

La construction de la féminité dans *Thérèse Raquin* et *La Curée* d'Emile Zola

Mémoire de Master



Imke van Wettum

Numéro d'étudiant: 0951404

Directeur de mémoire : Mme Dr. A.E. Schulte Nordholt

Second lecteur: M. Prof. dr. P.J. Smith

Date: 04 - 01 - 2016

Université de Leyde

Département de Français

Table des matières

Introduction	5
1. La féminité et la femme française dans la deuxième partie du XIXe siècle	7
1.1. Introduction	7
1.2. Le concept de la féminité	7
1.2.1. Sexe, genre, sexualité et féminisme	7
1.2.2. D'autres applications de la féminité	9
1.2.3. Vers une nouvelle conception de la féminité	10
1.3. La féminité en France au XIXe siècle	11
1.3.1. La femme du point de vue médical	11
1.3.2. La femme comme être social.....	12
1.3.3. L'émancipation de la femme ?	14
2. La féminité dans <i>Thérèse Raquin</i> et <i>La Curée</i>	16
2.1. Introduction	16
2.2. La femme dominée par l'homme	16
2.3. La sexualité féminine	18
2.3.1. Le corps féminin comme objet décoratif.....	18
2.3.2. Les dangers de la volupté	21
2.4. Les hommes efféminés	26
2.4.1. Camille et Laurent	26
2.4.2. Maxime : homme, femme ou homme efféminé ?	28
3. La masculinité dans <i>Thérèse Raquin</i> et <i>La Curée</i>	32
3.1. Introduction	32
3.2. Les femmes masculinisées	32
3.2.1. Les femmes dominantes et courageuses.....	32
3.2.1.1. L'androgynie de Renée	32
3.2.1.2. De la soumission à la domination : le cas de Thérèse.....	34
3.2.2. Corps et vêtements masculinisés	36
3.3. La flexibilité du genre : une discussion	37

Conclusion.....	39
Bibliographie.....	41

Introduction

« Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes
et les choses. Moi, des hommes et des femmes, je ne fais
qu'un, en admettant cependant les différences de nature...¹ »

C'est dans ces deux phrases dans les notes préparatoires des *Rougon-Macquart*, dans un texte intitulé « Différences entre Balzac et moi », que Zola présente son idée de base sur les différences entre le genre féminin et le genre masculin. Tout au long de son œuvre, il s'interroge sur la féminité et sur la question de savoir quelles principes ou quels critères sont à la base des images que nous avons des hommes et des femmes.

Les recherches sur la femme chez Zola abondent. Pensons par exemple aux études effectuées par Borie, Krakowski et Bertrand-Jennings². Pourtant, une partie du sujet reste sous-exposée. Le thème de la femme zolienne a été étudié notamment à l'aide de quelques romans très connus et plus tardifs (e.a. *Nana*, *Germinal*), sans faire beaucoup d'attention aux premiers romans du cycle des *Rougon-Macquart* et aux romans qui précèdent le cycle romanesque. De plus, la plupart de ces études considèrent la féminité chez Zola comme une évidence, mais cela ne fait pas justice à la complexité de la féminité zolienne. On n'a pas suffisamment insisté sur l'ambiguïté sexuelle qui est présente dans le monde fictionnel du romancier. La différence entre la féminité et la masculinité n'est pas toujours claire et l'identité sexuelle, chez Zola, est parfois hybride, floue. Dans ce travail, nous nous proposons donc d'examiner le point de vue de Zola sur la féminité, à travers ses romans. Dans quelle mesure les romans représentent-ils la position de l'auteur à l'égard de la féminité et dans quelle mesure cette idée reflète-t-elle les normes de la société à l'époque où il a écrit ses romans ? Pour répondre à cette question, nous nous concentrerons sur des romans écrits plus au début de la carrière de Zola, à savoir *Thérèse Raquin* (1867) et *La Curée* (1872). Bien que ce premier ne fasse pas partie des *Rougon-Macquart*, les deux romans traduisent plus ou moins la même vision, ce qui permet de comparer un roman à l'autre. Dans la description de

¹ Zola, Emile, *Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart* [En ligne]. f° 37. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530093242/f37.item.zoom> (Page consultée le 7 décembre 2015).

² Bertrand-Jennings, Chantal, *L'Eros et la femme chez Zola*, Paris, Klincksieck, 1977 ; Borie, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971 ; Krakowski, Anna, *La condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola*, Paris, A.G. Nizet, 1974.

la féminité zolienne, une partie importante sera consacrée à son caractère fluctuant. La sexualité n'est plus considérée comme un phénomène stable ; les femmes reçoivent des traits masculins et les hommes sont décrits en termes féminins.

Premièrement, nous analyserons le concept de la féminité tel qu'il apparaît au XIX^e siècle. Qu'est-ce qu'on entend exactement par ce terme ? Et qu'est-ce qui est considéré comme masculin et féminin à l'époque de l'auteur ? En second lieu, nous examinerons la place de la féminité dans l'œuvre étudiée. Comme la féminité n'est pas une notion indépendante, la masculinité devrait être considérée comme faisant partie intégrante de notre analyse. C'est pourquoi le dernier chapitre sera consacré à la manière dont Zola a incorporé la masculinité dans ses romans.

Pour arriver à une analyse complète des images de la féminité dans *Thérèse Raquin* et *La Curée*, nous avons utilisé des sources variées. Outre les romans de Zola eux-mêmes, nous avons consulté des ouvrages théoriques, ainsi que des articles issus de revues littéraires, linguistiques, historiques et sociologiques.

1. La féminité et la femme française dans la deuxième partie du XIXe siècle

1.1. Introduction

Avant d'étudier les images de la féminité dans l'œuvre de Zola et notamment dans *Thérèse Raquin* et *La Curée*, nous nous proposons d'abord d'analyser la conception de la féminité, qui est à la base de nos recherches. Dans ce chapitre, nous étudierons d'abord les différentes approches de la féminité et les notions les plus importantes qui y sont liées pour présenter un cadre théorique. Ensuite, nous examinerons le rôle de la femme dans la France du XIXe siècle, tant au niveau médical qu'au niveau social et émancipatoire, afin de pouvoir mettre les romans zoliens dans leur contexte historique.

1.2. Le concept de la féminité

1.2.1. Sexe, genre, sexualité et féminisme

Les petits garçons recevant des voitures en plastique pour jouer au garage et un ballon pour jouer au football, ou des petites filles habillées d'une robe de princesse rose, portant leur poupée Barbie sous le bras ; ce sont des stéréotypes connus concernant les différences entre les hommes et les femmes. Ils surgissent dès la naissance de l'enfant et continueront souvent jusqu'à l'âge adulte. Qui ne connaît de nos jours l'expression « Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus³ », fréquemment prononcée d'un ton moqueur ou pour faire rire ? Pourtant, il y a beaucoup plus d'aspects de la féminité qui nous intéressent et qui sont plus complexes que la situation stéréotypée et simplifiée que nous venons d'évoquer. Avant d'analyser la façon dont Zola a représenté ce phénomène dans ses romans, il faut donc d'abord esquisser le concept de la féminité. Qu'est-ce qu'on entend exactement par ce terme ?

Pour répondre à cette question, il importe de prendre en considération le fait qu'il existe plusieurs théories de la féminité. En effet, au cours des années, plusieurs théoriciens ont développé leur propre modèle, avec des accents différents. De plus, on trouve souvent un lien étroit avec d'autres domaines de recherche, dont les études concernant l'homosexualité. Pourtant, malgré cette diversité d'approches du même phénomène, les thèmes centraux des

³ Cette expression est basée sur le livre américain *Men are from Mars, women are from Venus* de John Gray, publié en 1992. Dans ce livre, Gray traite de la différence entre les hommes et les femmes afin de permettre à chacun des sexes de mieux comprendre le sexe opposé.

diverses théories se ressemblent fortement. C'est la raison pour laquelle nous proposons ici une synthèse qui réunit l'essentiel de la pluralité de connaissances dans le domaine de la féminité.

Premièrement, dans son article « Gender », Ruth Page⁴ souligne qu'il faut distinguer entre le genre, le sexe, la sexualité et le féminisme. Elle explique que le mot « sexe » établit une catégorisation biologique, qui met l'accent sur les différences physiques entre l'homme et la femme. C'est du domaine de la nature. Le genre, lui, réfère aux normes, règles et codes en vigueur dans une certaine société, où l'on a des attentes traditionnelles sur la façon dont les hommes et les femmes doivent se comporter. C'est donc du domaine de la culture. Cette construction sociale permet d'identifier un individu ou son comportement en tant que « masculin », « féminin » ou « androgyne ». Ainsi, quoique la parité et l'égalité entre les femmes et les hommes soient des principes de base de l'organisation sociale en France, la description de la femme évoque, généralement parlant, le personnage « de la « bonne mère » et la série d'attributs qu'il entraîne (générosité, dévouement, sollicitude, bonté, etc.)⁵ », tandis qu'on s'attend à ce que l'homme soit fort et puissant. Les idées sur ce qui est « féminin » et « masculin » peuvent néanmoins varier d'un groupe (ethnique) à l'autre et d'une époque à l'autre, comme l'indique Mary Maynard⁶. Dans une société musulmane, les rapports entre les deux sexes ne seront, selon toute vraisemblance, pas identiques à ceux d'une communauté occidentale.

Le genre et la sexualité sont fréquemment utilisés de manière interchangeable, mais les deux termes n'ont pas la même signification. En effet, la sexualité désigne les relations intimes entre certaines personnes, leurs désirs et leur préférence sexuelle. Finalement, il faut tenir compte de la notion de féminisme. Quoique ce terme ne soit pas du même ordre que le genre et la sexualité, les mots sont souvent confondus. Le féminisme est plutôt le reflet d'une position idéologique, une pratique qui ne s'occupe pas seulement des inégalités entre les hommes et les femmes, mais qui a également pour but de changer la situation. Son objectif est de lutter contre l'inégalité entre l'homme et la femme dans les domaines de l'éducation, du travail et du ménage. Il est également le domaine de recherche des études féminines, d'abord

⁴ Page, Ruth, « Gender ». *The Cambridge Companion to Narrative* [En ligne]. Juillet 2007, pp.189-202. <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/chapter.jsf?bid=CBO9781139001533&cid=CBO9781139001533A020> (Page consultée le 2 juin 2015).

⁵ Descarries, Francine et Mathieu, Marie, « Entre le rose et le bleu : stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin ». *Gouvernement du Québec* [En ligne]. 2010, p. 8. <https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/resume-de-letude-entre-le-rose-et-le-bleu.pdf> (Page consultée le 21 septembre 2015).

⁶ Maynard, Mary, « Women's Studies ». In Essed, Philomena (éd.), *A companion to gender studies*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2005, p. 29.

apparues aux Etats-Unis dans les années 1960 et ensuite développées dans les autres pays occidentaux et dans d'autres parties du monde⁷.

1.2.2. D'autres applications de la féminité

Les études féminines mettant évidemment l'accent sur la femme et son rôle dans la société, cela n'implique pourtant pas que les hommes y soient complètement absents. Il semble peut-être contradictoire que la masculinité soit un objet de recherche dans une étude sur la féminité. Pourtant, la féminité et la masculinité sont complémentaires et inséparables. C'est la raison pour laquelle, de nos jours, les chercheurs des deux disciplines travaillent fréquemment ensemble.

Jusqu'ici nous avons parlé de la féminité en tant qu'objet des études féminines et des études de genre. Dans son livre *Allemaal andersdenkenden : omgaan met cultuurverschillen*⁸ Geert Hofstede montre qu'il est toutefois possible d'appliquer la féminité à d'autres domaines de recherche. D'après la théorie de Hofstede sur les différences culturelles, quatre⁹ dimensions culturelles, dont l'une est la dimension « masculinité/féminité », servent à comparer un pays à l'autre. Ainsi, les cultures plutôt masculines tendent à accorder à l'homme un rôle plus autoritaire et dominant. Ce sont les hommes qui prennent les décisions et le travail y est une priorité, c'est-à-dire que la prospérité, le succès et l'argent sont importants. A cela s'opposent les cultures féminines, dans lesquelles on retrouve une plus grande ambiguïté dans les rôles prévus à chaque sexe, ainsi qu'une plus grande importance accordée aux êtres humains, à l'environnement et à la qualité de vie ; la réussite et les biens matériels y sont moins essentiels.

Un des grands avantages du projet de Hofstede, c'est le grand nombre de participants. Le questionnaire qu'il a créé a été rempli par des chefs d'entreprise dans 74 pays, ayant donc un grand nombre des nationalités diverses. On pourrait donc émettre l'hypothèse qu'il est bien possible de mesurer le système de valeurs collectives d'un pays. Par contre, le modèle des dimensions culturelles a également quelques faiblesses. Ainsi, la recherche a été effectuée auprès d'un groupe de patrons. Il n'est pas impossible que les conclusions ne soient (légèrement) différentes si l'on inclut également d'autres classes sociales à l'étude, comme la

⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸ Hofstede, Geert et Hofstede, Gert-Jan, *Allemaal andersdenkenden: omgaan met cultuurverschillen*, Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Contact, 2005.

⁹ Le modèle comprenait initialement quatre dimensions, à savoir (1) l'individualisme/le collectivisme, (2) une distance hiérarchique forte ou faible, (3) le contrôle de l'incertitude forte ou faible, (4) la masculinité/la féminité. Plus tard, il a ajouté à ces dimensions une cinquième : l'orientation à long terme/l'orientation à court terme.

main-d'œuvre. Un autre élément dont Hofstede ne tient pas compte, c'est que la culture et les valeurs ont un caractère dynamique. Elles sont toujours en développement et par conséquent, il est indispensable de prendre en considération l'époque historique.

1.2.3. Vers une nouvelle conception de la féminité

Après de nombreuses recherches qui différencient l'homme et la femme, des voix se lèvent pour les mettre en doute. En effet, certains chercheurs optent pour l'abolition des études « féminines » et « masculines ». Ils ont signalé que la distinction entre le sexe d'un côté et le genre de l'autre est assez problématique puisque cela maintient l'opposition entre la nature et la culture, une idée qui continue à dominer la pensée occidentale. Maynard cite par exemple Butler, qui est d'avis que « le genre n'est pas inhérent à la physiologie et au corps anatomique » et qu'il n'y a « aucune raison pour croire qu'il n'existe que deux genres. Cette opposition binaire est basée sur une vision du monde hétérosexiste¹⁰ ». Cette opinion est partagée par Iris Young, qui s'appuie sur Toril Moi¹¹, pour qui le concept de genre n'est pas une manière utile de catégoriser les hommes et les femmes. L'alternative proposée par Moi est l'idée du corps vécu (*lived body*), ce qui réfère au corps physique comme une « situation » qui (inter)agit dans un certain contexte socioculturel. Moi refuse la distinction entre la nature et la culture qui est à la base de la différence entre le sexe et le genre. En effet, certains corps ont des traits physiques d'hommes, mais également des caractéristiques féminines. De plus, le corps est toujours lié à la culture ; par les paroles qu'il apprend à prononcer, par les vêtements qui marquent son âge, sa nationalité, sa profession. Cela permet de décrire les habitudes et les interactions entre les hommes et les femmes, entre les femmes et d'autres femmes et entre les hommes et d'autres hommes, sans se limiter à la catégorisation hétérosexuelle de « masculin » et « féminin ».

Les études féminines sont donc un domaine de recherche interdisciplinaire qui englobe à la fois des aspects biologiques, psychologiques, sociaux, culturels, politiques, économiques et artistiques, qui cherche à éclaircir la construction de la féminité dans les sociétés dans le monde entier, aux différentes périodes historiques. Comme les théories concernant la féminité peuvent par conséquent varier dans le temps, nous développerons dans la section suivante la

¹⁰ Maynard, *art.cit.*, p. 34, voir note 6. (Ma traduction de « [...] that gender is not inherently linked to physiology and anatomical bodies and that there is no reason to believe that there are only two genders. This is a binary opposition based on a heterosexist world-view ».)

¹¹ Young, Iris, « Lived body versus gender ». In Essed, Philomena (éd.), *A companion to gender studies*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2005, pp. 102-112.

féminité en France dans la deuxième partie du XIXe siècle, l'époque où Emile Zola a écrit *Thérèse Raquin* et *La Curée*.

1.3. La féminité en France au XIXe siècle

1.3.1. La femme du point de vue médical

Après avoir précisé ce que nous entendons par « féminité », regardons maintenant l'évolution de cette notion au XIXe siècle. Evolution, effectivement, puisque l'époque en question marque un changement important dans la façon de penser sur la femme, mais également sur l'homme et sur le lien qui les unit. Zola lui-même a remarqué qu'

« on s'est beaucoup occupé des filles, dans ces derniers temps. J'ai moi-même fait un article, et à ce propos on m'a écrit un grand nombre de lettres¹² ».

La « prolifération des discours concernant le sexe¹³ » s'est manifesté par de nombreux ouvrages médicaux, des écrits normatifs, des statistiques morales, des pamphlets traitant de l'onanisme, de la puberté féminine, du mariage réussi, de la natalité et des périls vénériens. Ces travaux sont entre autres accélérés par les découvertes de la biologie. D'après Hippocrate, la jouissance était indispensable à la conception. L'orgasme féminin était le signe de la bonne circulation des humeurs et de l'ouverture de l'utérus, prêt à recevoir la semence de l'homme. Ces convictions sont remises en cause depuis la Renaissance, mais notamment lors du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle. En effet, à l'aube du XIXe siècle, on a découvert que l'ovulation chez la femme ne dépend pas du coït et de la fécondation et que ce sont les ovaires qui forment l'élément de base de la féminité, d'où l'inutilité du plaisir pour la procréation. Dans le même temps, la théorie des tempéraments¹⁴ était toujours en vigueur en France, au moins jusque vers 1880¹⁵. Surtout les femmes nerveuses seraient disposées aux comportements excessifs, d'autant plus que l'orgasme féminin serait proche de l'hystérie. Cette « menace » de l'interdépendance de la névrose et du comportement sexuel a laissé la

¹² Zola, Emile, *Une campagne*, Paris, Charpentier, 1913, p. 157, cité dans Braun, Sidney D., « Zola's Esthetic Approach and the Courtesan ». *Modern Language Notes* [En ligne]. N° 7, Vol. 62, 1947, p. 455. <http://www.jstor.org/stable/2909428> (Page consultée le 14 juin 2015).

¹³ Corbin, Alain, « La rencontre des corps ». In Corbin, Alain et Courtine, Jean Jacques (éd.), *L'Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005, p. 150.

¹⁴ Cette approche d'Hippocrate (460-370 av. J.C.) avance que les différences entre les individus sont liées à la prédominance de l'un des quatre tempéraments. Ainsi, on distingue les personnes nerveuses, bilieuses, sanguines et lymphatiques. Source : « Temperament ». In *Wikipédia* [En ligne]. <https://nl.wikipedia.org/wiki/Temperament> (Page consultée le 5 octobre 2015).

¹⁵ Corbin, *op.cit.*, p. 158, voir note 13.

voie libre aux partisans de la subordination féminine, recourant à la biologie. Les femmes au XIXe siècle couraient en effet plus de risque d'être atteintes de maladies et de déséquilibres psychiques.

1.3.2. La femme comme être social

La représentation nouvelle du féminin étant donc stimulée par la science, quel en était l'effet dans le domaine social ? Premièrement, l'influence de la religion commençait à diminuer. Grâce à la découverte du caractère spontané de l'ovulation, on considérait désormais l'être humain comme le résultat de processus biologiques, plutôt que comme la création d'un Dieu tout-puissant¹⁶. La vie des femmes était par ailleurs réduite par un grand nombre de médecins aux trois phases avant, durant et après la capacité reproductive¹⁷ et l'union sexuelle n'était pas plus qu'un acte physique, tout comme la miction et la défécation¹⁸.

Ce qui est pourtant encore plus important que la victoire de la science sur la religion, ce sont les rôles sociaux assignés respectivement à l'homme et à la femme. Ainsi, l'homme dominait la femme, qui, elle, avait pour tâche d'être mère et épouse. Cette structure patriarcale se traduisait par une distinction nette entre le domaine privé, c'est-à-dire la maison, le lieu féminin par excellence ; et la vie publique, le domaine de l'homme, qui s'occupait de la politique, de l'art, du journalisme et du travail¹⁹. Pour ce qui est de la vie conjugale, les rôles de genre étaient également bien définis : « L'épouse fait partie de la propriété et l'homme s'approprie ses pouvoirs. [...] La femme serait ancrée dans le corps, dans la chair, et donc inférieure²⁰ ». Dans la plupart des cas, l'initiative pour l'union des deux époux ne provenait par ailleurs pas des conjoints eux-mêmes ; le type de mariage le plus fréquent au XIXe siècle était le mariage de convenance²¹. On pourrait même se poser la question si on peut vraiment parler de « conjoints » ou d'« époux », parce que dans la vie domestique fondée sur la

¹⁶ Shideler, Ross, *Questioning the father : From Darwin to Zola, Ibsen, Strindberg and Hardy*, Stanford (Californie), Stanford University Press, 1999, p. 4.

¹⁷ Steele, Kathryn, « Zola's Thérèse : Nineteenth-century moral codes and l'Autre in bourgeois society ». Thèse Université George Mason [En ligne]. 2011, p. 38.

http://digilib.gmu.edu/dspace/bitstream/handle/1920/9745/Steele_thesis_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Page consultée le 15 septembre 2015).

¹⁸ Corbin, *op.cit.*, p. 155, voir note 13.

¹⁹ White, Nicolas, « Family histories and family plots ». *The Cambridge Companion to Zola* [En ligne]. Mai 2007, p. 21.

<http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/chapter.jsf?bid=CBO9781139001311&cid=CBO9781139001311A005> (Page consultée le 2 juin 2015).

²⁰ Hansen, Odile R., *La Chute de la femme: L'Ascension d'un Dieu victimisé dans l'oeuvre d'Emile Zola*, New York, Peter Lang, 1996, p. 110, cité dans Steele, *op.cit.*, p. 7, voir note 17.

²¹ Steele, *op.cit.*, pp.7, voir note 17.

hiérarchie des sexes, la femme était non l'égale, mais la compagne de l'homme²². Cela était également inscrit dans la loi. Ainsi, nous lisons dans le livre de C.B.M. Toullier, publié en 1830 et basé sur le code civil :

« Le mari doit protection à sa femme (213) [...]. La femme doit obéissance à son mari (213). La société conjugale ne pourrait subsister, si l'un des époux n'était subordonné à l'autre. C'est au mari que la nature et les lois ont donné la prééminence [...]. Si la femme doit obéissance à son mari, elle ne peut avoir d'autre domicile que lui (108) ; elle doit le suivre partout où il lui plaît de résider (214) [...]. Enfin, [...] la femme perd en se mariant, la faculté d'exercer seule la plupart de ses droits civils. Elle est frappée d'une incapacité légale de contracter (art. 1124), et d'ester en jugement (art. 215) sans l'autorisation de son mari²³ ».

Outre le soutien de son mari, la femme avait une tâche encore plus grande, à savoir de donner naissance aux enfants. Cela n'était pas seulement important pour l'homme, qui pouvait ainsi prouver ses capacités viriles, mais pour la nation entière. La France du XIXe siècle traversait en effet une transition remarquable au niveau de la natalité, qui a subi un déclin fondamental. Après 1830, le taux de natalité était passé en dessous de 30‰. Pour comparer, au milieu du XVIIe siècle, il y avait approximativement 40 naissances par 1000 personnes²⁴. Comment expliquer cette tendance ? Dans son étude sur la fécondité française au XIXe siècle, Van de Walle avance plusieurs raisons. D'une part, la démographie française a subi des changements à cause des guerres de la Révolution et de l'Empire. D'abord, les jeunes hommes voulaient éviter la conscription et ensuite, un nombre considérable de soldats ont laissé la vie au champ de bataille, d'où la baisse de la nuptialité. De plus, l'espérance de vie est passé de 25 à 40 ans entre 1740-1749 et 1830-1839²⁵ et par conséquent, on se mariait à un âge plus avancé qu'auparavant. Cela implique qu'une partie des femmes avait déjà laissé l'âge de la plus grande fécondité derrière elles au moment de leurs noces où que leur première grossesse avait lieu plus tard, ce qui réduisait enfin le nombre total des enfants. Outre la

²² Duby, Georges et Perrot, Michelle (éd.), *Histoire des femmes en Occident, tome IV : le XIXe siècle*, Paris, Editions Perrin, 1991, p. 69.

²³ Toullier, Charles Bonaventure Marie, *Le droit civil français, suivant l'ordre du code. Tome II*, Paris, 1830 [En ligne]. pp. 14-15. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1229246> (Page consultée le 11 octobre 2015).

²⁴ Walle, Etienne van de, « La fécondité française au XIXe siècle ». *Communications* [En ligne]. Vol. 44, N° 1, 1986, p. 35. http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1986_num_44_1_1653 (Page consultée le 7 octobre 2015).

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

nuptialité tardive, il importe de noter la diffusion de la contraception dans le mariage²⁶, qui a également attribué au déclin de la fécondité à cette époque.

Le pays étant donc atteint d'une crise démographique, il fallait y trouver un remède. Plusieurs personnes partageaient l'idée que la France pouvait seulement surmonter la crise par un effort continu d'augmenter le nombre d'enfants nés en bonne santé. C'est pour cette raison qu'on estimait (de nouveau) que la femme n'était « utile » que pour accoucher.

1.3.3. L'émancipation de la femme ?

Nous venons de caractériser le rôle qu'avait la femme dans la société du XIXe siècle. Comme elle n'était pas égale à l'homme, il n'est pas étonnant que certaines d'entre elles commençaient à lutter pour une plus grande émancipation. Fuir les obligations conjugales de manière légale n'était cependant pas facile. Le divorce était en effet illégal à l'époque de la parution de *Thérèse Raquin* en 1867²⁷ et l'adultère de la femme était puni de prison, tandis que celui de l'homme était toléré s'il était commis hors du domicile conjugal²⁸. Néanmoins, cela n'a pas empêché certaines femmes de proposer une amélioration de leur sort. Déjà au XVIIe et au XVIIIe siècle, les femmes intellectuelles se sont réunies dans les salons pour discuter de philosophie, de littérature et de politique. L'idée fondamentale qui traversait ces siècles tient compte à la fois de la théorie de l'indifférenciation sexuelle de la pensée et de la réalité de la différence des sexes : « L'esprit de l'homme n'est pas masculin, celui de la femme n'est point féminin²⁹ ». Suite à ce courant égalitaire, nous retrouvons au XIXe siècle d'autres mouvements d'émancipation. Parmi eux se trouvent entre autres Jeanne Deroin, fondatrice de *l'Opinion des femmes*, Désirée Gay, éditrice de la *Politique des femmes* et Eugénie Niboyet, directrice de la *Voix des femmes*. Dans leurs journaux, elles n'ont pas mis en cause la répartition des rôles, mais elles souhaitaient alléger les travaux domestiques, par exemple en créant des crèches et des restaurants collectifs, et elles désiraient être associées à la gestion de la cité. Michèle Riot-Sarcey signale quelle tension ces femmes ont par conséquent dû affronter, une tension entre « leur désir de liberté et la nécessité d'être à

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁷ Steele, *op.cit.*, p. 19, voir note 17.

²⁸ Belliard, Corinne, « Emancipation des femmes à l'épreuve de la philanthropie, la charity organisation society en Grande-Bretagne et l'Office central des œuvres de bienfaisance en France du XIXe siècle jusqu'à la guerre de 1914 ». *Thèse EHESS* [En ligne]. 2004, p. 83. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00479809/document> (Page consultée le 11 octobre 2015).

²⁹ Haase-Dubosc, Danielle, « Intellectuelles, femmes d'esprit et femmes savantes au XVIIe siècle », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne]. N° 13, 2001, mis en ligne le 19 juin 2006, p. 5. <http://clio.revues.org/133> (Page consultée le 30 novembre 2015).

l'image de la femme, cette figure où se mêlent idéal et réel³⁰ ». Elles ont respecté la hiérarchie au sein de la famille, mais étaient également conscientes du fait que leur dépendance n'était pas compatible avec leurs propositions émancipatoires. Progressivement, la structure traditionnelle et patriarcale commençait ainsi à se transformer. Dans la dernière partie du siècle, l'être humain est devenu de plus en plus un individu, qui est en même temps acteur social et personne morale, politique et psychologique. « La différence des sexes se voit moins comme rapport de complétude, même si le masculin-féminin subsiste comme bipolarité obligée³¹ ».

Bref, les nouvelles découvertes scientifiques au XIXe siècle ont conféré à la femme française une valeur sociale très spécifique, aboutissant finalement aux premières démarches de certaines d'entre elles afin de réformer cette situation. Dans le chapitre suivant, nous allons examiner quel est le rôle du thème de la féminité dans *Thérèse Raquin* et *La Curée* et dans quelle mesure ces deux romans zoliens reflètent l'évolution que nous venons d'esquisser.

³⁰ Riot-Sarcey, Michèle, « Emancipation des femmes, 1848 ». *Genèses* [En ligne]. Vol. 7, N° 1, 1992, p. 196. http://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1992_num_7_1_1115 (Page consultée le 12 octobre 2015).

³¹ Duby, *op.cit.*, p. 78, voir note 22.

2. La féminité dans *Thérèse Raquin* et *La Curée*

2.1. Introduction

Ayant déterminé le cadre théorique des deux romans, la question qui se pose maintenant est celle de savoir de quelle manière les théories féminines et le contexte historique ont été fictionnalisés par l'auteur. Afin d'y trouver une réponse, nous traiterons dans les deux premières parties de ce chapitre les personnages de Thérèse et de Renée, pour arriver ensuite à l'analyse de la féminisation des personnages masculins comme Maxime, Laurent et Camille.

2.2. La femme dominée par l'homme

Dans le chapitre précédent, nous avons avancé que, malgré certains efforts d'émancipation de la part de la femme, le féminin et le masculin n'étaient pas sur un pied d'égalité au XIXe siècle, notamment dans la sphère privée, où l'homme dominait la femme. Qu'en est-il de Thérèse (*Thérèse Raquin*) et de Renée (*La Curée*) ? Qui est-ce qui a le pouvoir chez les Raquin et les Rougon/Saccard ?

Conformément à l'objectif naturaliste de l'auteur, la place des deux héroïnes zoliennes ressemble fortement à celle des femmes « réelles » de l'époque³². Quoique Krakowski souligne que Zola « donne à ses héroïnes une destinée propre et ne les peint point en fonction de l'homme³³ », cette destinée s'inscrit quand même dans une structure patriarcale traditionnelle ; « la femme demeurera toujours la gardienne du foyer³⁴ ». L'éducation de l'enfant est avant tout une affaire féminine, même si l'enfant en question n'est biologiquement pas le sien. Ainsi, c'est Renée qui s'occupe de son beau-fils Maxime quand il arrive à Paris et non pas Aristide Saccard, le père du garçon (ch. III). Elle veut « prendre au sérieux son rôle de mère et d'institutrice³⁵ », tandis que pour Aristide, voulant « avoir les mains libres », un enfant lui semble « un poids écrasant pour un homme décidé à franchir tous les fossés³⁶ ». Angèle, la première épouse d'Aristide et le pôle opposé de Renée, montre par ailleurs que ce rôle maternel n'est pas exclusivement réservé aux personnages principaux.

³² Nous verrons dans le chapitre 3 qu'il s'agit ici de ressemblances partielles.

³³ Krakowski, *op.cit.*, p. 18, voir note 2..

³⁴ *Ibid.*, p. 61.

³⁵ Zola, Emile, *La Curée*, éd. Claude Duchet, Paris, GF Flammarion, 1970, p. 127.

³⁶ *Ibid.*, p. 77.

« Elle passait les journées dans sa cuisine, ou bien couchée à terre, jouant avec sa fille³⁷ ». Le nom d'Angèle est significatif ; son dévouement complet pour la petite Clotilde la rapproche à un ange. Elle devient même un vrai ange puisqu'elle meurt après une courte agonie (ch. II). En mettant l'accent sur la maternité, Zola retrouve Freud, pour qui la féminité se définit uniquement par le mariage et la maternité³⁸.

Outre la protection de l'enfant, les femmes prennent soin de leur époux. Ainsi, Mme Raquin est d'avis que Thérèse doit s'occuper de Camille après le mariage du jeune couple. Thérèse serait un « ange gardien » et « une garde vigilante³⁹ » auprès de son fils.

De plus, Thérèse et Renée sont, au moins au début, des femmes soumises qui montrent une obéissance passive à leurs maris. Au début du roman, Thérèse est marginalisée. Sa première apparition en est un bel exemple :

« [...] on distinguait, derrière les bonnets de l'autre vitrine, un profil pâle et grave de jeune femme. Ce profil sortait vaguement des ténèbres qui régnaient dans la boutique. Au front bas et sec s'attachait un nez long, étroit, effilé ; les lèvres étaient deux minces traits d'un rose pâle, et le menton, court et nerveux, tenait au cou par une ligne souple et grasse. On ne voyait pas le corps, qui se perdait dans l'ombre ; le profil seul apparaissait, d'une blancheur mate, troué d'un œil noir largement ouvert, et comme écrasé sous une épaisse chevelure sombre⁴⁰ ».

Au lieu d'être une apparence physique, elle n'est introduite par le narrateur que comme un profil. De plus, l'atmosphère étouffante de la boutique, dans laquelle Thérèse se sent enterrée vivante, symbolise l'oppression et son manque de pouvoir⁴¹. A travers l'histoire, elle est décrite comme « muette » ou « silencieuse ». Quand Camille décide que la famille va déménager à Paris, Thérèse n'est donc pas consultée. « Elle allait où ils allaient, elle faisait ce qu'ils faisaient, sans une plainte, sans un reproche, sans même paraître savoir qu'elle changeait de place⁴² ».

Dans le même ordre d'idées, il est intéressant de considérer le vocabulaire utilisé par Zola pour démontrer la relation entre Thérèse et les hommes, une relation qui est exprimée à travers tout le roman en termes de domination. Laurent projette de « pouvoir prendre

³⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁸ Schor, Naomi, « Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité ». *Romantisme* [En ligne]. N° 13-14, (1976), p. 185. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593-1976_num_6_13_5063 (Page consultée le 4 juin 2015).

³⁹ Zola, Emile, *Thérèse Raquin*, éd. Auguste Dezalay, Paris, Le Livre de Poche, 2012, p. 38.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁴¹ Steele, *op.cit.*, p. 15, voir note 17.

⁴² Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, p. 41, voir note 39.

possession de Thérèse⁴³ », il a fait des « efforts terribles [...] pour posséder à lui seul cette femme⁴⁴ », il éprouve le désir « de posséder à lui seul sa maîtresse⁴⁵ » et « il avait tout fait pour posséder Thérèse, et ne pouvant la toucher sans accroître ses souffrances, maintenant qu'il la possédait⁴⁶ ». De nouveau, nous voyons que la femme est réduite à un être sans beaucoup de signification, qu'on peut « posséder » ou dominer, tout comme on possède des biens matériels. Il en va de même pour *La Curée*. Quand Renée est par exemple violée à la campagne par un homme marié de quarante ans, elle ne sait ni ose se défendre (ch. II).

Cette domination est bien motivée. Comme nous venons de l'évoquer dans le chapitre précédent, la constitution de la femme, selon la science du XIXe siècle, était plus apte à causer des déséquilibres. C'est la raison pour laquelle le romancier, influencé par la science, note explicitement que Thérèse a « une atroce crise de nerfs⁴⁷ ». De la même façon, Zola diminue, par la voix des personnages masculins, l'importance des plaintes de Renée, lasse d'une vie dépourvue d'activités. Ce ne sont pas seulement les activités professionnelles qui lui manquent, mais les activités tout court, notamment une vie amoureuse.

« – Oh ! je m'ennuie, je m'ennuie à mourir.

– Sais-tu que tu n'es pas gaie, dit tranquillement Maxime. Tu as tes nerfs, c'est sûr.

La jeune femme se rejeta au fond de la voiture.

– Oui, j'ai mes nerfs, répondit-elle sèchement⁴⁸ ».

D'après Maxime, le sentiment de Renée n'est pas le symptôme d'un dysfonctionnement social majeur ; l'affaire est traitée comme un phénomène typiquement féminin.

2.3. *La sexualité féminine*

2.3.1. **Le corps féminin comme objet décoratif**

Si nous passons maintenant à d'autres aspects de la féminité, nous ne pouvons pas négliger la sexualité féminine. Elle est en effet un des thèmes privilégiés dans l'œuvre de Zola, non seulement parce que c'est une préoccupation centrale dans la société du Second Empire qu'il décrit, mais également parce que c'est le moyen par lequel progresse la famille des Rougon-

⁴³ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 221.

⁴⁸ Zola, *La Curée*, *op.cit.*, p. 44, voir note 35.

Macquart, et par conséquent le cycle romanesque entier. En outre, Borie met en avant une raison plus symbolique pour expliquer la grande valeur accordée au corps. Il compare les organes humains aux organes sociaux. Comme des changements à l'intérieur de chacun de ces éléments peuvent entraîner des conséquences sur l'organisme entier, l'image du corps permet de développer en détail l'état de la société⁴⁹. En essayant de représenter la modernité du capital, Zola revient donc fréquemment aux descriptions du corps féminin.

Ce corps apparaît très souvent dans sa nudité. Regardons par exemple l'apparition de Renée dans le salon, déjà rempli de presque tous les convives (ch. I) :

« Découletée jusqu'à la pointe des seins, les bras découverts avec des touffes de violettes sur les épaules, la jeune femme semblait sortir toute nue de sa gaine de tulle et de satin, pareille à une de ces nymphes dont le buste se dégage des chênes sacrés ; et sa gorge blanche, son corps souple, était déjà si heureux de sa demi-liberté, que le regard s'attendait toujours à voir peu à peu le corsage et les jupes glisser, comme le vêtement d'une baigneuse, folle de sa chair. Sa coiffure haute, ses fins cheveux jaunes retroussés en forme de casque, et dans lesquels courait une branche de lierre, retenue par un nœud de violettes, augmentaient encore sa nudité, en découvrant sa nuque que des poils follets, semblables à des fils d'or, ombraient légèrement ⁵⁰ ».

D'une part, on pourrait considérer cette description comme un éloge, la jeune femme étant comparée à une nymphe et les poils qualifiés de fils d'or. La couleur blanche de la gorge est souvent associée à la pureté et est également utilisée pour dépeindre soit la peau, le visage, le cou ou le corps entier de Renée, soit ses vêtements. L'association de ces couleurs, auquel s'ajoute encore le violet, suggère une harmonie d'origine picturale⁵¹ et fait ainsi du personnage de Renée une sorte de tableau vivant. L'idée de la femme (nue) comme une œuvre d'art est renforcée par le bâtiment dans lequel elle se trouve. L'appartement est amplement décoré de sculptures :

« [...] il y avait des balcons pareils à des corbeilles de verdure, que soutenaient de grandes femmes nues, les hanches tordues, les pointes des seins en avant [...] Et là, entre les œils-de-bœuf des mansardes, qui s'ouvraient dans un fouillis incroyable de fruits et de feuillages, s'épanouissaient les pièces capitales de cette décoration étonnante, les frontons des pavillons, au milieu desquels

⁴⁹ Borie, *op.cit.*, p. 19, voir note 2.

⁵⁰ Zola, *La Curée*, *op.cit.*, p. 55, voir note 35. Notons que la description évoque l'idée d'un strip-tease et que le « regard » est surtout le regard des hommes.

⁵¹ Matoré, Georges, « Le vocabulaire des sensations dans *La Curée* ». *L'Information grammaticale* [En ligne]. N° 31, 1986, p. 25. http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1986_num_31_1_2112 (Page consultée le 16 septembre 2015).

reparaissaient les grandes femmes nues, jouant avec des pommes, prenant des poses, parmi des poignées de joncs⁵² ».

« En bas, au pied des branches de l'escalier, sur des socles de marbre, deux femmes de bronze doré, nues jusqu'à la ceinture, portaient de grands lampadaires à cinq becs, dont les clartés vives étaient adoucies par des globes de verre dépoli⁵³ ».

Contrairement à la citation précédente, l'association est ici surtout négative. L'architecture de l'appartement est égale à celle des bâtiments des nouveaux riches du Second Empire. Les sculptures sont surfaites, de mauvais goût. L'architecture décadente de l'époque est ridiculisée et critiquée, tout comme l'exhibition de la chair.

Cependant, ce n'est pas autant sur la qualité artistique que l'auteur a voulu attirer l'attention dans *La Curée* et *Thérèse Raquin*. La femme y est plutôt un objet décoratif, permettant à l'homme d'étaler au grand jour sa réussite. Ainsi, Camille force Thérèse à sortir avec lui lorsqu'il fait beau, à faire une promenade aux Champs-Élysées. Il « aimait à montrer sa femme ; lorsqu'il rencontrait un de ses collègues, un de ses chefs surtout, il était tout fier d'échanger un salut avec lui, en compagnie de Madame⁵⁴ ». Dans le cas de Renée, cela est encore plus évident. La satisfaction de Saccard sur son mariage avec la jeune femme réside dans l'augmentation de sa fortune qui est entraînée par cette union. Désormais, il a « un femme belle à le faire décorer en six mois⁵⁵ ». Il la regarde

« un peu comme de ces belles maisons qui lui faisaient honneur et dont il espérait tirer de gros profits. Il la voulait bien mise, bruyante, faisant tourner la tête à tout Paris. Cela le posait, doublait le chiffre probable de sa fortune⁵⁶ ».

En embellissant Renée avec des bijoux précieux et des robes d'une étoffe exquise, il « achète » en quelque sorte du pouvoir. Et avec succès ; quand elle porte au cou une rivière à pendeloques et sur le front une aigrette faite de brins d'argent et de diamants, toutes les dames la regardent curieusement et répandent en éloges. Mais c'est surtout Saccard qui en profite :

⁵² Zola, *La Curée*, *op.cit.*, p. 51, voir note 35.

⁵³ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁴ Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, p. 83, voir note 39.

⁵⁵ Zola, *La Curée*, *op.cit.*, p. 103, voir note 35.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 137.

« – Venez donc qu'on vous félicite ! Voilà un bon mari !

Aristide Saccard s'approcha, s'inclina, fit de la modestie. Mais son visage grimaçant trahissait une satisfaction vive. Et il regardait du coin de l'œil les deux entrepreneurs, les deux maçons enrichis, plantés à quelques pas, écoutant sonner les chiffres de quinze mille et de cinquante mille francs, avec un respect visible⁵⁷ ».

Outre une description du marché des spéculations immobilières dans la ville parisienne engendrées par les travaux Haussmann, Zola nous donne ici de la critique sur la nouvelle morale dominante du Second Empire, un système de mœurs où l'accent est mis sur le gain, sur « la grande chasse impériale, la chasse aux aventures, aux femmes, aux millions⁵⁸ », somme tout, sur le plaisir. Il désapprouve la société obsédée par l'exhibition ouverte du luxe et de la richesse, dans laquelle la sexualité n'est qu'un bien de consommation de plus. L'attention portée aux costumes féminins (ou au manque de costumes) est représentative de cette société du paraître.

2.3.2. Les dangers de la volupté

Nous pouvons donc déduire du paragraphe précédent que, par ses romans, Zola condamne la dégénérescence morale de l'époque, concentrée sur les bénéfices financiers et le prestige social, et que le corps féminin joue un rôle central dans l'expression de ce mécontentement. Pourtant, notre analyse ne serait pas complète si nous nous limitons à cette explication. Car derrière la désapprobation des mœurs contemporaines est caché un sentiment négatif plus intense, c'est-à-dire l'angoisse de la toute-puissance de la chair, partagée par plusieurs contemporains masculins de l'écrivain. La sexualité féminine n'est pas seulement une vertu favorable à la procréation et donc à la repopulation du pays, elle est également une force destructrice. Ce n'est pas pour rien que tous les ratés des romans zoliens sont des hommes tombés aux griffes des femmes ; ce sont ceux qui n'ont pas pu leur résister⁵⁹. Pensons par exemple à Claude (*L'œuvre*), tourmenté par la nudité féminine qu'il essaie de peindre : « [...] il les adorait dans ses tableaux, il les caressait et les violentait, désespéré jusqu'aux larmes de ne pouvoir les faire belles, assez vivantes⁶⁰ ». Ou encore au comte Muffat, rendu fou par ses désirs charnels qu'il ressent pour Nana dans le roman éponyme : « parmi ces hommes suivant

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁹ Bertrand-Jennings, *op.cit.*, p. 81, voir note 2.

⁶⁰ Zola, Emile, *L'Œuvre*, *Bibliothèque électronique de Québec* [En ligne].

<http://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-14.pdf> (Page consultée le 25 octobre 2015), p. 91.

à la trace Vénus, [...], Muffat était le plus ardent, le plus tourmenté par des sensations nouvelles de désir, de peur et de colère, qui se battaient dans son être bouleversé⁶¹ ».

Tout comme ces deux hommes, Laurent dans *Thérèse Raquin* s'est laissé séduire par la femme. Son désir atteint un tel niveau qu'il dépend d'elle pour rester en vie :

« Alors il sentit combien cette femme lui était devenue nécessaire ; l'habitude de la volupté lui avait créé des appétits nouveaux, d'une exigence aiguë. [...] Il ne s'appartenait plus ; sa maîtresse, avec ses souplesses de chatte, ses flexibilités nerveuses, s'était glissée peu à peu dans chacune des fibres de son corps. Il avait besoin de cette femme pour vivre comme on a besoin de boire et de manger⁶² ».

Ironiquement, c'est justement cette « nécessité » qui lui permet de survivre, qui s'avère être fatal en fin de compte ; les deux amants ne voient d'autre résolution que le suicide. Pour ce qui est de *La Curée*, la menace de la volupté de Renée est marquée de manière encore plus forte, notamment quand elle est comparée à la statue du sphinx, dont le nom signifie « étrangleur⁶³ » :

« Le jeune homme, couché sur le dos, aperçut, au-dessus des épaules de cette adorable bête amoureuse qui le regardait, le sphinx de marbre, dont la lune éclairait les cuisses luisantes. Renée avait la pose et le sourire du monstre à tête de femme, et, dans ses jupons dénoués, elle semblait la sœur blanche de ce dieu noir⁶⁴ ».

Le fait qu'il s'agit d'un sphinx de marbre implique que Renée n'a pas de sentiments pour Maxime et augmente son caractère impassible et énigmatique.

La comparaison à la créature malfaisante du sphinx n'est pas la seule allusion à la capacité du corps féminin de susciter le désir masculin. Elle est en effet renforcée par les lieux qui entourent l'héroïne. Comme l'a indiqué Mitterand, l'espace « n'est pas seulement affaire de mise en scène, de technique descriptive. C'est affaire de sens⁶⁵ ». L'espace et le corps ne sont pas des unités isolées, au contraire, ils dépendent l'un de l'autre.

Cette interaction est bien visible dans les scènes de la serre aux chapitres I et IV :

⁶¹ Zola, Emile, *Nana*, Bibliothèque électronique de Québec [En ligne]. <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-09.pdf> (Page consultée le 25 octobre 2015), pp. 326-327.

⁶² Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, pp. 73-74, voir note 39.

⁶³ « Sphinx ». In *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* [En ligne]. http://dagr.univ-tlse2.fr/consulter/2771/SPHINX/page_627 (Page consultée le 26 octobre 2015).

⁶⁴ Zola, *La Curée*, *op.cit.*, p. 200, voir note 35.

⁶⁵ Mitterand, Henri, *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 124.

« Mais ce qui, de tous les détours des allées, frappait les regards, c'était un grand Hibiscus de la Chine, dont l'immense nappe de verdure et de fleurs couvrait tout le flanc de l'hôtel, auquel la serre était scellée. Les larges fleurs pourpres de cette mauve gigantesque, sans cesse renaissantes, ne vivent que quelques heures. On eût dit des bouches sensuelles de femmes qui s'ouvraient, les lèvres rouges, molles et humides, de quelque Messaline géante, que des baisers meurtrissaient, et qui toujours renaissaient avec leur sourire avide et saignant⁶⁶ ».

La chaleur de la serre, avec ses « végétations grasses⁶⁷ », c'est-à-dire des plantes exotiques, intensifie la sensualité et fait augmenter le désir.

« Un amour immense, un besoin de volupté, flottait dans cette nef close, où bouillait la sève ardente des tropiques⁶⁸ ».

Le même effet est produit par les parfums créés par les fleurs et les arbres.

« Mais, dans cette musique étrange des odeurs, la phrase mélodique qui revenait toujours, dominant, étouffant les tendresses de la Vanille et les acuités des Orchidées, c'était cette odeur humaine, pénétrante, sensuelle, cette odeur d'amour qui s'échappe le matin de la chambre close de deux jeunes époux⁶⁹ ».

C'est dans cette atmosphère chaude et humide que Renée, quant à elle, va ressembler « à une grande fleur, rose et verte, à un des Nymphéas du bassin, pâmé par la chaleur » et qu'elle devient « toute gonflée de volupté⁷⁰ », de sorte que les deux amoureux sentent s'éveiller leurs désirs sexuels. Le plaisir sexuel dans la serre n'est pourtant pas bienfaisant, mais exacerbé, pathologique et mortifère à cause de son caractère infécond. L'accouplement dans *La Curée* est pervers, parce que les rôles masculins et féminins sont inversés et que c'est un amour incestueux, adultérine et stérile. (Nous développerons cet aspect plus en détail dans le paragraphe 2.4.2.) Comme Eve qui mange le fruit défendu, Renée mord une feuille amère du Tanghin de Madagascar, la plante maudite (ch. I).

Il importe également de prendre en considération la chambre et le cabinet de toilette de Renée, où règne la même atmosphère. De nouveau, la tiédeur, tout comme les odeurs, augmente la lascivité tentatrice de Renée :

⁶⁶ Zola, *La Curée*, *op.cit.*, p. 74, voir note 35.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁹ *Ibid.* Notons l'effet synesthésique obtenu par le choix du vocabulaire, et qui est également une des techniques poétiques récurrentes de Baudelaire.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 76 et 203.

« [...] elle fut délicate et jolie dans sa couche capitonnée de grande dame, au milieu de cette chambre tiède et aristocratique, où l'amour prenait un effacement de bon goût ; sous la tente couleur de chair, au milieu des parfums et de la langueur humide de la baignoire, elle se montra fille capricieuse et charnelle, se livrant au sortir du bain, et ce fut là que Maxime la préféra [...] »⁷¹.

Il est intéressant de voir que la chambre à coucher et le cabinet de toilette sont définis en termes d'un corps féminin (et le corps de Renée en particulier) et de ses vêtements. Ainsi, ce dernier est caractérisé par « la nudité rose et blanche », tandis que le lit rose est marqué par « son flot de draperies, ses guipures et sa soie brochée de bouquets ».

« On aurait dit une toilette de femme, arrondie, découpée, accompagnée de poufs, de nœuds, de volants ; et ce large rideau qui se gonflait, pareil à une jupe, faisait rêver à quelque grande amoureuse, penchée, se pâmant, près de choir sur les oreillers »⁷².

Le thème des désirs charnels est finalement repris dans la scène du tableau vivant portant sur Echo et Narcisse (ch. VI). La légèreté des matériaux dont sont faits les costumes laissent libre cours au regard des hommes qui contemplant la volupté des dames :

« la gaze, les dentelles, toutes ces étoffes légères et transparentes se fondaient si bien avec les épaules et les maillots, que ces blancheurs rosées vivaient, et qu'on ne savait plus si ces dames n'avaient pas poussé la vérité plastique jusqu'à se mettre toutes nues »⁷³.

L'ambiance se répand dans toute la salle par le son de la valse jouée au piano, d'ailleurs explicitement désignée comme « voluptueuse » et « sensuelle »⁷⁴. Pendant le bal qui suit le spectacle, on peut également remarquer une abondance d'épaules et de bras nus, ayant pour Renée une signification symbolique. Ils lui apparaissent « comme l'image tumultueuse de sa vie à elle, de ses nudités, de ses abandons »⁷⁵. C'est donc par la représentation que les acteurs et les spectateurs voient matérialisés leurs désirs intimes. En même temps, le dénouement tragique de la pièce pourrait être considéré comme un signe prémonitoire. La fin approche, tant pour Renée que pour la société décadente du Second Empire.

⁷¹ *Ibid.*, p. 199.

⁷² *Ibid.*, pp. 192 et 199.

⁷³ *Ibid.*, p. 259. Véronique Labeille remarque encore que seulement les vêtements féminins sont pleins de connotations sensuelles et que la narration ne cache rien sous les habits masculins. Source : Labeille, Véronique, « « Un soir, ils allèrent au théâtre » Scènes de théâtre dans les romans France-Québec, 1871-1949 ». *Thèse de doctorat Université Lyon 2* [En ligne]. 2011. http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2011/labeille_v#p=0&a=top (Page consultée le 28 octobre 2015), p. 50.

⁷⁴ Zola, *La Curée*, *op.cit.*, p. 258, voir note 35.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 293.

A la lumière de ce qui précède, nous pouvons déduire que le danger de la volupté est omniprésent dans la société, que ce soit sous forme de la femme elle-même ou en guise de tout ce qui lui entoure. Du fait que l'érotisation désorganise l'ordre patriarcal et ne laisse pas d'autre choix à l'homme que de suivre ses pulsions, on pourrait s'attendre à ce que la femme soit culpabilisée par l'auteur. Pourtant, cela n'est pas tout à fait le cas. Krakowski précise que « la chercheuse de plaisirs ne sort nullement innocentée de cette analyse, mais Zola s'attache à démontrer qu'elle est moins coupable que son entourage. [...] Il a essayé de disculper la femme en tant que membre passif d'un ordre social établi⁷⁶ ». Un grand nombre de personnages féminins négatifs sont en effet soit des névropathes, soit des victimes d'une mauvaise éducation. Ce sont donc en premier lieu le milieu et le moment qui sont tenus responsables ; la société fait la femme, qui, plus tard, altère à son tour le milieu. La nuance avancée par Krakowski est confirmée par Thompson⁷⁷. Quoique la force destructrice du corps féminin responsable de la chute de l'homme puisse nous faire croire que le romancier est misogyne, elle souligne qu'une telle caractérisation néglige la nature sophistiquée de la vision zolienne de la sexualité féminine. Elle constate que les femmes que décrit Zola dans ses romans sont dotées de toute une palette de traits, ce qui prouve que la sexualité féminine est une notion mystérieuse allant au-delà d'une catégorisation simple.

Notamment dans *Thérèse Raquin*, la note de mépris de l'auteur pour ses personnages est moins forte que dans *La Curée*. Comme Zola l'indique dans la préface, il a voulu

« étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre [...] On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout. [...] J'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse⁷⁸ ».

⁷⁶ Krakowski, *op.cit.*, pp. 175 et 241, voir note 2.

⁷⁷ Thompson, Hannah, « Questions of sexuality and gender ». *The Cambridge Companion to Zola* [En ligne]. Mai 2007, p. 58.

<http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/chapter.jsf?bid=CBO9781139001311&cid=CBO9781139001311A007> (Page consultée le 2 juin 2015).

⁷⁸ Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, pp. 20-21, voir note 39.

2.4. Les hommes efféminés

2.4.1. Camille et Laurent

Outre la domination de la femme par l'homme et les effets de la nudité féminine, il existe encore un troisième aspect de la féminité qui nous intéresse, c'est-à-dire la présence d'hommes efféminés. Certes, Zola insiste longuement sur les éléments qui différencient la femme de l'homme, mais les traits féminins ne sont pas uniquement réservés aux personnages féminins.

Prenons pour illustration Camille, dont la faiblesse saute aux yeux dès le début de *Thérèse Raquin*. Petit, chétif, la barbe rare et constamment malade – « l'enfant eut coup sur coup toutes les fièvres, toutes les maladies imaginables⁷⁹ » – il est loin de ressembler à un homme puissant et musclé. Il ne devient même jamais totalement un homme. Au contraire, il « était resté petit garçon⁸⁰ » et il devient un être asexué. Ce manque de virilité se traduit par son comportement vis-à-vis de sa nièce et futur épouse. Il joue avec elle sans éprouver aucun désir. « Et jamais il ne lui était venu la pensée, en ces moments, de baiser les lèvres chaudes de Thérèse⁸¹ ». Ce n'est donc pas surprenant que Thérèse examine avec curiosité Laurent au moment où il arrive pour la première fois dans la boutique.

« Elle n'avait jamais vu un homme. Laurent, grand, fort, le visage frais, l'étonnait. Elle contemplait avec une sorte d'admiration son front bas, planté d'une rude chevelure noire, ses joues pleines, ses lèvres rouges, sa face régulière, d'une beauté sanguine. Elle arrêta un instant ses regards sur son cou ; ce cou était large et court, gras et puissant. Puis elle s'oublia à considérer les grosses mains qu'il tenait étalées sur ses genoux ; les doigts en étaient carrés ; le poing fermé devait être énorme et aurait pu assommer un bœuf. [...] On sentait sous ses vêtements des muscles ronds et développés, tout un corps d'une chair épaisse et ferme⁸² ».

Quelle différence entre ces deux hommes ! Des « bras débiles de Camille » elle passe dans les « bras vigoureux de Laurent », de sorte qu'elle est « tirée du sommeil de la chair⁸³ ».

Cependant, malgré son physique masculin, Laurent a plus de traits féminins qu'on ne le pense à première vue. Suite au meurtre de Camille, l'image de la virilité du début fait place à une image qui semble de plus en plus faible et féminine. Après la noyade, les phrases dans lesquelles est exprimé son manque de courage sont abondantes. « Laurent s'effrayait », « tu

⁷⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 52.

⁸³ *Ibid.*, p. 62.

trembles toujours⁸⁴ », « [il] sentit un frisson », « Laurent se sentit froid aux os », « il avait peur⁸⁵ » n'en sont que quelques exemples. En outre, son caractère est modifié sous l'influence de Thérèse. Un ami peintre de Laurent est très surpris quand il découvre que la voix lui semble plus douce, que chaque geste a une sorte d'élégance et qu'il a développé des « nerfs de femme, des sensations aiguës et délicates⁸⁶ » (ch. XXV). Plus d'indications sur l'ambiguïté du genre de Laurent nous sont fournies dans la scène du double meurtre des amants à la fin de l'histoire. Tandis que Thérèse envisage de tuer son amant de manière violente avec un couteau, Laurent opte pour le poison, ce dernier étant considéré à l'époque comme le crime féminin par excellence.

En choisissant Laurent, Thérèse s'engage dans une relation adultérine. Un tel thème ne différencie Zola pas de ses collègues romanciers ; au moment où il a écrit les *Rougon-Macquart*, il était devenu une sorte de lieu commun de baser l'intrigue sur l'adultère⁸⁷. Pour Zola comme pour Stendhal, Balzac et Flaubert, l'adultère et la prostitution étaient les manifestations les plus communes de la recherche du plaisir sexuel. Le monde de la prostitution a été amplement illustré dans *Nana*, alors que le désir adultérin a été dépeint dans *Thérèse Raquin*. Malgré l'affirmation de Zola que l'objectif du roman « a été un but scientifique⁸⁸ », il nous semble qu'on peut bien y lire un jugement moral. En tant que partisan de la monogamie et du mariage, l'écrivain condamnait l'adultère et s'exprimait en faveur de la fidélité conjugale⁸⁹. De ce point de vue, le fait que Thérèse préfère avoir une relation amoureuse avec Laurent, dont les traits sont plus masculins que ceux de Camille, peut être interprété comme une manière de formuler sa conviction sur la « normalité » dans le domaine du mariage. Cela n'implique pourtant pas que Zola approuve la relation des deux personnages, puisqu'il s'agit toujours d'une quête du plaisir plutôt que de la recherche de la procréation. La désapprobation du manque de procréation est éclaircie dans la scène dans laquelle Thérèse fait une fausse couche en montrant le ventre à son amant quand il la bat (ch. XXX). De plus, le couple a été clairement puni pour leurs actions. Après le meurtre de Camille, ils sont hantés par le spectre de l'assassiné. Lors de leur nuit de noces, le fantôme les empêche par exemple de dormir et cet effroi reviendra chaque nuit. Même François, le chat tigré, devient une source d'inquiétude. Laurent « se disait que le chat [...] connaissait le crime

⁸⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 180-181.

⁸⁷ Thompson, *art.cit.*, p. 55, voir note 77.

⁸⁸ Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, p. 20, voir note 39.

⁸⁹ Krakowski, *op.cit.*, pp. 117-118, voir note 2.

et le dénoncerait, si jamais il parlait un jour⁹⁰ ». En outre, quand Laurent décide de se consacrer à la peinture, il ne peut que peindre le visage du noyé. Pour ne pas mentionner la cicatrice qu'avait laissée les dents de Camille au cou de Laurent... Finalement, les deux personnages sont tellement torturés par un sentiment de culpabilité énorme qu'il n'y a qu'une seule solution : le double suicide.

2.4.2. Maxime : homme, femme ou homme efféminé ?

Comme nous venons de le montrer, il y a dans *Thérèse Raquin* une prédilection des protagonistes pour le plaisir au lieu de la procréation, signalant l'effet du tempérament et des pulsions. Si nous passons maintenant à *La Curée*, l'intensité du désir sexuel des personnages n'est pas non plus conforme à l'idée de la sexualité orientée vers la famille, qui est indispensable au développement des Rougon et des Macquart et de ce fait du cycle romanesque, ainsi qu'à la repopulation de la France⁹¹. Par conséquent, bien qu'il ne le fasse pas directement, l'auteur désapprouve également la relation entre Renée et Maxime.

Cependant, leur liaison dévie encore plus de l'idéal zolien que celle de Thérèse et de Laurent. Premièrement, comme Renée est la belle-mère de Maxime, le fils de Saccard, les deux amants s'engagent dans une relation incestueuse. La mise en scène de la tragédie de *Phèdre* au Théâtre-Italien à laquelle ils assistent fonctionne comme une mise en abyme et annonce déjà le dénouement malheureux de *La Curée* ; Renée mourra seule d'une méningite aiguë, laissant une dette qui monte à deux cent cinquante-sept mille francs. De plus, la pièce réveille la conscience de Renée. Comme Thérèse, elle « souffrait horriblement ». Pourtant, alors que Thérèse ne supporte pas le remords, « l'incestueuse des temps nouveaux » s'y habitue, bien qu'elle soit d'avis que « son drame était mesquin et honteux à côté de l'épopée antique⁹² ».

Mais ce qui importe peut-être encore plus que l'inceste, c'est que Maxime et Renée s'éloignent tout à fait du modèle hétérosexuel. Alors que Zola a seulement donné à Camille et à Laurent des traits féminins, Maxime est traité comme s'il est tout à fait une femme. Cela a

⁹⁰ Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, pp. 220-221, voir note 39.

⁹¹ White y ajoute également une cause plus personnelle du culte de Zola pour la procréation. La femme de Zola, Alexandrine, avait bien accompagné son mari lors de la carrière de celui-ci, mais le couple n'avait pas d'enfant. La naissance des deux enfants que Zola a eu avec sa maîtresse Jeanne suscitait le désespoir de celle qui n'avait pas pu lui en donner. Source : White, *art.cit.*, pp. 34-35, voir note 19 et « Jeanne Rozerot ». In *Wikipédia* [En ligne]. https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeanne_Rozerot (Page consultée le 7 décembre 2015).

⁹² Zola, *La Curée*, *op.cit.*, p. 224, voir note 35.

pour conséquence que Renée est amoureuse d'une femme, ou plutôt d'un homme efféminé⁹³, ce qui renforce le rôle dominant de Renée. Dès son arrivée à Paris, Maxime est un « grand galopin fluet, à figure de fille, l'air délicat et effronté, d'un blond très doux », ayant le « regard bleu de fille hardie » et « cet air féminin des demoiselles de collègue⁹⁴ ». Après la première entrevue entre Maxime et sa belle-mère, la description efféminée continue et l'effémination du jeune garçon n'est pas limitée aux aspects physiques :

« Il se soignait beaucoup les mains, qu'il avait minces et longues ; si ses cheveux restaient courts, par ordre du proviseur, ancien colonel du génie, il possédait un petit miroir qu'il tirait de sa poche, pendant les classes, qu'il posait entre les pages de son livre, et dans lequel il se regardait des heures entières, s'examinant les yeux, les gencives, se faisant des mines, s'apprenant des coquetteries. Ses camarades se pendaient à sa blouse, comme à une jupe, et il se serrait tellement, qu'il avait la taille mince, le balancement de hanches d'une femme faite⁹⁵ ».

Son comportement féminin est plus développé en détail dans les scènes qui portent sur la mode. Resté « toujours un peu fille, avec ses mains effilées, son visage imberbe, son cou blanc et potelé », il adore « vivre dans les jupes, dans les chiffons, dans la poudre de riz des femmes⁹⁶ ». Alors que les autres lycéens ne s'y intéressent pas du tout, Maxime connaît tous les modistes et tous les fournisseurs de la capitale. Les bouts de dentelle traînent fréquemment dans sa poche et il accompagne toujours Renée chez Worms. Le salon du fameux tailleur est perpétuellement rempli d'un grand nombre de femmes, attendant leur tour. Quoique les hommes n'y soient pas admis, la présence de Maxime dans ce lieu est tolérée par les dames à cause de son air de fille. La marquise d'Espanet résume la situation de manière adéquate en disant « voilà un garçon qui aurait dû naître fille⁹⁷ ».

Outre le fait qu'il est toléré par le sexe opposé en raison de leur ressemblance, Maxime devient même l'un d'eux. Un jour, il y a une réception organisée par Renée. Le lundi est réservé aux amies intimes et, tout comme chez Worms, les hommes ne sont pas admis, à l'exception de Maxime. Renée l'habille en femme et le présente comme une de ses cousines. Les amies le reconnaissent vaguement et lorsqu'elles comprennent qu'elles ont à faire avec

⁹³ En ce qui concerne Renée, il n'est pas question de lesbianisme. Pourtant, Zola aborde également brièvement le thème du lesbianisme dans le chapitre III. Ainsi, il y a des rumeurs sur une relation entre la marquise d'Espanet et Suzanne Haffner. De plus, Renée et Maxime inventent un nouveau jeu avec un album de photographies. Deux fois consécutives, ils ouvrent au hasard l'album pour accoupler fictivement deux personnes. Ils ont le plus grand plaisir lorsque le sort accouple deux hommes ou deux femmes ensemble.

⁹⁴ Zola, *La Curée*, *op.cit.*, pp. 121, 122 et 125, voir note 35.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 130.

Maxime, elles rient et ne veulent pas qu'il se déshabille. « Elles le gardèrent avec ses jupes⁹⁸ ». Le travestissement fait en sorte que l'homme ne soit plus masculin et cela peut être considéré comme un nouveau signe de la décadence de l'Empire. Dans une époque où la puissance nationale était synonyme de « masculinité », le comportement de Maxime symbolise « toutes les insécurités de l'imagination culturelle [...] de la France⁹⁹ ».

Dans le même ordre d'idées, nous voudrions revenir sur le tableau vivant des *Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho*, où le costume de Maxime/ Narcisse tend à brouiller les genres. Dans *La Curée*, les vêtements des hommes ne sont que rarement décrits. L'homme porte juste un habit noir¹⁰⁰. Cette simplicité est en contraste avec la toilette des femmes, dont le lecteur apprend tout sur l'étoffe, la couleur et la coupe. En d'autres mots, quand le bal est ouvert, la « bigarrure d'étoffes vives » est juxtaposée au « même habit noir¹⁰¹ ». C'est donc d'autant plus remarquable que Maxime, dans son rôle de Narcisse, est vêtu d'un « costume collant de satin vert [...] orné de larges pans de satin blanc¹⁰² ». L'image de la bisexualité est encore renforcée par la chevelure blonde de Maxime, avec ses longues frisures. C'est après avoir été féminisé ainsi que Narcisse regarde le reflet de son visage dans l'eau et tombe dans une « extase voluptueuse », une volupté qui lui deviendra fatale. Tout comme la figure mythologique, Maxime n'aime que lui-même et cet amour égoïste et narcissiste ne présage pas un avenir prometteur.

Ayant analysé de manière détaillée les personnages dans *Thérèse Raquin* et *La Curée*, tant leur apparence physique que leur comportement et l'espace où ils se trouvent, nous pouvons donc constater que la femme zolienne, ou plus précisément Thérèse et Renée, ne répond que partiellement aux idées générales de l'époque sur la femme-mère et le couple hétérosexuel. L'intérêt particulier que Zola porte à la science a été traduit par l'attention faite à la condition biologique des deux héroïnes, qui sont d'ailleurs confrontées à une structure sociale patriarcale. Si elles dévient de ce modèle, c'est pour signaler la décadence du Second Empire, jugée méprisable par l'auteur (Renée) ou pour monter l'influence de l'instinct qui régit les êtres humains (Thérèse). Pour ce qui est des hommes, notamment Maxime, Camille et

⁹⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁹⁹ Dixon, Laurinda, « The erotic imagination : French histories of perversity ». *Bulletin of the History of Medicine* [En ligne]. N° 2, Vol. 73, 1999, pp. 339-341.

https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/bulletin_of_the_history_of_medicine/v073/73_2br_rosario.html (Page consultée le 13 septembre 2015).

¹⁰⁰ Labeille, *op.cit.*, p. 50, voir note 73.

¹⁰¹ Zola, *La Curée*, *op.cit.*, p. 272, voir note 35.

¹⁰² *Ibid.*, p. 268.

Laurent, ils sont loin de présenter une image « classique ». L'« effémination de tout [leur] être [...] [les] frappe à jamais dans [leur] virilité¹⁰³ ». Dans le chapitre suivant, nous insisterons sur l'ambiguïté sexuelle chez Zola en étudiant le phénomène inverse, c'est-à-dire la femme masculinisée.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 125. Le terme d'effémination, chez Zola, révèle le sens péjoratif du phénomène.

3. La masculinité dans *Thérèse Raquin* et *La Curée*

3.1. Introduction

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné les diverses fonctions de la féminité dans le récit zolien. Il en est résulté que les personnages ne répondent que partiellement aux normes sexuelles imposées par la société en ce qui concerne le comportement « normal » ou souhaité de la femme ou de l'homme. Il s'est avéré qu'ils dévient encore plus souvent de ces modèles. Les hommes, par exemple, ont plus de traits féminins que de traits masculins. Dans ce troisième et dernier chapitre de notre mémoire, nous développerons plus en détail la façon dont l'opposition entre le masculin et le féminin dans l'œuvre de Zola devient de plus en plus floue et quelle en est la signification.

3.2. Les femmes masculinisées

3.2.1. Les femmes dominantes et courageuses

3.2.1.1. L'androgynie de Renée

Le corps féminin a été abondamment dépeint dans les deux romans; pas une seule épaule n'est oubliée. Or, bien que l'attention particulière accordée au féminin soit considérable, Zola a donné beaucoup plus de profondeur à la description de ses héroïnes. En effet, de la même manière que Camille, Laurent et Maxime sont féminisés, les personnages féminins ont reçu des traits masculins.

Pour soutenir cette hypothèse, regardons d'abord de plus près la toute première apparition de Renée, assise dans une des nombreuses calèches qui traversent le Bois par un après-midi d'automne. Dès le début, le lecteur apprend qu'elle a « une mine de garçon », qu'elle porte un paletot, une veste unisexe, et comme elle y voit mal, elle prend « son binocle, un binocle d'homme¹⁰⁴ ». De plus, le prénom de René(e) peut être donné tant aux garçons qu'aux filles ; la seule différence est l'ajout d'un -e pour construire le féminin. Tous ces éléments font de Renée un personnage androgyne. Les premières indications étant encore des détails, qui sont également alternées avec une description minutieuse de sa robe de soie et des touffes de rose qui ornent son chapeau, elles annoncent quand même la suite du récit. Renée,

¹⁰⁴ Zola, *La Curée*, *op.cit.*, p. 40, voir note 35.

souhaitant d'être « une de ces dames qui vivent en garçon¹⁰⁵ », va en effet vraiment réaliser ce rêve : « Je suis un homme, moi¹⁰⁶ ». De fur et à mesure que l'histoire progresse, elle devient de plus en plus dominante. Dans sa relation avec Maxime, les rôles traditionnels sont inversés. Maxime fait tout ce que sa belle-mère lui demande. « Voyons, mon petit Maxime, sois gentil. Je le veux...¹⁰⁷ » Il cède toujours car

« Il était trop mou pour cet effort. Il accepta Renée parce qu'elle s'imposa à lui, et qu'il glissa jusqu'à sa couche, sans le vouloir, sans le prévoir. Quand il y eut roulé, il y resta, parce qu'il y faisait chaud et qu'il s'oubliait au fond de tous les trous où il tombait¹⁰⁸ ».

Le pouvoir de Renée atteint son point culminant au moment où les deux amants font l'amour dans la serre (ch. IV). Dans cet endroit

« Ils eurent une nuit d'amour fou. Renée était l'homme, la volonté passionnée et agissante. Maxime subissait. [...] Renée jouissait de ses dominations, elle pliait sous sa passion cette créature où le sexe hésitait toujours. [...] Ce joli jeune homme, dont les vestons montraient les formes grêles, cette fille manquée, qui se promenait sur les boulevards, la raie au milieu de la tête, avec de petits rires et des sourires ennuyés, se trouva être, aux mains de Renée, une de ces débauches de décadence qui, à certaines heures, dans une nation pourrie, épuise une chair et détraque une intelligence. Et c'était surtout dans la serre que Renée était l'homme. La nuit ardente qu'ils y passèrent fut suivie de plusieurs autres. La serre aimait, brûlait avec eux¹⁰⁹ ».

De la même manière que le travestissement de Maxime symbolise la décadence de l'Empire, l'inversion du genre sexuel de Renée est synonyme de perversion. Alors que Zola s'exprime dans *La Curée* notamment par le biais de ses personnages, son jugement est beaucoup plus évident dans cet exemple-ci, où il nomme explicitement les « débauches de décadence » et la « nation pourrie ». Cela n'implique pourtant pas que *La Curée* sert seulement à démontrer les mécanismes défectueux d'une certaine société. La scène de la serre rapproche également le roman de l'histoire de *Thérèse Raquin*, où les pulsions jouent un rôle primordial. Les étreintes des amants sont comparées aux mouvements des feuilles des plantes, autrement définis comme « le rut immense de la serre¹¹⁰ ». Le symbolisme sexuel de cette comparaison entre le

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 158.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 197.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 200-201.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 202. Pour plus d'informations sur l'importance du rut chez Zola, nous référons à l'ouvrage de Maarten van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Emile Zola : de la métaphore au mythe*, Paris, J. Corti, 1986.

monde végétal et humain est remarquable. En effet, le rut n'est pas seulement la période d'activité sexuelle de mammifères, mais renvoie également à l'excitation sexuelle des humains. La pulsion sexuelle des personnages, que ce soit dans *La Curée* ou dans *Thérèse Raquin*, ressemble à la pulsion animale ; elle est « nécessaire, fatale, toute naturelle¹¹¹ ». Nous constatons donc qu'il y a, chez Zola, une contradiction flagrante entre ces vues matérialistes, de biologiste, sur la sexualité, et le moralisme d'autre part.

3.2.1.2. De la soumission à la domination : le cas de Thérèse

Si nous passons maintenant à Thérèse, nous constatons qu'elle manifeste la même évolution. Au début, elle est encore très obéissante. Cette obéissance est cependant surtout causée par la façon dont elle est soignée par sa tante. Suite à la santé faible de son cousin, elle est également forcée de vivre comme une convalescente et par conséquent, elle prend l'habitude de parler à voix basse, de marcher sans faire du bruit, de rester silencieuse. Néanmoins, derrière ce masque est cachée une femme « d'une santé de fer », ayant « des souplesses félines, des muscles courts et puissants, toute une énergie, toute une passion qui dormaient dans sa chair assoupie¹¹² ». Cette force devient visible dans la relation adultérine avec Laurent, qui libère le désir sexuel de Thérèse. Alors que le jeune homme s'effraie, Thérèse, quant à elle, « n'avait pas une hésitation, pas une peur ». Elle se jette dans l'adultère « avec une sorte de franchise énergique, bravant le péril, mettant une sorte de vanité à le braver¹¹³ ». Elle prend plaisir à jouer la maîtresse et audacieuse qu'elle est, elle aime le risque d'être découverte. Le fait que la chambre est proche de l'escalier et de la boutique et que son mari et Mme Raquin le sont donc aussi, augmente encore le plaisir de Thérèse. Finalement, elle a trouvé un moyen de se sentir puissante. Grâce à l'adultère, elle peut fuir le mariage malheureux avec Camille. Dans une société où l'homme domine, elle tente de se procurer plus d'indépendance.

Le nouveau pouvoir acquis par la jeune femme entraîne ensuite un crime encore plus grand, c'est-à-dire le meurtre de Camille¹¹⁴. Avec la criminalité féminine nous avons donc à faire avec une double transgression. En refusant le rôle domestique de la femme soumise et en recourant à la violence, la femme criminelle viole à la fois la loi et le paradigme social. Pour celles qui n'ont pas commis de crime, l'acte criminel est quand même une source de plaisir, ce dont témoigne la scène de la Morgue (ch. XIII). La Morgue, où sont déposés les cadavres

¹¹¹ Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, p. 60, voir note 39.

¹¹² *Ibid.*, p. 37. Notons que Thérèse est souvent comparée à un félin (lion, chat...).

¹¹³ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁴ Steele, *op.cit.*, p. 34, voir note 17.

dont l'identité n'a pas été établie et ceux qui doivent subir une expertise médico-légale¹¹⁵, est considérée comme un vrai spectacle. Les passants sortent bien satisfaits lorsque les dalles sont garnies de corps et sortent désappointés quand il n'y a pas de cadavres. Ce qui frappe, c'est qu'il y a un grand nombre de femmes parmi les spectateurs. Les ouvrières, les femmes du peuple et les dames riches, elles éprouvent toutes une certaine satisfaction à voir la chair des hommes morts, « le fétiche ultime¹¹⁶ ».

Le portrait de Thérèse exprime donc le désir de se libérer de l'oppression masculine. Au début, elle est encore une femme soumise, mais ensuite elle devient elle-même dominatrice. Ce besoin de domination prend une dimension supplémentaire si l'on considère également la situation politique internationale de l'époque. En effet, en 1830, la France a commencé la conquête de l'Algérie, qui a abouti à l'annexion de l'Algérie à la République française en 1848. Jusqu'à la guerre de l'indépendance et de décolonisation, qui s'est déroulée de 1954 à 1962, l'Algérie était alors une colonie française. Dans une époque dans laquelle la capacité de conquérir et de contrôler des pays étrangers faisait partie de l'identité européenne, la colonie algérienne, « l'Autre », était une manière pour construire et maintenir l'identité française. Quoique dans *Thérèse Raquin* le « moment » soit moins marqué – les grands événements tels que les travaux haussmanniens dont parle *La Curée* y sont absents – Zola utilise le stéréotype orientaliste de la sauvagerie et de l'animalité pour décrire Thérèse. L'auteur fournit au lecteur une brève explication de l'origine de son personnage. Abandonnée par son père français, le capitaine Degans, la jeune Thérèse a les caractéristiques « sauvages » de sa mère, « une femme indigène d'une grande beauté¹¹⁷ » :

« La jeune femme, tordue et ondoyante, était belle d'une beauté étrange, toute d'emportement. On eût dit que sa figure venait de s'éclairer en dedans, que des flammes s'échappaient de sa chair. Et, autour d'elle, son sang qui brûlait, ses nerfs qui se tendaient, jetaient ainsi des effluves chauds¹¹⁸ ».

¹¹⁵ « Morgue ». In *Larousse* [En ligne].

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/morgue/52639?q=morgue#52503> (Page consultée le 4 décembre 2015).

¹¹⁶ Harrow, Susan, « Thérèse Raquin : animal passion and the brutality of reading ». *The Cambridge Companion to Zola* [En ligne]. Mai 2007, p. 112.

<http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/chapter.jsf?bid=CBO9781139001311&cid=CBO9781139001311A010> (Page consultée le 2 juin 2015).

¹¹⁷ Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, pp. 36-37, voir note 39.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

Cette description tient compte à la fois de l'importance de l'hérédité et des attitudes orientalistes. Zola souligne les traits physiques et la passion ; ce sont les éléments de sa « nature » que Thérèse est censée cacher.

Un des principes fondamentaux dans la relation coloniale entre l'Occident et l'Orient, et plus particulièrement la France et l'Algérie, était la domination. Cette relation était assez violente ; comme Steele l'indique dans son mémoire sur la représentation de Thérèse, les conquêtes coloniales sont souvent définies en termes de viol, les pays européens étant l'homme et les colonies représentant la femme¹¹⁹. Cette métaphore sert à mettre l'accent sur la distinction hiérarchique entre le colonisateur et le colonisé. Dans *Thérèse Raquin*, le fait que le capitaine Degans fait partie des forces armées en Algérie peut suggérer que la mère algérienne de Thérèse a été violée. Juste avant de laisser sa fille chez Mme Raquin à Vernon, il la reconnaît, ce qui fait qu'elle porte son nom (ch. II). Cela peut être interprété comme un autre signe de la domination coloniale de la France.

La révolte de Thérèse contre son oppression, qui résulte finalement dans une situation dans laquelle c'est elle qui domine, n'est donc pas seulement une lutte dirigée contre l'homme (milieu). Son comportement montre également son origine indigène (hérédité) et symbolise la rébellion du peuple algérien contre le colonisateur français.

3.2.2. Corps et vêtements masculinisés

Le fait que le genre n'est pas nécessairement une notion fixe est également illustré par le corps des femmes et par leurs comportements vestimentaires. Ainsi, quand Camille joue avec Thérèse pendant l'enfance, « qu'il la tenait dans ses bras, il croyait tenir un garçon¹²⁰ ». Même Renée, dont nous avons abordé de manière détaillée la nudité féminine dans le chapitre précédent, ressemble de temps en temps à un homme grâce à la façon dont elle s'est habillée :

« Sa tête nue, couverte d'une pluie de petits frisons, coiffée d'un simple ruban bleu, ressemblait à celle d'un vrai gamin, au-dessus de la grande blouse de satin noir qui lui montait jusqu'au cou¹²¹ ».

Quand Renée porte un domino de satin noir, même Maxime la prend pour un garçon. Rappelons l'importance de la couleur noire, évoquée dans le paragraphe 2.4.2.

En ce qui concerne les traits masculins chez la femme, il vaut également la peine de tenir compte des personnages secondaires. Mme Sidonie, habillée d'une « éternelle robe

¹¹⁹ Steele, *op.cit.*, pp. 23-25, voir note 17.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹²¹ Zola, *La Curée*, *op.cit.*, p. 160, voir note 35.

noire » et coiffée d'un chapeau noir, est par exemple « si peu femme dans ses allures¹²² ». Et ce qui attire Maxime chez Louise de Mareuil, une jeune fille d'origine noble qu'il devra épouser pour avoir accès à de nouvelles possibilités d'ascension sociale (ch. III), c'est qu'elle est « drôle » et qu'elle « a l'air d'un garçon ».

« Et, en vérité, dans sa robe de foulard blanc à pois rouges, avec son corsage montant, sa poitrine plate, sa petite tête laide et futée de gamin, elle ressemblait à un garçon déguisé en fille¹²³ ».

Ce type de description sera repris par Zola dans *Germinal* (1885). Quand Etienne rencontre pour la première fois Catherine dans les profondeurs de la mine, elle est, dans sa culotte de mineur et avec ses pieds et son visage charbonnés, pareille aux hommes. « Dans ces vêtements propres du lundi, elle avait l'air d'un petit homme, rien ne lui restait de son sexe, que le dandinement léger des hanches¹²⁴ ». Le fait que le désir d'Etienne pour Catherine s'origine dans la confusion sur le sexe suggère qu'Etienne est attiré par les traits féminins comme par les traits masculins¹²⁵. De ce point de vue, le genre du personnage n'est plus le principe fondamental qui construit l'identité de l'individu. C'est pourquoi les critiques littéraires modernes présentent Zola parfois comme le romancier dont l'attention portée à l'assignation du genre sexuel de manière non-traditionnelle préfigure les idées du XXI^e siècle en ce qui concerne le genre¹²⁶.

3.3. La flexibilité du genre : une discussion

Maintenant que nous avons étudié la façon dont Zola a incorporé le thème de la féminité et de la masculinité dans son œuvre, la question qui se présente est celle de savoir quelle est alors sa vue sur la femme. Jusqu'ici nous avons notamment mis l'accent sur la façon dont il s'en sert pour mettre en valeur l'influence des tempéraments (*Thérèse Raquin*) et la décadence du Second Empire (*La Curée*), mais qu'est-ce qu'il pense en fait de la femme en général ?

La femme zolienne est fréquemment décrite par les commentateurs soit comme vierge, soit comme putain. Dans une certaine mesure, cette conception n'est pas fausse.

D'innombrables figures de femmes contradictoires traversent les romans : vénales et souillées par leur sang maudit (Nana) ou idéales et pures, les vierges invaincues ou les mères fécondes

¹²² *Ibid.*, p. 87.

¹²³ *Ibid.*, p. 72.

¹²⁴ Zola, Emile, *Germinal*, éd Henri Mitterand, Paris, Gallimard, 2013, p. 75.

¹²⁵ Thompson, *art.cit.*, p. 63, voir note 77.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 62.

(Désirée, Marianne, Angélique). Néanmoins, une telle division entre le Bien et le Mal fait croire que la femme est soit dangereuse, soit bienfaitrice, sans qu'il y ait la possibilité qu'elle appartienne aux deux catégories à la fois. La position de Zola envers la femme est, à notre avis, plus ambivalente. Pour le lecteur de *Thérèse Raquin* ou de *La Curée*, il est très difficile de déterminer s'il doit aimer ou haïr les protagonistes. C'est justement cette dualité irréconciliable de ces personnages qui est exemplaire de la vision de Zola sur la femme et la sexualité féminine.

Un autre désavantage d'une distinction nette entre les femmes angéliques et les femmes démoniaques est que cela donne lieu à une hypothèse selon laquelle l'écrivain préférerait la femme au foyer, sage et honnête. Cependant, il nous semble au contraire qu'il était fasciné par le côté obscur du sexe opposé. N'était-ce pas l'objectif principal de Zola de dépeindre dans un langage romanesque *tous* les aspects de la condition humaine, y inclus les éléments odieux ? Cette tâche était pourtant plus compliquée qu'on ne le pense car pour Zola, « la vie de la femme est jalonnée de mystères¹²⁷ ». L'énigme de la féminité est étroitement liée au mystère de la différence sexuelle. Ainsi, Zola s'interroge clairement dans la préface du *Roman d'un Inverti-né* sur les lois qui influencent le genre sexuel au moment de la conception : « Un enfant naît : pourquoi un garçon, pourquoi une fille ? On l'ignore¹²⁸ ». Cette question se complique si l'on considère également les cas d'ambiguïté :

« Mais quelle complication d'obscurité et de misère, si la nature a un moment d'incertitude, si le garçon naît à moitié fille, si la fille naît à moitié garçon ! Les faits sont là, quotidiens. L'incertitude peut commencer au simple aspect physique, aux grandes lignes du caractère : l'homme efféminé, délicat, lâche ; la femme masculine, violente, sans tendresse¹²⁹ ».

La façon dont Zola a traité l'effémination de l'homme et la masculinisation de la femme dans *Thérèse Raquin* et *La Curée* a été décrite dans les chapitres précédents. Les phrases citées de la main de l'auteur nous indiquent donc que la remise en question des rôles sexuels est non seulement liée à ses conceptions naturalistes et idéologiques ; mais également à un questionnement plus fondamental, celui sur l'origine de l'être humain.

¹²⁷ Schor, *art.cit.*, p. 184, voir note 38.

¹²⁸ Zola, Emile, *Œuvres complètes*, XII, Paris, Cercle du livre précieux, 1972, pp. 701-702, cité dans Schor, *art.cit.*, p. 184, voir note 38.

¹²⁹ *Ibid.*

Conclusion

En bref, si nous résumons tout ce qui a été avancé précédemment, nous observons que la notion de la féminité est loin d'être simple et univoque dans l'œuvre de Zola en général et plus spécifiquement dans *Thérèse Raquin* et *La Curée*.

Premièrement, nous avons développé un cadre théorique, c'est-à-dire le concept de la féminité. Nous avons vu que la féminité est un terme qui comprend à la fois des aspects biologiques, psychologiques, sociaux, culturels, politiques, économiques et artistiques et que cette construction varie d'une culture à l'autre et d'une époque à l'autre. Afin de mieux définir la féminité, nous avons établi une distinction entre le genre, le sexe, la sexualité et le féminisme. Puis, nous avons abordé une approche alternative, pour arriver ensuite aux grandes lignes de la condition de la femme en France au XIXe siècle. Il s'est avéré que, du point de vue médical, les découvertes scientifiques ont influencé l'image de la femme, jugée inférieure à l'homme. Par conséquent, la vie sociale était caractérisée par une structure patriarcale, donnant aux hommes et aux femmes une tâche bien définie. Le pays étant atteint d'une crise démographique, celle de la femme était notamment de donner naissance aux enfants. Certaines femmes ont mis en question leur soumission.

Après avoir étudié la féminité en général, une deuxième étape de l'analyse se situe au niveau de deux romans singuliers. Les protagonistes féminins de *Thérèse Raquin* et de *La Curée* ne répondent que partiellement aux idées générales de l'époque sur la femme. Au début encore soumises, Thérèse et Renée prennent ensuite un rôle dominant (et donc masculin). Une attention particulière a été accordée au corps féminin, qui s'avère avoir des traits féminins évidents comme des traits plutôt masculins. Inversement, les hommes (Camille, Laurent, Maxime) ont tous des traits féminins. Cette ambiguïté sexuelle nous montre que le genre n'est pas une notion fixe chez Zola. L'adultère et l'absence de procréation sont également des thèmes récurrents dans les deux romans. Nous constatons donc que les mécanismes sous-jacents de *Thérèse Raquin* et *La Curée* sont proches. Néanmoins, ils n'ont pas tout à fait la même signification dans les deux romans. Alors que dans *Thérèse Raquin* l'objectif principal de Zola était surtout de démontrer les effets du tempérament, dans *La Curée* il exprime avant tout son mécontentement vis-à-vis de la décadence du Second Empire. L'analyse des personnages et de leurs comportements lui a permis à la fois de critiquer une société qui approuvait une telle conduite et de donner son propre point de vue sur la femme.

Bien que notre étude ne soit basée que sur deux romans, elle donne quand même une image représentative de la construction de la féminité dans l'œuvre de Zola. La question qui se présente cependant est celle de savoir si le portrait de la femme zolienne correspond à celui d'autres grands romanciers français tels que Flaubert, Balzac, Stendhal, les Goncourt ou Guy de Maupassant. Cela pourrait être l'objet de recherches ultérieures.

Bibliographie

Ouvrages

- Bertrand-Jennings, Chantal, *L'Eros et la femme chez Zola*, Paris, Klincksieck, 1977.
- Borie, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971.
- Buuren, Maarten van, *Les Rougon-Macquart d'Emile Zola : de la métaphore au mythe*, Paris, J. Corti, 1986.
- Corbin, Alain et Courtine, Jean Jacques (éd.), *L'Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005.
- Duby, Georges et Perrot, Michelle (éd.), *Histoire des femmes en Occident, tome IV : le XIXe siècle*, Paris, Editions Perrin, 1991.
- Essed, Philomena (éd.), *A companion to gender studies*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2005.
- Hofstede, Geert et Hofstede, Gert-Jan, *Allemaal andersdenkenden: omgaan met cultuurverschillen*, Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Contact, 2005.
- Krakowski, Anna, *La condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola*, Paris, A.G. Nizet, 1974.
- Mitterand, Henri, *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- Shideler, Ross, *Questioning the father : From Darwin to Zola, Ibsen, Strindberg and Hardy*, Stanford (Californie), Stanford University Press, 1999.
- Toullier, Charles Bonaventure Marie, *Le droit civil français, suivant l'ordre du code. Tome II*, Paris, 1830 [En ligne]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1229246> (Page consultée le 11 octobre 2015).
- Zola, Emile, *La Curée*, éd. Claude Duchet, Paris, GF Flammarion, 1970.
- Zola, Emile, *L'Œuvre*, Bibliothèque électronique de Québec [En ligne]. <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-14.pdf> (Page consultée le 25 octobre 2015).
- Zola, Emile, *Nana*, Bibliothèque électronique de Québec [En ligne]. <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-09.pdf> (Page consultée le 25 octobre 2015).
- Zola, Emile, *Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart* [En ligne]. f° 37. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530093242/f37.item.zoom> (Page consultée le 7 décembre 2005).
- Zola, Emile, *Thérèse Raquin*, éd. Auguste Dezalay, Paris, Le Livre de Poche, 2012.

Articles

- Braun, Sidney D., « Zola's Esthetic Approach and the Courtesan ». *Modern Language Notes* [En ligne]. N° 7, Vol. 62, 1947, pp. 449-456. <http://www.jstor.org/stable/2909428> (Page consultée le 14 juin 2015).
- Descarries, Francine et Mathieu, Marie, « Entre le rose et le bleu : stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin ». *Gouvernement du Québec* [En ligne]. 2010. <https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/resume-de-letude-entre-le-rose-et-le-bleu.pdf> (Page consultée le 21 septembre 2015).
- Dixon, Laurinda, « The erotic imagination : French histories of perversity ». *Bulletin of the History of Medicine* [En ligne]. N° 2, Vol. 73, 1999, pp. 339-341. https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/bulletin_of_the_history_of_medicine/v073/73.2br_rosario.html (Page consultée le 13 septembre 2015).

- Haase-Dubosc, Danielle, « Intellectuelles, femmes d'esprit et femmes savantes au XVIIIe siècle », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne]. N° 13, 2001, mis en ligne le 19 juin 2006. <http://clio.revues.org/133> (Page consultée le 30 novembre 2015).
- Harrow, Susan, « Thérèse Raquin : animal passion and the brutality of reading ». *The Cambridge Companion to Zola* [En ligne]. Mai 2007, pp. 105-120. <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/chapter.jsf?bid=CBO9781139001311&cid=CBO9781139001311A010> (Page consultée le 2 juin 2015).
- Matoré, Georges, « Le vocabulaire des sensations dans *La Curée* ». *L'Information grammaticale* [En ligne]. N° 31, 1986, pp. 21-26. http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1986_num_31_1_2112 (Page consultée le 16 septembre 2015).
- Page, Ruth, « Gender ». *The Cambridge Companion to Narrative* [En ligne]. Juillet 2007, pp.189-202. <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/chapter.jsf?bid=CBO9781139001533&cid=CBO9781139001533A020> (Page consultée le 2 juin 2015).
- Riot-Sarcey, Michèle, « Emancipation des femmes, 1848 ». *Genèses* [En ligne]. Vol. 7, N° 1, 1992, pp. 194-200. http://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1992_num_7_1_1115 (Page consultée le 12 octobre 2015).
- Schor, Naomi, « Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité ». *Romantisme* [En ligne]. N° 13-14, (1976), pp.183-196. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593-1976_num_6_13_5063 (Page consultée le 4 juin 2015).
- Thompson, Hannah, « Questions of sexuality and gender ». *The Cambridge Companion to Zola* [En ligne]. Mai 2007, pp. 53-66.
- <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/chapter.jsf?bid=CBO9781139001311&cid=CBO9781139001311A007> (Page consultée le 2 juin 2015).
- Walle, Etienne van de, « La fécondité française au XIXe siècle ». *Communications* [En ligne]. Vol. 44, N° 1, 1986, pp. 35-45. http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1986_num_44_1_1653 (Page consultée le 7 octobre 2015).
- White, Nicolas, « Family histories and family plots ». *The Cambridge Companion to Zola* [En ligne]. Mai 2007, p. 19-38. <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/chapter.jsf?bid=CBO9781139001311&cid=CBO9781139001311A005> (Page consultée le 2 juin 2015).

Thèses

- Belliard, Corinne, « Emancipation des femmes à l'épreuve de la philanthropie, la charity organisation society en Grande-Bretagne et l'Office central des œuvres de bienfaisance en France du XIXe siècle jusqu'à la guerre de 1914 ». *Thèse EHESS* [En ligne]. 2004. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00479809/document> (Page consultée le 11 octobre 2015).
- Labeille, Véronique, « « *Un soir, ils allèrent au théâtre* » Scènes de théâtre dans les romans France-Québec, 1871-1949 ». *Thèse de doctorat Université Lyon 2* [En ligne]. 2011. http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2011/labeille_v#p=0&a=top (Page consultée le 28 octobre 2015).
- Steele, Kathryn, « Zola's Thérèse : Nineteenth-century moral codes and l'Autre in bourgeois society ». *Thèse Université George Mason* [En ligne]. 2011. http://digilib.gmu.edu/dspace/bitstream/handle/1920/9745/Steele_thesis_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Page consultée le 15 septembre 2015).

Ressources Internet

- « Jeanne Rozerot ». In *Wikipédia* [En ligne]. https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeanne_Rozerot (Page consultée le 7 décembre 2015).
- « Morgue ». In *Larousse* [En ligne]. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/morgue/52639?q=morgue#52503> (Page consultée le 4 décembre 2015).
- « Sphinx ». In *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* [En ligne]. http://dagr.univ-tlse2.fr/consulter/2771/SPHINX/page_627 (Page consultée le 26 octobre 2015).
- « Temperament ». In *Wikipédia* [En ligne]. <https://nl.wikipedia.org/wiki/Temperament> (Page consultée le 5 octobre 2015).