yeux bleus de vierge » (p. 279). Cette dimension christique se retrouve aussi dans le personnage de Nana :

Il voyait en raccourci ses yeux demi-clos, sa bouche entrouverte, son visage noyé d'un rire amoureux ; et, par-dérrière, son chignon de cheveux jaunes dénoué lui couvrait le dos d'un poil de lionne. (p. 238).

La comparaison à une lionne n'est ici pas anodine. Nous savons que Nana est admirée par les hommes, elle se place souvent dans un contexte de domination par rapport à eux. Cette

référence à la lionne renforce cette position supérieure. En effet, le lion est le symbole du contrôle, de la maîtrise mais aussi à la figure du Christ. Si l'on prend le domaine de l'éthique, on remarque ici encore une ambiguïté chez le personnage de Nana bien qu'elle souhaite appartenir au monde de l'aristocratie elle n'en respecte pas les codes et valeurs. Elle préfère suivre son propre système de valeurs en suivant ses désirs. Par opposition à Nana, Denise se conforme à la doxa, c'est-à-dire à la norme sociale. Elle s'attache à rester la femme mère et reste vierge de tous contacts avec les hommes jusqu'à son mariage.

Cette condamnation par la mort du personnage de la prostituée et la récompense du personnage vertueux pose la question du message que l'écrivain veut transmettre aux lecteurs. Comme nous le savons déjà, Maingueneau différencie trois instances de l'auteur : la personne, l'écrivain et l'inscripteur. Pour pouvoir comprendre ce que l'auteur veut transmettre aux lecteurs il faut revenir sur la personne, c'est-à-dire Zola en tant qu'individu, Zola est marié à Alexandrine Meley mais va entretenir une double vie avec l'une de ses employées, Jeanne Rozerot. Malgré son amour total pour Jeanne, Zola ne quittera jamais Alexandrine qui restera son épouse jusqu'à sa mort. Alexandrine était au courant de la liaison de son mari qu'elle reprochait, pourtant elle finira par accepter ce ménage à trois. Jeanne donnera deux enfants à Zola, Denise en 1889 et Jacques en 1891, qui seront reconnus par leur père. Il est intéressant de noter que Zola donne à sa fille le prénom de Denise six ans après la publication de *Au Bonheur des Dames* en 1883. En effet, le choix des noms et prénoms des personnages d'un roman est primordial²⁰⁶. On peut donner comme exemple le baron Hartmann du *Bonheur des Dames* faisant directement référence au baron Hausmann, ou encore le banquier Steiner de Nana portant un nom à consonances juives pour souligner son implication dans le milieu financier. Là encore, avec le choix des noms, nous revenons aux idées d'Amossy sur les stéréotypes (stéréotype du banquier juif). Zola vivant dans cette situation réprochée par la morale et contre les normes de son époque, nous pouvons nous demander si la critique de la prostitution n'est pas plutôt relative à la figure de l'écrivain, c'est-à-dire l'acteur dans l'institution littéraire. Le roman *Nana* fait scandale au moment de sa parution, du fait de son sujet sur la prostitution dans les milieux élitistes mais aussi du fait du personnage de Nana, peut-être trop libre et anticonformiste pour l'époque. Nous pensons donc que la critique de la prostitution et les jugements moraux qui s'y attachent réfèrent à l'écrivain Zola influencé par la société de son temps plus que par la personne Zola.

²⁰⁶ Hamon, P. (1983). pp. 135-136.

Conclusion

Nous avons dans un premier temps retracé la biographie d'Émile Zola en nous intéressant surtout aux évènements marquants de sa vie privée mais aussi de sa carrière. Dans le cadre de notre analyse, ces informations nous ont été nécessaires pour pouvoir dresser le portrait d'un homme et écrivain engagé, portant et défendant ses opinions. Ces opinions étant le fruit de diverses influences qu'il a subies tout au long de sa vie, il est nécessaire de se pencher sur les origines et évolutions qu'il a pu connaître. Ces informations bibliographiques nous sont aussi utiles pour mieux comprendre le contexte dans lequel les romans *Nana* et *Au Bonheur des Dames* ont été écrits et publiés. Nous avons ainsi pu voir que du fait de l'influence de son père, Zola était un admirateur de la modernité et des nouvelles techniques. Il est donc tout naturel que ces thèmes se retrouvent dans son travail de journaliste mais aussi dans ses romans et notamment dans *Au Bonheur des Dames*.

Pour compléter nos connaissances sur ce contexte social, politique et économique, nous nous sommes penchés sur les bouleversements et transitions de la société du XIX^e siècle, mais aussi sur les travaux engagés par le baron Haussmann, qui trouvent une résonance dans les romans que nous avons analysés. Ces précieuses informations nous ont aidé à comprendre le contexte du récit des romans, en effet, l'action de *Nana* commence vers l'année 1869 et celle d'*Au Bonheur des Dames* se déroule entre 1864 et 1869. Notre analyse portant sur la transmission des valeurs, ces données biographiques et historiques nous ont permis de mieux évaluer les valeurs présentes chez Zola et dans la société de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ces grâce à ces informations que nous avons découvert la prise de position parfois ambiguë de Zola face à ces bouleversements. Si l'on prend l'exemple des travaux d'Haussmann, nous avons remarqué que l'opinion de Zola évolue au cours du temps. Dans les premiers articles que nous avons pu retrouver, il était opposé à la destruction de ce vieux Paris qu'il aimait tant. Plus tard, nous avons vu que son jugement était plus mitigé, puisqu'il appréciait ce nouveau Paris moderne. D'après nos analyses, nous pouvons donc dire que Zola était un homme de son temps, profondément moderniste bien qu'il n'accepte pas toujours les conséquences de cette modernisation. En effet, il dénonce dans ses romans, le travail aliénant et difficile des employés et des ouvriers mais aussi les conditions misérables dans lesquelles ces tranches les plus pauvres de la société vivent. Ces thèmes sont notamment abordés dans les romans que nous avons sélectionnés : *Au Bonheur des Dames* met en scène le personnage de Denise qui doit se battre pour trouver un poste en tant que vendeuse et le garder, alors que

Nana met en scène le parallèle entre la vie aisée des aristocrates parisiens et la vie misérable des prostituées.

Après avoir expliqué les théories et concepts principaux de Vincent Jouve, Philippe Hamon, Dominique Maingueneau et de Ruth Amossy, nous nous sommes penchés sur les romans *Nana* et *Au Bonheur des Dames*, à savoir leur contexte de parution et la trame de leur récit. Notre analyse s'est ensuite orientée sur deux axes principaux : le grand magasin comme monstre moderne et l'établissement d'un parallèle entre les destins des personnages de *Nana* et de Denise. Retournons à notre problématique de départ : Comment Zola transmet-il ses opinions à travers les romans *Au Bonheur des Dames* et *Nana* ? Nous avons vu dans notre analyse que Zola transmettait dans ses textes une partie de ses opinions et valeurs. Au niveau du procédé de personnification du magasin du *Bonheur des Dames* en une créature monstrueuse, on peut penser que Zola a voulu faire passer au lecteur ses craintes et ses peurs de l'avènement d'un capitalisme monstrueux. La figure du monstre étant inquiétante, il est possible que l'auteur veuille mettre en garde ses lecteurs contre les dangers de ces nouveaux empires du commerce. Le magasin est aussi comparé de façon négative à une machine moderne, cependant la position de Denise envers cette machine est ambiguë. Elle dénonce la cruauté de la machine, tout en reconnaissant la nécessité de cette modernisation. Là encore nous pouvons voir les opinions de Zola qui était convaincu que le progrès était une nécessité. Il n'acceptait pourtant pas les conséquences économiques du développement du capitalisme et sociales qui entraînaient une paupérisation d'une tranche de la population. Au niveau de notre deuxième axe d'analyse, on peut voir l'empreinte de Zola et surtout de la société du XIX^e siècle dans les morales des deux romans. *Nana* ayant vécu une vie de prostitution et de misère, meurt comme rattrapée par les drames qu'elle a entraînés autour d'elle. Alors que tout au contraire Denise est récompensée pour sa vertu et sa persévérance en épousant le directeur du plus grand magasin de Paris. Comme nous l'avons vu à cette époque, la figure de la femme est très codifiée et stéréotypée, dans *Nana* et *Au Bonheur des Dames* nous retrouvons ce clivage entre la prostituée et la femme vertueuse. On observe donc une transmission des normes sociales et donc des valeurs de l'auteur à ses ouvrages.

Pour conclure, pour revenir au débat entre l'interprétation littéraire et l'explication littéraire, il nous semble après cette analyse que l'idée de la mort de l'auteur ne correspond pas à la vision que nous avons de l'analyse littéraire. Il nous semble extrême de penser que l'auteur n'aurait aucune intention volontaire ou involontaire envers ses textes ou que celle-ci ne soit pas digne d'être étudiée. Par le fait de se pencher sur la biographie de l'auteur et de contextualiser cet auteur dans la société dans laquelle il évolue, nous avons pu relever les

influences qui se sont exercées sur ses ouvrages littéraires. Dans le cas de Zola, on remarque ainsi une grande modernité ainsi qu'un grand intérêt face aux avancées technologiques qui l'entourent. On remarque aussi une influence de la morale de l'époque, notamment sur la place et le rôle des personnages féminins. Ainsi dans les portraits de la prostituée Nana, nous retrouvons les théories sur les caractéristiques physiques et de comportement que les prostituées devaient avoir. On peut aussi citer le comportement d'Octave Mouret envers les femmes, qui reflète le comportement générique des hommes envers les femmes durant la seconde moitié du XIX^e siècle. C'est ainsi, par nos analyses que nous pensons que l'analyse littéraire dans ses relations entre auteur et texte est nécessaire pour une meilleure compréhension du texte. Cependant, il nous semble que cette relation n'est pas la seule à être digne d'intérêt en cela qu'elle constitue un des éléments utiles à l'étude de texte littéraire mais elle ne doit pas remplacer les autres voies de l'analyse littéraire.

Bibliographie

Littérature primaire

Zola, E. (1888). *Nana*. Paris : Charpentier.

Zola, E. (2012). *Au Bonheur des Dames*. Paris : Gallimard.

Littérature secondaire

Amossy, R. (2002). « Introduction to the Study of Doxa ». *Poetics Today*. Vol. 23, No. 3. pp. 369-394.

Amossy, R., Herschberg Pierrot, A. (2005). *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris : Armand Colin.

Aouizerat, A. (2015). *Mœurs et habitudes de la vie quotidienne des belges et hollandais à travers l'art*.

Baumont, M. (1959). *Aux sources de l'affaire : l'affaire Dreyfus d'après les archives diplomatiques*. Paris : Les Productions de Paris.

Bernard, C. (2007). *Penser la famille au dix neuvième siècle, 1789-1870*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Bernard, M. (1952). *Zola par lui-même*. Paris : Édition du Seuil.

Bordas, E. (1999). « Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société ». Dans : *Romantisme*, No. 104. pp. 125-127.

Borie, J. (1971). *Zola et les mythes ou De la nausée au salut*. Paris : Éditions du Seuil.

Bourillon, F. (1999). « *Changer la ville. La question urbaine au milieu du 19^e siècle. Vingtième Siècle* ». *Revue d'histoire*, No. 64, Numéro spécial: *Villes en crise ?* Sciences Po University Press. Consulté sur Jstor le 13 juin 2015 :
<http://www.jstor.org/stable/pdf/3770387.pdf>

Boussel, P (1960). *L'affaire Dreyfus et la presse*. Paris : Armand Colin.

Charle, C. (1991). *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*. Paris : Éditions du Seuil.

Charaudeau, P., Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont / Jupiter.

Compagnon, A. *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?* *Fabula.org* . Consulté sur le 31 juillet 2015 : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>

Compère, D. (2008). *Zola : réceptions comiques : le naturalisme parodié par ses contemporains : prose, poésie, théâtre*. Paris : Eurédit.

Davey, L. (1987). « La croqueuse d'hommes : images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant ». Dans : *Romantisme*, No. 58. pp. 59-66. Consulté le 31 juillet 2015 :
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_00488593_1987_num_17_58_4902

Diaz, B. (2013). « *Désinfectionner la littérature* » : *la presse contre la pornographie littéraire*. Médias, Chroniques et littératures de la prostitution, Publications, Guillaume Pinson (dir.), Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930). Consulté le 2 juin 2015 :
<http://www.medias19.org/index.php?id=13400#bodyftn14>

Dansette, A. (1972-1973). « L'œuvre du baron Haussmann a l'épreuve du temps. *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France* ». *Anuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France (1972-1973)*. Éditions de Boccard. Consulté sur Jstor le 13 juin 2015 :
<http://www.jstor.org/stable/pdf/23406517.pdf>

Declerq, G. (1992). *L'art d'argumenter – Structures rhétoriques et littéraires*. Paris : Editions Universitaires. Dans : Maingueneau, D. (2002). *L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours. Version raccourcie et légèrement modifiée de Problèmes d'ethos. Pratiques*. No. 113-114. Consulté le 2 juillet 2015 sur : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>

Doucet, F. (1923). *L'esthétique d'Émile Zola et son application à la critique*. Den Haag : De Nederlandsche Boek- en Steendrukkerij.

Drouin, M. (2006). *L'affaire Dreyfus*. Paris : Flammarion.

Edouard, C. (2007). *Le roman de la Vie parisienne (1879-1880)*. IIIe congrès de la SERD. Consulté le 9 juin 2015 : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Edouard.pdf

Girard, M. (1955). « Positions politiques d'Émile Zola jusqu'à l'affaire Dreyfus ». *Revue française de science politique*, 5e Année, No. 3. pp. 503-528. Consulté sur Persée le 15 juin 2015 : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1955_num_5_3_402621

Goucourt, de E. et J. (1866). *Idées et sensations*. Paris : Librairie Internationale. Consulté le 13 juin 2015 : http://flaubert.univ-rouen.fr/bibliotheque/feuilletoir/goucourt_idees.pdf

Hamon, P. (1983). *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Droz.

Hamon, P. (1984). *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris : PUF.

Jouve, V. (2001). *Poétique des valeurs*. Paris : Presses Universitaires de France.

Maingueneau, D. (2002). « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours. Version raccourcie et légèrement modifiée de Problèmes d'ethos ». *Pratiques*. No. 113-114. Consulté le 2 juillet 2015 sur : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>

Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.

Maingueneau, D. (2014). *Discours et analyse du discours : une introduction*. Paris : Armand Colin.

Mitterand, H. (1962). *Zola journaliste : de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*. Paris : Colin.

Mitterand, H. (1986). *Zola et le naturalisme*. Que sais-je ? Paris : Presses Universitaires de France.

Mitterand, H. (2001). *Zola : Tome II. L'homme de Germinal*. Paris : Fayard.

Moncan, de, P. (2009). *Le Paris d'Hausmann*. Paris : Mécène.

Pagès, A. (mise en ligne 2007). « Émile Zola : Bilan critique ». *Item*. Consulté le 2 juin 2015 : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=187040>

Peylet, G., Kuon, P. (2005). *Paysages urbains de 1830 à nos jours. Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliqués à la Littérature*. Eidôlon. No. 68. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.

Rabelais, F. (1823). *Œuvres de Rabelais. Volume III*. Dalibon : Paris. P. 113. Consulté le 31 juillet 2015 sur : https://books.google.nl/books?id=tJIXP1rImmsC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Verley, P. (1985). *La révolution industrielle*. Paris : MA Editions.

Vossen, F. (1947). « Les deux villes: Du Paris de Quasimodo au Paris d'Hausmann ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2e Année, No. 4. EHESS. Consulté le 13 juin 2015 sur Jstor : <http://www.jstor.org/stable/pdf/27578388.pdf>

Wrona, A. (2011). *Zola journaliste : articles et chroniques*. Paris : Flammarion.

Zola, E. (1801-1900). *Émile Zola. Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart*. Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart. Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, mis en ligne 2012. Consulté le 2 juin 2015 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530093242/f37.item>

Zola, E. (18 octobre 1868). *La Tribune*. Dans : Peylet, G., Kuon, P. (2005). *Paysages urbains de 1830 à nos jours. Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliqués à la Littérature*. Eidôlon. No. 68. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.

Zola, E. (8 mars 1869). *D'aujourd'hui et de demain. Le Gaulois*. Consulté le 16 juin 2015 sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k519383j.langFR>

Zola, E. (1879). *Les Documents Littéraires*. Cité dans: Peylet, G., Kuon, P. (2005). *Paysages urbains de 1830 à nos jours. Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliqués à la Littérature*. Eidôlon. No. 68. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.

Zola, E. (1896). *Pour les juifs*. *cahiers-naturalistes.com*. Consulté le 1 juillet 2015 : http://www.cahiers-naturalistes.com/pour_les_juifs.html

Zola, E. (1902). *Le Roman expérimental*. Paris : Charpentier (Eugène Fasquelle).

Zola, E., Maupassant, de G., Huysmans, J.-K., Céard H., Hennique, L., Alexis, P., (1955). *Les Soirées de Médan*, Paris : Edition Grasset et Fasquelle. Gallica. Consulté le 2 juin 2015 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k232599/f1.image>

Zola, E., Lanoux, A., Mitterand, H. (1960). *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. Tome I. Paris : Gallimard.

Zola, E., Bakker, B. H., Bakker, C. (1978). *Correspondance*. Tome I : 1858-1867. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, Paris : C.N.R.S.

Zola, E. (2013). *Correspondance, Nouvelle édition augmentée*. Arvensa Editions. Consulté le 8 juin 2015 :

https://books.google.nl/books?id=zx3fAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Zola, E. (2014). *Mes haines : Nouvelle édition augmentée*. Paris : Arvensa Éditions.

Sources numériques

Arte. (2013). *Le dessous des cartes. Paris. La révolution Haussmann*. *arte.fr*. Consulté le 13 juin 2015 : <http://ddc.arte.tv/emission/paris-la-revolution-haussmann-3-4>

Bibliothèque Nationale de France. *Au Bonheur des dames. classes.bnf.fr*. Consulté le 30 juin 2015 sur : <http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/Bonheur-des-dames.pdf>

Cité de l'économie. *La seconde révolution industrielle. 1880-1914*. *citedeleconomie.fr*. Consulté le 2 juillet 2015 :

<http://www.citedeleconomie.fr/10000-ans-histoire-economie/revolutions-industrielles/la-seconde-revolution-industrielle>

Cité de l'économie. *La révolution industrielle. 1740-1760*. *citedeleconomie.fr*. Consulté le 18 juin 2015 :

<http://www.citedeleconomie.fr/10000-ans-histoire-economie/revolutions-industrielles/la-revolution-industrielle>

Judaïsme d'Alsace et de Lorraine. *Alfred Dreyfus, biographie*. *judaisme.sdv.fr*. Consulté le 15 juin 2015 : <http://judaisme.sdv.fr/perso/dreyfus/adreyfus.htm>

Larousse. *Affaire Dreyfus*. *larousse.fr*. Consulté le 15 juin 2015 :

http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/affaire_Dreyfus/117099

Larousse. *Capitalisme*. *larousse.fr*. Consulté le 2 juillet 2015 :

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/capitalisme/30530>

Larousse. *Le Roman expérimental*. *larousse.fr*. Consulté le 2 juin 2015 :
http://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/le_Roman_exp%C3%A9rimental/181694

Larousse. *Révolution industrielle*. *larousse.fr*. Consulté le 18 juin 2015 :
http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9volution_industrielle/61047

Larousse. *Socialisme*. *larousse.fr*. Consulté le 2 juillet 2015 :
<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/socialisme/92317>

Larousse (1976). *Grande Encyclopédie Larousse : Le Naturalisme*. *larousse.fr*. Consulté le 8 juin 2015 : <http://www.larousse.fr/archives/grande-encyclopedie/page/9458>

Les Cahiers naturalistes. (2013) *Histoire de la maison*. *Les Cahiers naturalistes*. Consulté le 9 juin 2015 : http://www.cahiers-naturalistes.com/histoire_de_medan.html

Table des matières

Abstract	3
Introduction	5
1. Zola homme de son temps	7
1.1. De la province à Paris.	7
1.2. Zola journaliste	8
1.3. Zola du réalisme au naturalisme	11
2. Une société en évolution : prise de position publiques.....	15
2.1. Bouleversements des modèles économiques et sociaux	15
2.2. Ambiguïté quant aux travaux d’Hausmann.....	19
3. La critique de la société.....	25
3.1. Théorie des valeurs	25
3.2. Les romans <i>Nana</i> et <i>Au Bonheur des Dames</i>	33
3.2.1 <i>Nana</i>	33
3.2.2. <i>Au Bonheur des Dames</i>	36
3.3. Analyse des romans	38
3.3.1. Le <i>Bonheur des Dames</i> : monstre moderne.....	38
3.3.2. <i>Nana</i> et <i>Denise</i> : destins croisés d’une revanche féminine.	44
Conclusion	53
Bibliographie	57