Aude Campmas

DE L’ŒIL DU SAVANT AU REGARD IMPUDIQUE DANS *LA CURÉE*

Publié en 1871*, La Curée* est un roman dénonçant l’affairisme et l’immoralité du régime impérial à travers la figure d’Aristide Saccard lequel, profitant des spéculations financières autour des travaux haussmanniens, s’enrichit considérablement. Le roman est aussi une critique des mœurs observant la dégradation psychique de la femme de Saccard, Renée, qui entretient une liaison avec son beau-fils, Maxime. C’est le roman des excès et Zola souligne: « L’Empire a déchaîné les appétits et les ambitions. Orgie d’appétits et d’ambitions. Soif de jouir, et de jouir par la pensée surmenée, et par le corps surmené »[[1]](#footnote-1). Mais comment décrire l’orgie tout en évitant soi-même les débordements licencieux? S’il est vrai que dans l’œuvre de Zola « Le paysage métaphorise la sexualité qui ne saurait s’énoncer de façon explicite dans le récit »[[2]](#footnote-2), *La Curée* fait exception à la règle. Transparence de la serre où les amants se pâment, immeubles éventrés dévoilant une intimité révolue, Renée mise à nu en public; *La Curée* transforme le lecteur en voyeur. Le roman met en scène les appétits féroces et les indiscrétions à outrance du Second Empire. Zola précise d’ailleurs dans la préface que *La Curée* est « la note de l’or et de la chair »[[3]](#footnote-3). Sa gageure est donc de décrire l’indécence d’une manière explicite tout en évitant l’impudeur. Métaphores et ellipses permettent toujours d’insérer des allusions sexuelles dans le texte mais Zola trouve aussi un autre moyen, plus direct, de décrire une sexualité brutale voire sadique qui ne peut se dire à travers l’euphémisation. Sa stratégie est de créer un point de vue « du trou de serrure » tout en parlant de sexualité de manière légèrement déplacée. Cet article se propose de démontrer comment Zola combine à cet effet des références à la botanique et à l’anatomie de champ de foire. La botanique permet de parler de la sexualité d’une manière à la fois explicite et distancée grâce aux descriptions de plantes. De plus, la méthode d’observation naturaliste est employée afin de créer un regard scientifique lui aussi en recul. Quant aux vénus anatomiques, elles autorisent l’observation pseudo-pédagogique d’un corps féminin mis en morceaux. Derrière la science alibi, derrière le regard naturaliste, transparait ainsi le regard impudique.

L’usage de l’histoire naturelle, comme discipline et comme méthode, permet de décrire la sexualité d’une manière explicite mais déplacée à travers la description des plantes de la serre. Explicite et déplacée car depuis les travaux de Linné, la reproduction des plantes est décrite en termes de sexualité humaine. Dans la *Philosophie botanique* Linné explique : « Donc le calice est le lit nuptial (Thalamus), la corolle les rideaux (Aulæum), les filaments les vaisseaux spermatiques (Vasa spematica), les antheres les testicules, le pollen le sperme, le stigma la vulve, le style le vagin » [[4]](#footnote-4). Il y a donc aucune ambiguïté quant au vocabulaire choisi et à l’acte dépeint. L’obscénité des métaphores linnéennes fut d’ailleurs non seulement un obstacle à la totale appréciation du contenu scientifique de ses travaux au XVIIIe siècle mais demanda pour ses détracteurs qu’on enseignât ses œuvres botaniques avec tact aux femmes. Face à la crudité du langage scientifique Julie de Lespinasse réclamait d’ailleurs au docteur Bordeu « De la gaze, un peu de gaze »[[5]](#footnote-5). Zola, quant à lui, dévoile le langage anthropomorphique. Cependant, afin de rendre ses descriptions acceptables, il doit les inscrire dans un cadre scientifique. Afin d’aboutir à ce résultat, l’écrivain instaure un cadre naturaliste, dans le sens savant, à travers l’inventaire des plantes de la serre, la manière de les décrire les végétaux mais aussi à travers le regard des personnages.

**Le regard naturaliste**

Les travaux des naturalistes, dictionnaires, descriptions, monographies, planches, résultent d’un système fondé sur l’observation qui crée une dynamique. Le naturaliste opère un va-et-vient entre l’objet observé et sa description. Les publications elles-mêmes renvoient aux planches, aux herbiers et aux ouvrages des prédécesseurs. Le travail du naturaliste est dynamique car voir, collecter et écrire sont des activités consubstantielles. Les discours naturalistes sont donc issus du va-et-vient entre l’observation et l’écriture. Dans le roman, ce mouvement est aussi fondamental; il est repris par les personnages qui observent le monde grâce à des lunettes et des lentilles pour ensuite créer un album de leurs « spécimens ». Dès l’incipit, Renée et Maxime sont présentés comme des observateurs attentifs du monde qui les entoure et leurs regards sont ceux de classificateurs aguerris. L’incipit présente les parisiens rentrant du bois de Boulogne nouvellement aménagé en lieu de promenade pris dans un encombrement de voitures. Le bois est l’occasion pour les mondains d’exhiber leurs tenues, leurs voitures et d’observer leurs contemporains car, contrairement aux lieux privés gérés par l’étiquette, tous les milieux du Second Empire s’y retrouvent « Tout Paris était là »[[6]](#footnote-6).

L’arrêt forcé des voitures est l’occasion de la circulation de regards appuyés, prétexte à la description détaillée des personnages. « Tiens, dit Maxime, Laure d’Aurigny, là-bas, dans ce coupé… vois donc, Renée »[[7]](#footnote-7). C’est la première allusion aux personnages principaux et le premier acte de Maxime est de solliciter le regard de sa compagne. « Vois donc, Renée », l’impératif du jeune homme est un impératif adressé au lecteur, invité à observer les personnages. Mais ces regards ne sont pas malséants car ils prennent l’allure d’une observation scientifique:

Renée, penchée en avant, la main appuyée sur la portière basse de la calèche, regardait, éveillée du rêve triste qui, depuis une heure, la tenait silencieuse, allongée au fond de la voiture, comme dans une chaise longue de convalescente. […] Elle continuait à cligner des yeux, avec sa mine de garçon impertinent, son front pur traversé d’une grande ride, sa bouche, dont la lèvre supérieure avançait, ainsi que celle des enfants boudeurs. Puis, comme elle voyait mal, elle prit son binocle, un binocle d’homme, à garniture d’écaille, et, le tenant à la main sans se le poser sur le nez, elle examina la grosse Laure d’Aurigny tout à son aise, d’un air parfaitement calme[[8]](#footnote-8).

L’observation se fait à travers un binocle qui est tenu ici comme le serait une loupe[[9]](#footnote-9). C’est une première forme de distanciation scientifique qui permet une meilleure observation de la scène. En étudiant le manuscrit autographe, on s’aperçoit que Zola a volontairement masculinisé la scène: il ajoute ‘un binocle d’homme’, ‘de garçon’, change ‘petites filles’ pour ‘enfants boudeurs’, plus neutre, afin d’aboutir à l’extrait cité[[10]](#footnote-10). Cependant Renée n’essaye pas tant d’avoir l’air d’un garçon pour choquer que d’acquérir un pouvoir qui s’aligne d’ailleurs avec celui du narrateur. Grâce à l’accessoire, elle s’accapare une vision masculine et scientifique des êtres qu’elle observe : c’est pourquoi ‘regarda’ est remplacé par ‘examina’ dans le manuscrit[[11]](#footnote-11). Au dix-neuvième siècle, seuls les hommes peuvent prétendre à des études supérieures et à une carrière scientifique ; les très rares femmes publiant des travaux scientifiques le devant à la bienveillance de leurs pères ou maris[[12]](#footnote-12). C’est pourquoi la masculinisation de Renée est révélatrice ; le regard scientifique ne peut être féminin. Ce regard masculin est d’une importance fondamentale car il influença profondément la manière de décrire la nature. Pour donner un exemple en botanique, le système de classification sexuel des plantes de Linné suit, sans aucune justification empirique, la hiérarchie des genres humains. La classe est déterminée par l’étamine (organe mâle) et le genre par le pistil (organe femelle). Les conventions sociales qui placent l’homme au-dessus de la femme dans la hiérarchie sociale sont reproduites ici, la classe étant au-dessus du genre dans l’arbre taxonomique[[13]](#footnote-13). Derrière la loupe, Renée établit l’inventaire précis des personnages qui défilent:

Malgré la saison avancée, tout Paris était là : la duchesse de Sternich, en huit-ressorts ; Mme de Lauwerens, en victoria très correctement attelée ; la baronne de Meinhold, dans un ravissant cab bai-brun ; la comtesse Vanska, avec ses poneys pie ; Mme Daste, et ses fameux stappers noirs ; Mme de Guende et Mme Teissière, en coupé ; la petite Sylvia, dans un landau gros bleu. Et encore don Carlos, en deuil, avec sa livrée antique et solennelle ; Selim pacha, avec son fez et sans son gouverneur ; la duchesse de Rozan, en coupé égoïste, avec sa livrée poudrée à blanc ; M. le comte de Chibray, en dog-cart ; M. Simpson, en mail de la plus belle tenue ; toute la colonie américaine. Enfin deux académiciens, en fiacre[[14]](#footnote-14).

Zola présente les personnages comme un horticulteur décrirait ses créations. La similitude avec un catalogue d’hybrides est d’autant plus frappante qu’il est d’usage d’y donner à une production horticole le nom (et le titre) de la personne que l’obtenteur désire honorer : la baronne Prévost (Desprez, 1842) , le baron J. B. Gonella (Guillot 1859), la comtesse Cécile de Chambrillant (Marest, 1858), la comtesse de Murinais (Vibert, 1843), la duchesse d’Orléans (Quétier, 1851), Madame Louise Odier (Odier, Margottin, 1851), Madame de Souberan (Gonod, 1872), Madame Alfred de Rougemont (Lacharme, 1862) désignent quelques roses disponibles à l’époque de la rédaction de *La Curée[[15]](#footnote-15)*. Réduire le Tout-Paris à des noms et des attelages permet de donner l’impression d’une maîtrise taxinomique de ce milieu, l’attelage apparaissant comme le meilleur caractère discriminant des promeneurs. Il permet de définir le rang et la personnalité de son propriétaire. Si les piétons sont exclus de l’inventaire c’est qu’ils n’appartiennent pas à la classe des « Mondains ». Zola nous donne à lire un inventaire des personnages présents, inventaire lui-même effectué par le personnage de Renée. Son « air parfaitement calme[[16]](#footnote-16) » est l’expression d’une attitude décomplexée mais aussi scientifique.

A cette première scène d’observation des mondains, réduits ironiquement à des plantes décoratives, correspond une seconde où les gestes savants de Renée et Maxime sont accentués. Dans l’incipit, les mondains étaient observés de loin, présentés comme un parterre de fleurs tandis que Renée imitait un geste naturaliste. Dans la seconde scène, la comparaison naturaliste est plus marquée et le geste scientifique assuré. Renée et Maxime ont constitué un album dans lequel figurent les photographies du Tout-Paris : l’album est l’herbier de la flore parisienne inventoriée dans les premières pages.

Maxime apportait aussi les photographies de ces dames. Il avait des portraits d’actrices dans toutes ses poches, et jusque dans son porte-cigares. Parfois il se débarrassait, il mettait ces dames dans l’album qui traînait sur les meubles du salon, et qui contenait déjà les portraits des amies de Renée. Il y avait aussi là des photographies d’hommes, MM. de Rozan, Simpson, de Chibray, de Mussy, ainsi que des acteurs, des écrivains, des députés, qui étaient venus on ne savait comment grossir la collection[[17]](#footnote-17).

Cette collection permet une observation minutieuse des spécimens, on passe de l’aspect général de la première scène à l’étude des détails. Renée substitue une loupe à son binocle. L’apparition de celle-ci marque le paroxysme du processus d’observation naturaliste.

Elle s’arrêtait aux portraits de filles plus longuement […] étudiait avec curiosité les détails exacts et microscopiques des photographies, les petites rides, les petits poils. Un jour elle se fit apporter une forte loupe. […] La loupe servit dès lors à éplucher les figures des femmes. Renée fit des découvertes étonnantes ; elle trouva des rides inconnues, des peaux rudes, des trous mal bouchés par la poudre de riz[[18]](#footnote-18).

Observation *in vivo* des mondainsau bois, création d’un herbier, recherche des caractères de leurs objets d’étude, de la morphologie générale à l’étude des détails microscopiques, Renée et Maxime deviennent de véritables systématiciens, observateurs minutieux de leur contemporains.

Dans les deux scènes, Renée, en regardant à travers une lentille, est le double de Zola. Ce dernier se défend des attaques de voyeurisme en expliquant qu’il examine l’homme aussi objectivement que possible, à travers l’écran réaliste, compare à une fenêtre, et qui apparaît dans le roman sous la forme du binocle et la loupe : ‘L'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et s'y reproduisent ensuite dans toute leur réalité’[[19]](#footnote-19). La méthode naturaliste de Zola, théorisée dans ses essais, se retrouve ainsi sous forme symbolique dans le roman[[20]](#footnote-20).

Ce regard masculin, scientifique et dominant, est récurrent dans le roman, on le retrouve ainsi dans la description de la sexualité des plantes s’épanouissant dans la serre dont les vitres deviennent une variation exagérée de la loupe. Elles créent tout autant la distance que la possibilité de l’observation. La distance est importante car elle permettra de créer aussi l’esthétique du ‘trou de serrure’ : s’il y a une possibilité de voir tout n’est pas visible à cause de la luxuriance de la serre. Ce balancement entre visible/invisible sera associé textuellement à des descriptions lisibles/illisibles par l’usage mixe de dénominations savantes et vernaculaires.

**La sexualité déplacée**

Le second élément du cadre naturaliste est donc la grande serre de Saccard. Sous le Second Empire, posséder une serre chaude était un idéal bourgeois[[21]](#footnote-21). Le nombre de revues horticoles, de dictionnaires spécialisés, de catalogues d’horticulteurs et de serrurierstémoigne de cet engouement généré par les expositions universelles et horticoles elles-mêmes établies dans des serres géantes[[22]](#footnote-22). Sous le Second Empire, les expositions horticoles à Paris étaient fréquentes et les expositions universelles de 1855 et 1867 eurent des pavillons et jardins reversés à l’horticulture. Enfin, les parcs et jardins nouvellement créés par Alphand dans la capitale servaient d’espace d’exposition aux nouveautés horticoles[[23]](#footnote-23). Ces espaces très fréquentés furent l’un des relais entre la science horticole contemporaine et la fiction[[24]](#footnote-24). Si le lectorat parisien était familier avec les fleurs exotiques; elles n’en demeuraient pas moins des nouveautés, rares, chères et étranges. Dans *La Curée*, elles symbolisent la réussite financière de Saccard mais aussi le pouvoir impérial capable d’acclimater et de transformer des plantes exogènes[[25]](#footnote-25). L’intérêt de ces plantes est leur statut ambigu ; elles sont à la fois vaguement familières et étrangères. Zola utilise les plantes exotiques pour dévoiler la sexualité mais leurs noms latins, leurs descriptions minutieuses opacifient le texte tout en créant le cadre scientifique alibi au discours sexuel. C’est un processus de voilage/dévoilement.

A cet effet, il mêle les noms savants, les noms vernaculaires, les noms de genres et d’espèces, pour créer une forme d’hybridité linguistique. Les noms latins, relavant d’un lexique spécialisé, sont difficiles à déchiffrer. Zola emploie les noms de genre pour un tiers des espèces de la serre: Adiantum, Aeridès, Alsophila, Bauhinia, Begonia, Cyclanthus, Euryale, Gloxinia, Maranta, Quisqualus, Ravenala, Stanhopéa. Pour les deux tiers restants il utilise des noms vulgaires que l’on peut diviser en trois catégories. La première est celle des noms de genre francisés: Dracena (*Dracaena)*, Nymphéa (*Nymphaea)*, Orchidée (*Orchidaceae*), Ptéride (féminin de Pteris), Sélaginelle (*Selaginella),* Tornélia (*Tornelia),* Vanille (*Vanilla*). Ces noms ont un statut hybride, ils permettent une certaine reconnaissance tout en gardant une étymologie scientifique qui consolide le cadre savant. La deuxième contient les noms vulgaires d’espèces: Coques du Levant (*Anamirta cocculus*), Euphorbe d’Abyssinie (*Euphorbia*), Hibiscus de la Chine ([*Hibiscus rosa-sinensis*](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Hibiscus_rosa-sinensis&redirect=no), Sabots de Vénus (*Cypripedium calceolus),* Tanghin de Madagascar (*Cerbera tanghin).* Si ces noms sont vernaculaires, ils signalent néanmoins l’origine étrangère des végétaux: du Levant, d’Abyssinie, de la chine, de Madagascar. La dernière est formée de noms vernaculaires: Bananier (*Musa*), Liane (nom générique), Fougères (noms d’embranchement), Bambous (sous-famille), Palmier (famille Palmas)[[26]](#footnote-26). La distance n’est pas ici linguistique (entre langage savant et langage vernaculaire) mais géographique[[27]](#footnote-27). L’opacité et l’étrangeté forment un voile dans le cadre de la botanique alibi. Dans ce cadre établi, Zola peut décrire en toute légitimité la sexualité dans plantes.

La métamorphose du couple femme-fleur en fleur-organe commence avec Linné parlant ouvertement de sexualité des plantes. Si l’immoralité de ce système est dénoncée par certains, comme les membres de l’école « anti-sexualist » d’Édimbourg[[28]](#footnote-28), il est accepté par la grande majorité des Européens et développé dans les ouvrages de vulgarisation. On parle alors ouvertement de la sexualité des plantes aux adolescents et aux femmes. Paradoxalement, au développent de ce discours cru, correspond une association de la botanique comme pratique morale. Amy M. King souligne que son étude est d’ailleurs recommandée aux jeunes filles:

Botany became increasingly a part of polite female culture in the late eighteenth and into the nineteenth century. The utility and inclusive rhetoric of the Linnaean system had made botany, as Lisbet Koerner has shown, a common practice in the second half of the eighteenth century among non professionals, especially women. Botany was considered both a science and an accomplishment, a popular pursuit that was considered a suitable and required body of knowledge for the educated girl; it became thought of as a science particularly suited to the feminine and recommended as an activity that was morally improving [[29]](#footnote-29).

À la même période, Rousseau rédige les *Lettres élémentaires sur la botanique* destinées à la fille de son amie Madame de Lessert. L’incipit de la *Lettre première* souligne les vertus de ce type d’étude :

Votre idée d’amuser un peu la vivacité de votre fille & de l’exercer à l’attention sur des objets agréables & variés comme les plantes, me paroit excellente, mais je n’aurois ose vous la proposer, de peur de faire le Monsieur Josse. Puisqu’elle vient de vous, je l’approuve de tout mon cœur, & j’y concourrai de même, persuadé qu’à tout âge l’étude de la nature émousse le goût des amusemens frivoles, prévient le tumulte des passions, & porte à l’âme une nourriture qui lui profite en la remplissant du plus digne objet de ses contemplations[[30]](#footnote-30).

L’étude de la nature est préférable, d’un point de vue moral, aux divertissements habituellement réservés aux femmes comme la lecture de romans. Comme pour signaler la supériorité de la science sur le romanesque, l’histoire naturelle est d’ailleurs qualifiée de « roman vrai » par un personnage de Gilles-Augustin Bazin dans son ouvrage de vulgarisation *L’Histoire naturelle des abeilles*: « Enfin, je ne vous demande que le Roman, mais le Roman vrai de l’histoire des Abeilles[[31]](#footnote-31) ». Dans la tradition platonicienne[[32]](#footnote-32), en différenciant le roman du roman vrai, Bazin suggère que le roman ne fournit qu’une image factice de la réalité tandis que l’histoire naturelle, même narrativisée, véhicule un savoir réel.

Cet aspect est essentiel pour comprendre dans quelle mesure la botanique été détournée de ses objectifs moraux et éducatifs. Linné compare la reproduction des plantes à la sexualité des humains, par un phénomène de retour, la fleur devient progressivement le symbole d’une jeune fille à la sexualité naissante. Une illustration célèbre est représentative de ce phénomène, il s’agit d’une gravure représentant un gigantesque nénuphar, le *Victoria regia*, récemment introduit en Angleterre[[33]](#footnote-33). L’architecte-jardinier Joseph Paxton n’hésite pas à présenter aux visiteurs sa fille Annie, debout sur une feuille géante du *Victoria*. Comme le souligne Amy King la symbolique est forte: c’est la domestication du pouvoir de la nature par la science mais aussi l’association de la botanique à la maturité sexuelle d’une jeune fille, elle aussi sage et « domestiquée ». Prête à éclore, elle attend le mariage[[34]](#footnote-34). L’anecdote est célèbre à l’époque, la plante « belle Nymphéacée » est exposée à Paris lors de l’exposition universelle de 1855[[35]](#footnote-35).

Cette symbolique sexuelle est reprise dans *La Curée*: Renée est aussi comparée à ce type de fleur. Cependant, la femme-fleur n’est plus en bourgeon mais épanouie: « Dans sa robe de satin vert, la gorge et la tête rougissantes, mouillées des gouttes claires de ses diamants, elle ressemblait à une grande fleur, rose et verte, à un des Nymphéa du bassin, pâmé par la chaleur[[36]](#footnote-36) ». L’acte sexuel qui était attendu, est consommé dans le roman naturaliste.

De plus, au retour de la métaphore correspond aussi sa perversion. Les métaphores de Linné bien que crues inscrivaient les actes sexuels dans le cadre d’un mariage alors que chez Zola elles représentent le semi-inceste. Quelques lignes après l’extrait cité, le désir de Renée pour son beau-fils Maxime est relevé. Enfin, le détournement moral des métaphores botaniques se poursuit par la comparaison des plantes à des « filles ». La sexualité décrite est celle du demi-monde: « Plus bas, les Fougères, les Ptérides, les Alsophilas, étaient comme des dames vertes, avec leurs larges jupes garnies de volants réguliers, qui, muettes et immobiles aux bords de l’allée, attendaient l’amour »[[37]](#footnote-37). La plante principale, Hibiscus de la Chine est quant à elle comparée à Messaline, la prostituée impériale.

« 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 saignant[[38]](#footnote-38) ».

De plus les fleurs sont moralement condamnables pour deux raisons. Ce sont des hybrides perçus comme des perversions monstrueuses de la nature. A l’inceste, accouplement immorale, correspond les accouplements contre-nature des plantes[[39]](#footnote-39). Enfin, les fleurs ne cachent rien de sa sexualité. François Dagognet précise:

« Enfin à la différence de l’animal, secret et plus ou moins enroulé sur lui-même, mobile au dehors et enferme en dedans, à l’intérieur de tissus qui ne cessent de s’entremêler – le végétal, stable, ne cache rien : non seulement, comme les Anciens l’avaient noté, il exhibe même sa sexualité (la fleur), mais surtout aucune partie n’est vraiment enveloppée dans une autre. Toutes se distinguent et s’étalent. La plante se définie par son déploiement, l’offert et l’allongé. Une envahissante extériorité[[40]](#footnote-40) ».

Pour renforcer l’impression d’anatomie exhibée, Zola associe aux descriptions de fleurs un vocabulaire médical et morbide continuant ainsi le détournement de la botanique moralisante. Les plantes deviennent des organes humains. Les bouches de l’Hibiscus sont clairement décrites comme des organes génitaux féminins (sensuelles, ouvraient, lèvres, molles, humides, saignant) proche de l’imaginaire du *vagina dentata*. Ce phénomène s’inscrit dans une rhétorique de peur du corps féminin et de l’énergie sexuelle qui s’en dégage. Comme l’a démontré Naomi Schoor, pour la conjurer, ce corps est soit désincarnée (c’est la femme-allégorie de Chateaubriand), soit hyper-incarnée (c’est la femme-animal de Zola)[[41]](#footnote-41). Dans les deux cas, il s’agit une forme de décorporalisation neutralise la femme. *La Curée* présente une troisième variante, la mise en morceaux. En germe dans la première description de la serre, la métamorphose inversée (de plante à humain) est accomplie dans la seconde description[[42]](#footnote-42). Les fleurs-organes s’entourent de végétations rappelant des parties de corps. Ces aperçus ont de plus l’avantage d’évoquer la vision morcelée du voyeur. Voici la première description suivie de la seconde:

Puis, une bordure de Bégonia et de Caladium entourait les massifs; les Bégonia, à feuilles torses, tachées superbement de vert et de rouge; les Caladium, dont les feuilles en fer de lance, blanches et à nervures vertes, ressemblent à de larges ailes de papillon; plantes bizarres dont le feuillage vit étrangement, avec un éclat sombre ou pâlissant de fleurs malsaines[[43]](#footnote-43).

A côté d'elles, les feuilles torses, tachées de rouge, des Bégonia, et les feuilles blanches, en fer de lance, des Caladium mettaient une suite vague de meurtrissures et de pâleurs, que les amants ne s'expliquaient pas, et où ils retrouvaient parfois des rondeurs de hanches et de genoux, vautrés à terre, sous la brutalité de caresses sanglantes[[44]](#footnote-44).

Dans la seconde phrase, Zola reprend la majorité des éléments de la première. Cependant, les plantes se sont métamorphosées en êtres hybrides (humain/végétal), maladifs et poussés par une sexualité morbide « caresses sanglantes ». La serre chaude se métamorphose elle-même en un espace hybride entre hall d’exposition et musée d’anatomie.

Un épisode, entre les deux descriptions de la serre, participe à la métamorphose de la serre en ce lieu hybride proche du musée d’anatomie. Au chapitre VII, la commission d’enquête qui explore la trouée de démolition près de la place du Château d’eau ou se trouvait le célèbre Musée Anatomique et Ethnologique de Spitzner[[45]](#footnote-45). Ce musée possédait dans sa collection une vénus anatomique, modèle démontable de femme en cire qui permettait d’explorer les secrets anatomiques du ventre féminin. Un démonstrateur en blouse blanche la démontait organe par organe[[46]](#footnote-46). Le modèle comprenait au niveau du ventre quatre mains d’hommes coupées aux poignets. Ces mains, synecdoques des médecins, associées à celles du démonstrateur créaient l’impression d’une curée sur le corps de la femme.

Dans le roman, la commission sur le site du Musée Spitzner est composée, entre autres, d’un médecin et d’un fabricant d’instruments de chirurgie. Ces hommes sont très excités par le spectacle des « entrailles blafardes » d’un immeuble qui déclenche immédiatement le souvenir d’un ventre de femme[[47]](#footnote-47). Ensuite, ce sont les parties fines sous Louis XV qui sont évoquées, émoustillant les visiteurs aux milieux des ruines des « petites maisons » [[48]](#footnote-48). Les femmes sont bien l’unique pensée de ces hommes au milieu de ces éventrements gigantesques. Leur plaisir à observer l’intérieur des immeubles est consubstantiel à celui d’ouvrir voire pénétrer les corps. Tout un réseau, le médecin, la ville-corps éventrée, les instruments de chirurgie, la sexualité pointent vers la ville en vénus florentine. Placer entre les deux descriptions de la serre, cet épisode participe à la métamorphose des plantes en êtres hybrides, il résonne dans la seconde description de la serre. La sexualité et la femme en moreaux sont évoquées place du château d’eau. L’acte sexuel et le découpage sont accomplis dans la serre. Le texte zolien fonctionne sur cette écriture en écho. Les mêmes thèmes sont repris plusieurs fois avec l’ajout d’éléments nouveaux et une forme d’intensification des évènements ou émotions.

La serre et le musée mettent en scène des objets coupés, au sens propre et figuré, de leur contexte d’origine (organes hors du corps) et hors de leur milieu (fleurs exotiques). Mais l’analogie fonctionne aussi sur les caractères architecturaux (prépondérance de vitrages) et symboliques : l’enferment, la mise à l’écart d’êtres qui, ainsi stigmatisés, deviennent monstrueux. Le musée d’anatomie et la serre chaude sont les lieux où l’on peut observer, derrière le verre, des monstres. Enfin, la serre est un espace liminal, un lieu impossible mais vivant qui en hybridant des espèces aux origines variés questionne tout autant une identité nationale fixe que la fixité des espèces.

Que la femme soit un monstre, la majorité des romanciers naturalistes en conviendront. Que la fleur le soit aussi aurait pu surprendre. Pourtant la seconde moitié du XIXe siècle voit s’épanouir une végétation de fleurs monstrueuses et « exotiques », métonymies d’une femme réduite à un sexe mortifère. Femmes, fleurs et botanique ainsi sont au cœur d’un réseau de significations renvoyant à une réflexion sur l’hybride dont la nature incertaine et monstrueuse fait le lien entre science et littérature dans des textes eux-mêmes composites. C’est au moment où le texte commence à créer du monstrueux que le regard du savant se métamorphose en celui du voyeur.

1. BNF, N.a.f., Mss. 10 345, f° 5 in Henri Mitterand (éd.), *Les Manuscrits et les dessins de Zola*, t. II, *Les Racines d’une œuvre* (Paris: Textuel, 2002), p. 273. [↑](#footnote-ref-1)
2. Sylvie Collot, *Les Lieux du désir : topologie amoureuse chez Zola* (Paris: Hachette, 1992), p. 4. [↑](#footnote-ref-2)
3. Émile Zola, préface de la première édition cité par Jean Borie (éd.), Émile Zola, *La Curée* (Paris: Gallimard, Folio classique, 1996), p. 7. [↑](#footnote-ref-3)
4. Charles Linné, *Philosophie botanique traduite du latin par Fr.-A. Quesné* (Paris: Cailleau, 1788), pp. 121–122. [↑](#footnote-ref-4)
5. Pascal Duris, *Linné et la France, 1780-1850* (Genève: Librairie Droz, 1993), p. 188. [↑](#footnote-ref-5)
6. Zola, *La Curée*, p. 41. [↑](#footnote-ref-6)
7. Zola, *La Curée*, p. 39 [↑](#footnote-ref-7)
8. Zola, *La Curée*, pp. 39–40. [↑](#footnote-ref-8)
9. La masculinisation de Renée par le binocle a été analysé par Hannah Thompson. L’objet permet une masculinisation du regard du personnage et remet en cause la stabilité des genres. Hannah Thompson, *Naturalism Redressed: Identity and Clothing in the Novels of Emile Zola* (Oxford: European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2004). [↑](#footnote-ref-9)
10. Émile Zola, *Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. La Curée. Manuscrit autographe* (Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, NAF 10281), Folio 2r. [↑](#footnote-ref-10)
11. Zola, *Manuscrit autographe*, Folio 2r. [↑](#footnote-ref-11)
12. Voir Mary Orr, ‘Women peers in the scientific realm: Sarah Bowdich (Lee)'s expert collaborations with Georges Cuvier, 1825-33’, *Notes and Records of the Royal Society*, vol. 69, 1, 2015, pp. 37–51, Sylvie Schweitzer ‘Du vent dans le ciel de plomb ? L’accès des femmes aux professions supérieures XIXe–XXe siècles’, *Sociologie du travail*, vol. 51, 2, 2009, pp.183–198 et Gérard Chazal, *Les Femmes et la science* (Paris: Ellipses, 2015). [↑](#footnote-ref-12)
13. Londa L. Schiebinger, *Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2003), p. 17. [↑](#footnote-ref-13)
14. Zola, *La Curée*, p. 41. [↑](#footnote-ref-14)
15. Pour un repertoire des roses disponible à époque voir Paul Hariot, *Le livre d'or des roses: Iconographie, histoire et culture de la rose* (Paris: L. Laveur, 1903). [↑](#footnote-ref-15)
16. Zola, *La Curée*, p. 40. [↑](#footnote-ref-16)
17. Zola, *La Curée*, p. 154. [↑](#footnote-ref-17)
18. Zola, *La Curée*, pp. 154-155. [↑](#footnote-ref-18)
19. Émile Zola : *Œuvres complètes*, Henri Mitterand (éd.) (Paris: Cercle du Livre Précieux, 1970), t. XIV, p. 1309. [↑](#footnote-ref-19)
20. Voir Philippe Hamon, ‘Zola, romancier de la transparence’, *Europe*, 1968, n°468-469. Philippe Hamon développe ce qu’il nomme le ‘complexe d’Asmodée’ soit la volonté de Zola de dévoiler la vérité. Pour une remise en cause de la transparence zolienne, voir la thèse de Émilie Piton-Foucault, *La Fenêtre condamnée: Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d’Émile Zola* (Université Rennes 2, 2012). [↑](#footnote-ref-20)
21. Voir Monique Eleb-Vidal, Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée, maisons et mentalités, XVIIe-XIXe siècles* (Bruxelles: Archives d’architecture moderne éditions, 1989), p. 270–271. [↑](#footnote-ref-21)
22. Voir par exemple Désiré Bois, *Atlas des plantes de jardins et d’appartements exotiques et européennes* (Paris: P. Klincksieck, 1896). Édouard Morren , *L’Horticulture à l’exposition universelle de Paris de 1867*, (Bruxelles: E. Guyot, 1870). Philippe L. de Vilmorin, *Les Fleurs à Paris, culture et commerce* (Paris: J.-B. Baillière et fils, 1892). [↑](#footnote-ref-22)
23. Luisa Limido, *L'art des jardins sous le Second Empire: Jean-Pierre Barillet-Deschamps 1824-1873* (Sesseyl: Editions Champ Vallon, 2002). [↑](#footnote-ref-23)
24. Il faut ajouter les serres du Museum National d’Histoire Naturelle que Zola visita. Voir Catherine Dessi-Woelflinger, *Appareil critique d' Émile Zola, La Curée* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1999), p. 87. [↑](#footnote-ref-24)
25. Jean-Marc Drouin, ‘La moisson des voyages scientifiques : les singularités, l’inventaire, la loi et l’histoire’ dans J. Alves, E. Moraes Garcia, *Anais do seminário nacional de História da Ciência e da Tecnologia* (Rio de Janeiro: SBHC, 1997). Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation* (London: Routledge, 1992). [↑](#footnote-ref-25)
26. Zola, *La Curée*, pp. 76–81. [↑](#footnote-ref-26)
27. Pour une analyse plus approfondie voir Aude Campmas ‘Les Invasions barbares dans La Curée’, *French Studies Bulletin*, vol.33, 125, 2012, pp. 68–71. [↑](#footnote-ref-27)
28. Son membre le plus célèbre est William Smellie (1697-1763), premier rédacteur de l’*Encyclopedia* *Britannica*. Il refusa de traduire certaines parties du système de Linné qu’il considérait immorales. [↑](#footnote-ref-28)
29. Amy M. King, *Bloom, The Botanical Vernacular in the English Novel* (Oxford: Oxford University Press, 2003), p. 16. [↑](#footnote-ref-29)
30. Jean-Jacques Rousseau, *Lettres élémentaires sur la botanique*, (1771, 22 août -1773, 11 avril), Genève, Du Peyrou et Moultou, 1782, *Lettre première* du 22 août 1771, http://rousseaustudies.free.fr/Botanique.htm [↑](#footnote-ref-30)
31. Gilles-Augustin Bazin, *L’Histoire naturelle des abeilles* (Paris: Guerin, 1744), 2 volumes, volume 1, p. 7. [↑](#footnote-ref-31)
32. Pour Platon, dans *La République*, l’artiste ne fournit qu’une image factice des réalités qui ne sont elles-mêmes que les apparences de leur nature propre. Il est donc doublement éloigné de la vérité et accoutume le citoyen au mensonge. En revanche, le savant qui conjecture des causes pour les phénomènes qu’il observe approche de la connaissance. Livre X, 596-600. [↑](#footnote-ref-32)
33. ‘The Gigantic Water Lily (*Victoria regia*) in Flower at Chatsworth’, *Illustrated London News*, November 17, 1849, p. 328. [↑](#footnote-ref-33)
34. King, *Bloom, The Botanical Vernacular in the English Novel*, p. 3. [↑](#footnote-ref-34)
35. Hippolyte-François Jaubert, *La Botanique à l'Exposition universelle de 1855* (Paris: Imprimerie et Librairie centrales de Napoléon Chaix, 1855), p. 8. [↑](#footnote-ref-35)
36. Émile Zola, *La Curée*, éd. Henri Mitterand, coll. Folio, (Paris: Gallimard, 1996), p. 80. [↑](#footnote-ref-36)
37. Zola, *La Curée*, pp. 217–218. [↑](#footnote-ref-37)
38. Zola, *La Curée*, p. 78. [↑](#footnote-ref-38)
39. Voir par exemple Rousseau: « Ces fleurs doubles qu’on admire dans les parterres, sont des monstres dépourvus de la faculté de produire leur semblable dont la nature a doué tous les êtres organisés. » Lettre VII à Madame Delessert, *Sur les arbres fruitiers*, du 2 mai 1773, *http://rousseaustudies.free.fr/Botanique.htm*. [↑](#footnote-ref-39)
40. François Dagognet, *Le Catalogue de la vie* (Paris: PUF, 1970), p. 30. [↑](#footnote-ref-40)
41. Voir Naomi Schor, ‘Triste Amérique: Atala and the Postrevolutionary Construction of Woman’ dans Sara E. Melzer and Leslie W. Rabine (ed.), *Rebel Daughters: Women and the French Revolution* (Oxford: Oxford University Press, 1992), pp. 139–156. [↑](#footnote-ref-41)
42. Pour une comparaison des deux descriptions de la serre voir Saint-Gerrand, ‘La serre dans La Curée’, *L'Information grammaticale,* 1986, no. 31, pp. 27–33. [↑](#footnote-ref-42)
43. Zola, *La Curée*, p. 77. [↑](#footnote-ref-43)
44. Zola, *La Curée*, p. 218. [↑](#footnote-ref-44)
45. Il y avait deux types de musées d’anatomie, ceux réservés aux étudiants en médecine, ceux pour le grand public (masculin). Ils étaient renommés pour l’exposition d’organes malades et des fameuses vénus anatomiques. Ces poupées à échelle humaine étaient couchées dans de grands cercueils de verre. Leurs poses alanguies et figées au milieu de draps satinés renforçaient leur aspect érotico-morbide. En les démontant, on pouvait observer les organes reproducteurs féminins. [↑](#footnote-ref-45)
46. Voir Michel Lemire, ‘Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles’ dans Jean Clair (ed.), *L’âme au corps : arts et sciences 1793-1993*, (Paris: Gallimard, 1993), p. 95. [↑](#footnote-ref-46)
47. Zola, *La Curée*, p. 319. [↑](#footnote-ref-47)
48. Sous Louis XV, les petites maisons étaient des lieux dédiés aux « parties fines ». [↑](#footnote-ref-48)