

, nulle systématisation du portait, mais aussi nul code moral n'objectivent le jaillissement volcanique de la passion. S'ils prétendent tous deux dépendre la réalité, c'est essentiellement par leur conception de celle-ci qu'ils divergent : elle s'avère unique, fantastique et diabolique pour l'un, universelle, symbolique et esthétique pour l'autre. Chez Barbey, domine la recherche de l'effet à produire sur les sensations du lecteur, alors que chez Zola c'est la transmission d'une réalité dans sa totalité qui n'exclut pas l'aspect esthétique et éthique. C'est par son esthétisme que *Le Docteur Pascal* tourne le dos au naturalisme.

NOTES

- ¹ Cité in *Emile Zola Le bon combat, De Courbet aux impressionnistes* Collection Savoir, Hermann, Paris, 1974, p. 298.
- ² *Ibidem*, p. 302.
- ³ Cité par Claude Seassau dans *Emile Zola et le réalisme symbolique*, José Corti, 1989, p. 284. Le soulignement est de Zola.
- ⁴ *Ibidem*, p. 284.
- ⁵ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, Le Livre de Poche, 1984, p. 18.
- ⁶ La prosopographie : "description qui a pour objet la figure, les traits, les qualités physiques, ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif, c'est-à-dire de pure imagination." P. Fontanier, *Figures du discours*, réédition, Paris, Flammarion, 1977, p. 425.
- ⁷ *Le Docteur Pascal*, *Op. Cité*, p. 36.
- ⁸ *Ibidem*, p. 40.
- ⁹ L'éthopée : "description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif." Fontanier, *Op. Cit.*, p. 428.
- ¹⁰ *Le Docteur Pascal*, *Op. Cit.*, p. 41, 2.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 168.
- ¹² *Ibidem*, p. 40 et 160.
- ¹³ L'aspect parfois androgyne des personnages de Zola a déjà intéressé les critiques. Dans "De l'androgyne dans les *Rougon-Macquart* et deux autres études sur Zola" (Michel Berta, American University Studies Peter Lang 1985), Michel Berta relève les personnages androgynes dans cinq romans du cycle des Rougon-Macquart. Le critique n'a pas étudié *Le Docteur Pascal* sur ce plan, mais il constate que certains personnages de Zola présentent des caractéristiques androgynes. En outre, il cite les Goncourt qui décrivent Zola dans leur journal daté du 14 décembre 1878 comme "de ces êtres complexes, un peu femme parfois dans leur masculinité".
- ¹⁴ *Le Docteur Pascal*, *Op. Cit.*, p. 169.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 59.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 197.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 153.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 341.
- ¹⁹ Congrès International d'Anvers, "The Turn of the Century", 21-23 mai 1992, Actes à paraître en 1993.
- ²⁰ Cité dans Barbey d'Aurevilly, Catherine Boschian-Campaner, Ed. Séguier, 1989, p. 176.
- ²¹ Cité dans B. D'Au., O.C., Ed. La Pléiade, p. 1436.
- ²² B. d'Au., O.C., *Op. Cit.*, T.II, p. 155.
- ²³ *Ibidem*, p. 812.
- ²⁴ B. d'Au., O.C., p. 210-3.
- ²⁵ C. Seassau, *Op. Cit.*, p. 20.
- ²⁶ H. Mitterrand, "Le regard d'Emile Zola", *Europe*, n° 468-469, avril-mai 1968 p. 182 Sq.
- ²⁷ *Le D. Pas.*, *Op. Cit.*, p. 208.
- ²⁸ Zola, Lettre à H Céard du 22 mars 1885, cité in *E. Zola et le réalisme symbolique*, *Op. Cit.*, p. 320.
- ²⁹ E. Zola, *Les Romanciers naturalistes*, cité dans Adam J.-M. et Petitjean A., *Le Texte descriptif*, Nathan, Paris, 1989, p. 25.
- ³⁰ B. d'Au., O.C., T.II, *Op. Cit.*, p. 133.

Clive THOMSON

Le discours du féminin dans *Le Docteur Pascal* d'Emile Zola et *La Jongleuse* de Rachilde

Je n'ai jamais eu confiance dans les femmes, l'éternel féminin m'ayant trompé d'abord sous le masque maternel et je n'ai pas plus confiance en moi. J'ai toujours regretté de ne pas être un homme, non point que je prise davantage l'autre moitié de l'humanité, mais parce que obligée par devoir ou par goût de vivre comme un homme (...), il eût été préférable d'en avoir au moins les privilèges sinon les apparences. Cette tendance à des allures masculines ne m'a nullement inspiré le désir de m'emparer de droits qui n'étaient pas les miens.

—Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, cité dans Bonnet, p. 205.

Puis c'étaient des problèmes spéciaux, un entre autres, dont le mystère l'avait longtemps irrité: comment un garçon, comment une fille, dans la conception? n'arriverait-on jamais à prévoir scientifiquement le sexe, ou tout au moins à l'expliquer?

—Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, p. 947.

Le XIX^e siècle et le nôtre ont été plutôt l'âge de la multiplication: une dispersion des sexualités, un renforcement de leurs formes disparates, une implantation multiple des "perversions". Notre époque a été initiatrice d'hétérogénéités sexuelles."

—Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 1, *La volonté de savoir*, p. 51.

INTRODUCTION

Le Docteur Pascal (1893) d'Emile Zola et *La Jongleuse* (1900) sont deux romans qui ont, à première vue, toutes les apparences de la différence malgré le fait qu'ils appartiennent plus ou moins à la même époque. Leurs divergences seraient plus importantes que leurs points communs. D'un côté, dans *Le Docteur Pascal*, roman moralisant explicitement, l'histoire du personnage principal féminin, Clotilde, est essentiellement celle de l'apprentissage de la maternité. Elle apprend son devoir de femme: "Depuis qu'il [Pascal] lui avait appris l'emploi de chacune de ses heures, depuis surtout qu'elle était mère, sans cesse occupé de son enfant, elle ne sentait plus le frisson de l'inconnu lui passer sur la nuque, en un petit souffle glacé" (1211).

. Clotilde, semble-t-il, passe par une crise, abandonne sa foi religieuse et embrasse une autre foi, celle de la maternité et de la famille. Mais y a-t-il une métamorphose réelle chez Clotilde? Probablement pas, car le narrateur, dans le dernier chapitre du roman, affirme: "Toujours, elle devait rester un peu l'enfant croyante d'autrefois, curieuse du mystère, ayant le besoin instinctif de l'inconnu" (1211). *Le Docteur Pascal* est "un roman à thèse" qui exprime, avant tout, "la renaissance de l'idéalisme," comme l'a remarqué Henri Mitterand (1572). Même Félicité Rougon, le personnage le plus antipathique du roman, tient le discours de l'obligation maternelle et familiale: "Aussi l'appela-t-elle [Félicité] en témoignage: n'était-ce pas vrai qu'une femme devait se marier, que cela était contre nature, de rester vieille fille? Et gravement, il [Pascal] l'approuvait, sans quitter Clotilde des yeux" (980). Clotilde, au chapitre XI, affirme: "Non! je n'ignore pas ce que tu penses, nous l'avons dit vingt fois: si l'enfant n'est pas au bout, l'amour n'est qu'une saleté inutile..." (1143). Dans les dernières pages du roman, le message atteint une certaine redondance: "L'oeuvre était bonne, quand il y avait l'enfant, au bout de l'amour... Une mère qui allaite, n'est-ce pas l'image du monde continué et sauvé" (1218, 1220) (discours du narrateur).

De l'autre côté, dans *La Jongleuse*, roman dit "décadent," le personnage principal aristocratique suit un parcours opposé à celui de Clotilde. Les douze chapitres de ce roman sont le récit d'une aventure d'amour qui n'aboutit pas parce que Blanche Eliante Donalger repousse les avances de plus en plus agressives de Léon Reille, étudiant en médecine. Au chapitre premier déjà, Eliante déclare: "Vous ne me comprenez pas du tout... Je voulais vous mener ici pour vous prouver que je n'ai pas besoin de la caresse humaine pour arriver au spasme... J'ai le dégoût de l'union, qui détruit ma force, je n'y découvre aucune plénitude. Pour que ma chair s'émue et conçoive l'infini du plaisir, je n'ai pas besoin de chercher un sexe à l'objet de mon amour!" (49-50). Eliante condamne le mariage et la maternité: "Et déjà... tu [Léon] fais pire, tu réveilles mon ennemie née, la femme vulgaire... l'honnête femme, celle qui fera ton propre malheur et tes enfants. Prends garde, Léon... tout bien réfléchi, je peux m'en aller dans le songe des îles lointaines sans toi..." (169-70).

Ces romans se ressemblent pourtant, de manière frappante, car *La Jongleuse*, comme *Le Docteur Pascal* finit sur l'enfant:

Moins d'un an après, Marie Chamerot put croire que son mari oublierait, car il avait souri en embrassant la petite fille qui venait de naître.

—Tu l'aimeras, notre enfant? dit l'accouchée tout heureuse. Elle sera jolie...

—Oui, répondit Léon, j'espère qu'elle aura ses yeux, les yeux du rêve. (255)

Mon hypothèse de départ, dans cette étude contrastive et comparative, est que ces deux romans témoignent d'une préoccupation centrale chez de nombreux écrivains

à la fin du siècle dernier. Ce n'est pas, bien sûr, un accident si la femme est un sujet prépondérant dans la littérature de cette période, manquée par "l'anarchie sexuelle," selon l'expression d'Elaine Showalter. Le mouvement social se caractérise, par exemple, par une nouvelle législation en faveur des droits de la femme. Le mouvement féministe moderne, tout à fait à ses débuts, se manifeste par la tenue de très nombreux congrès internationaux et par la publication de plusieurs revues féministes. La place de la femme dans cette société "fin de siècle" est vivement discutée lors des débats sur "la dépopulation" de la France. Annelise Maugué résume la période en proposant que la nouvelle concurrence entre les sexes a provoqué une véritable crise de l'identité masculine:

Comment les hommes se désintéressaient-ils d'un mouvement qui les atteint si douloureusement, eux qui interprètent chaque avancée de l'autre sexe comme un signe de leur propre décadence? Bien que leur crise d'identité procède d'abord d'un bouleversement de la société dont ils ont été les promoteurs, c'est la mutation des femmes qui souligne cruellement leurs propres métamorphoses: mutation des comportements qui amenuise les différences, qui détruit les repères, mutation du regard aussi, ce regard de la femme sur l'homme ou l'admiration désormais se marchande au plus juste. Aussi les hommes tiennent-ils la femme pour responsable de la détresse masculine. Responsable, et délibérément responsable... (144)

La Jongleuse et *Le Docteur Pascal* ne sont pas simplement des témoignages. Il convient de les voir comme de véritables prises de position sur la femme, participant pleinement donc à la dynamique discursive des institutions littéraire et social en cette fin de siècle.

PROBLÉMATIQUE

L'analyse du discours littéraire du féminin est mon objectif premier dans cet article. Je me propose d'examiner très brièvement en contrepoint les discours que véhiculent deux romans, choisis presque au hasard, en me situant dans une problématique précise, celle des études sur l'analyse du discours, à l'aide des travaux de Michel Foucault, et sur le genre ("gender" est le terme consacré en anglais), à l'aide des recherches actuelles sur ce continent en gynocritique (Elaine Showalter) et en gynésis (Alice Jardine). La gynésis est une problématique qui a pour objet l'étude du féminin, le féminin étant conçu, premièrement, comme la mise en discours de la femme en tant que production ou processus (et non pas en tant que produit), et deuxièmement, comme la valorisation de la femme en tant que moment essentiellement lié à notre modernité.

Michel Foucault, dans son *Histoire de la sexualité*, met notre époque, et plus précisément la période "fin de siècle" qui m'intéresse ici, sous le signe de la répression:

La question que je voudrais poser... pourquoi disons-nous, avec

tant de passion, tant de rancœur contre notre passé le plus proche, contre notre présent et contre nous-mêmes, que nous sommes réprimés? (16)

Mais au lieu de réprimer vraiment le discours sur le sexe, ou de la réduire au silence le résultat, selon Foucault, est l'inverse:

Mais l'essentiel, c'est la multiplication des discours sur le sexe, dans le champ d'exercice du pouvoir lui-même: incitation institutionnelle à en parler, et à en parler de plus en plus; obstination des instances du pouvoir à en entendre parler et à le faire parler lui-même sur le mode de l'articulation explicite et du détail infiniment cumulé. (26)

Dans *Le Docteur Pascal*, Zola illustre parfaitement et à sa façon, le désir, très commun à l'époque, que Foucault décrit comme suit: "Prendre le sexe "en compte", tenir sur lui un discours qui ne soit pas uniquement de morale, mais de rationalité, ce fut là une nécessité assez nouvelle pour qu'au début elle s'étonne d'elle-même et se cherche des excuses" (34). Le discours que tiennent Rachilde et Zola sera un discours nécessairement conflictuel, le produit, en termes foucauldien, de "stimulations et mécanismes contraignants" (47). Selon Foucault, quatre grands ensembles stratégiques se développent au XIX^e siècle à propos du sexe: 1) Hystérisation du corps de la femme; 2) pédagogisation du sexe de l'enfant; 3) socialisation des conduites procréatrices; 4) psychiatrisation du plaisir pervers. Il sera question, dans mon analyse du *Docteur Pascal* et de la *Jongleuse*, de voir comment ces deux romans représentent un engagement vis-à-vis de ces quatre stratégies.

LE DOCTEUR PASCAL

Le Docteur Pascal est la mise en scène d'un discours double, ambivalent et contradictoire sur la femme. D'un côté, il s'agit d'un discours naturalisant, qui naturalise la femme, un discours parfaitement soutenu et homogène dans tout le roman, que ce discours fasse partie du discours énoncé par le narrateur ou du discours direct ou indirect des personnages. Un des marqueurs principaux de ceci est la présence prépondérante, à travers tout le roman, d'images relevant du monde de la nature. C'est une imagerie tout à fait conventionnelle, caractéristique du roman réaliste et naturaliste, qui trouve son expression la plus parfaite dans *La Femme de Jules Michelet*. Dès la première page du *Docteur Pascal*, Clotilde est présentée au moyen d'images du monde végétal et animal: "Elle ne s'était pas même retournée, tout entière au pastel qu'elle sabrait en ce moment de larges coups de crayon. Près d'elle, dans un vase, fleurissait une tige de roses trémières, d'un violet singulier, zébré de jaune" (918). Félicité l'appelle "mon petit chat" (926). La peau de Clotilde est décrite en grand détail, à plusieurs reprises, toujours avec des images venant de la nature: "Son visage de lait et de rose" (954); "Sa nuque, ses épaules étaient un lait pur, une soie blanche, polie, d'une infinie douceur. Et c'était monstrueux, mais c'était bien vrai, il [Pascal] avait faim de tout cela, une faim

dévorante de cette jeunesse, de cette fleur de chair si pure, et qui sentait bon" (1050); "cette chair de soie, dont il [Pascal] gardait, à ses lèvres, le goût de fleur" (1112); "la fleur blonde de sa peau" (1113). Le moment le plus saisissant dans l'évolution de cette imagerie complexe arrive lorsque Clotilde se métamorphose en fleur et en fruit: "Tu entends! maître, que je sois un bouquet vivant, et que tu me respirés! que je sois un jeune fruit délicieux, et que tu me gottes... Je suis ta chose, la fleur qui a poussé à tes pieds pour te plaire, l'eau qui coule pour te rafraîchir, la sève qui bouillonne pour te rendre une jeunesse" (1129). C'est une image naturelle qui connote surtout le sème de la passivité.

Une autre figure dominante dans la description de Clotilde, celle de l'enfant, exprime la soumission: "Malgré ses vingt-cinq ans, elle restait enfantine et en paraissait à peine dix-huit" (918); "Clotilde, qui s'amusait comme une enfant à entendre toute cette poussière craquer sous ses petits pieds, voulait abriter Pascal de son ombrelle" (957); "Ta mère l'a emporté en toi, tu as son bel appétit, et tu as également beaucoup de sa coquetterie, de son indolence parfois, de sa soumission" (1020); "J'étais à demi nue, ton corps était comme entré dans le mien. Nous nous sommes battus, tu as été le plus fort, j'en ai conservé le besoin d'un soutien. D'abord, je me suis cru humiliée; puis, j'ai vu que ce n'était qu'une soumission infiniment douce..." (1063).

La figure de la femme vierge fait partie également des moyens utilisés pour décrire Clotilde — encore un exemple d'un image conventionnelle à l'époque: "Et elle gardait sa pudeur de vierge, comme un fruit que nulle main n'a touché, sans doute grâce à son attente ignorée et religieuse de l'amour, ce sentiment profond de femme qui lui réservait le don de tout son être, son anéantissement dans l'homme qu'elle aimerait" (938); "Et, un instant, il [Pascal] la sentit si haletante, si divine dans l'allongement fin de son corps de vierge, avec ses jambes fuselées, ses bras souples, son torse mince à la gorge menue et dure, qu'il la lâcha" (1003); "Et elle apparaissait divine, dans l'allongement fin de son corps de vierge, avec ses jambes fuselées, ses bras souples, son torse mince, à la gorge menue et dure" (1059); "Son grand charme, malgré sa science, prise au hasard de ses lectures, était sa naïveté de vierge, comme si son attente ignorée de l'amour lui avait fait réserver le dur de son être, son anéantissement dans l'homme qu'elle aimerait" (1067).

Jusqu'ici, mon analyse a montré que la description de la femme, dans *Le Docteur Pascal*, se met sous le signe sublimé de l'identité, de l'unité, et de "l'homogénéité divine" (Cixous 36). Pour ce qui est de la dynamique narrative du roman, le processus est également très clair. C'est l'homme, Pascal, qui sera constamment sujet de l'action et qui garde l'initiative de l'activité. Le discours du don est fondamental dans le rapport Pascal/Clotilde: "Prends-moi donc, maître, pour que je disparaisse et que je m'anéantisse en toi..." (1129). Clotilde se donne et Pascal prend. Pascal est doublé du personnage du Docteur Ramond qui sera l'expression idéale de l'homme séduisant, et caricatural: "Ramond avait sa tête souriante et superbe de beau médecin adoré des femmes, sa barbe et ses cheveux noirs, puissamment plantés, tout l'éclat de sa virile jeunesse" (1056).

Mais les choses ne sont pas si simples, car ce discours rassurant, aplatisant, de l'unité n'arrive pas à cacher complètement un autre discours, celui-ci menaçant,

qui signifie "La crise de la famille patriarcale" (Kristeva 517). La femme, dans cette perspective, apparaît sous une autre forme, celle qui est, pour l'homme, source de tourmente. Zola écrit, dans l'ébauche du *Docteur Pascal*: "Comme je veux faire le type du savant tourmenté par sa famille, je n'ai guère que ces deux femmes, pour torturer mon savant" (1581). La figure de la "femme-ange exterminateur" (Jennings 128) est présente aussi. Clotilde, à un certain moment, représente pour Pascal la femme tentatrice: "Une fillette [Clotilde] que son frère lui avait confiée, qu'il [Pascal] avait élevée en bon père, et qui était, aujourd'hui, cette tentatrice de vingt-cinq ans, la femme dans sa toute puissance souveraine! Il se sentait plus désarmé, plus débile qu'un enfant.... Son frisson de terreur l'avait repris, la certitude qu'elle le possédait, qu'il allait être sans force contre la tentation journalière" (1052-53).

Clotilde est peinte sous les traits d'une figure encore plus dangereuse pour l'homme, celle de l'androgyne, de la lesbienne. Mais à chaque fois que cette figure se présente, la menace que représente l'androgyne est vite suivie de l'expression d'une espèce de soulagement — Clotilde est femme, après tout: "Longtemps, à l'âge ingrat, de douze à dix-huit ans, elle [Clotilde] avait paru trop grande, dégingandé, montant aux arbres comme un garçon. Puis du galopin sans sexe, s'était dégagée cette fine créature de charme et d'amour" (937); "Depuis que son coeur avait battu, le garçon intelligent qu'elle était, avec sa tête ronde, aux court cheveux bouclés, avait fait place à une femme adorable, à toute la femme, qui aime à être aimée" (1067).

Les êtres de genre/sexe indéterminé sont insupportables dans l'univers zolien. L'ambiguïté de l'identité sexuelle de Clotilde doit donc être supprimée, sublimée. Les personnages de Maxime et de Charles, dans *Le Docteur Pascal*, eux aussi sont décrits, par moments, de façon ambivalente: "Et, maintenant, lorsque Charles n'était pas chez sa mère, où il ne vivait presque plus, on le trouvait chez Félicité ou chez quelque autre parent, coquettement mis, comblé de joujoux, vivant en petit dauphin efféminé d'une antique race déchue" (965); "Pourtant elle [Clotilde] finit par le [Maxime] retrouver, avec sa tête jolte et fine, d'une grâce inquiétante de fille, jusque dans sa décrépitude précoce" (966).

Jusqu'ici, j'ai essayé de montrer que le discours que Zola tient sur la femme est un discours de sublimation et de contrôle. En ceci, Zola est parfaitement solidaire de toute une autre série d'hommes de son époque, surtout les hommes de la médecine. On sait que Zola a longuement consulté des ouvrages en recherche médicale pendant qu'il préparait *Le Docteur Pascal*, par exemple, *L'hérédité dans les maladies du système nerveux* de Jules.

Déjerine, on sait qu'il s'intéressait également aux recherches que faisaient les premiers sexologues et sociologues sur l'homosexualité (ce que l'on appelait "l'inversion" à l'époque) (Le Jeune 97). Comme nous l'avons déjà suggéré, en citant Foucault, la multiplication des discours sur la sexualité est un trait dominant de la dernière décade du XIX^e siècle. En effet, Marie-Jo Bonnet signale qu'il s'agit d'une véritable inflation, en particulier, des discours sur l'homosexualité:

Je pense que cette inflation littéraire autour de Lesbos et des "hommes-femmes" n'est pas tant le résultat d'une libéralisation des moeurs qu'une façon bien spécifique aux hommes de réagir à

la formulation de nouvelles revendications féministes, telles que le "droit à l'amour" et à "vivre sa vie", et à la sortie de la clandestinité de certaines lesbiennes." (209)

Zola, en homme conservateur et même rétrograde, se range du côté des hommes de la médecine qui, pour sublimer leur panique devant une menace jugée dangereuse — le corps historique de la femme, l'apparition de l'inversion, les nouvelles revendications des féministes — met en place un discours qui ne peut être qu'un replâtrage temporaire, "un discours qui ne soit pas uniquement de morale mais de rationalité..." (Foucault 34).

LA JONGLEUSE

La Jongleuse est un roman qui propose aussi un discours contradictoire et ambivalent sur la sexualité féminine. Nous avons dit que *Le Docteur Pascal* appartient au genre littéraire du roman réaliste ou naturaliste à thèse. *La Jongleuse* est un roman hybride du point de vue générique car il mélange essentiellement les caractéristiques du roman réaliste et du roman épistolaire. Les douze chapitres du roman se présentent selon un rythme absolument régulier: le chapitre premier est une narration, etc. Cette stratégie a des avantages au niveau de la focalisation du récit parce qu'elle permet une modulation, créant ainsi un exemple du roman polyphonique. Les personnages s'expriment tantôt à travers la voix, à la troisième personne du narrateur, tantôt à la première personne dans les parties épistolaires du récit. C'est l'opposé du roman à thèse que représente *Le Docteur Pascal* dans lequel un seul point de vue narratif et idéologique essaie de dominer. Rachilde arrive à créer un roman où les personnages (surtout Eliante Donalger et Léon Reille, les personnages principaux) "parlent" avec une voix individuelle.

Si *La Jongleuse* innove, jusqu'à un certain point, au niveau générique, ce roman est parfaitement conventionnel au niveau de la description des personnages. La description d'Eliante est dominée par une imagerie qui relève de la nature. L'image du serpent prédomine: "On dirait que vous vivez dans une peau de serpent" (41); "Il [Léon] lui tenait maintenant les poignets, ses poignets minces où on voyait se torturer de fines petites vipères bleues, presque violettes, sous la chair tendre et blanche" (43); "Alors il [Léon] eut la grossière inconvenance de caresser la cheville d'Eliante sous sa jupe, et il grimpa très vivement dans les dentelles, ne rencontrant que l'irritante froideur du bas de soie, une froideur de reptile, puis la petite pomme lisse du genou bien rond, enfin le bracelet souple de la jarretière, où il s'arrêta une seconde pour détailler, de l'ongle, un noeud de ruban compliqué et se blesser à l'agrafe dissimulé d'une boucle" (80). Cette série d'images naturelles arrive à son point culminant avec la mention de la sirène: "... Eliante avait l'aspect d'une sirène noire, agile sur sa queue tortueuse, comme plus libre sans pieds" (78). L'image de la femme fatale, source de tourmentes pour l'homme, joue un rôle central dans *La Jongleuse* et *Le Docteur Pascal*.

Les autres images associées à Eliante sont encore plus nombreuses et contradictoires que celles que nous avons vues dans le cas de Clotilde: "Elle éclata de rire, d'un rire très franc, très fillette, se renversa un peu pour dissimuler

l'expression réelle de sa gaieté" (31); "Quand elle riait elle avait une extraordinaire figure de petite fille" (38); "Elle avait dit cela d'une voix émue, délicieusement maternelle" (33); "Eliante s'avancait à sa rencontre, blanche comme un ange, elle allait à lui hospitalière, en maternelle femme qui sait bien pourquoi son ami d'amour est venu ce saint jour de Noël..." (94); "Elle demeurait une grande poupée peinte..." (37); "Eliante Donalger ne lui apparaissait plus qu'en beau fantôme, un vampire au ventre argenté glissant, ondulant..." (125). Il convient de dire, à ce stade de notre analyse, que *La Jongleuse* et *Le Docteur Pascal*, au niveau des images utilisées, participent d'un même discours sur la femme, celui qui consiste à la mettre sous le signe de l'ambivalence: la femme, c'est à la fois l'enfant, la mère, la tentatrice.

Mais une analyse de la dynamique narrative globale de *La Jongleuse* révèle une situation à l'opposé de ce que nous avons constaté dans *Le Docteur Pascal*. Aux premières pages de *La Jongleuse*, le personnage principal féminin est présenté comme objet, pris en charge par le regard dominant du personnage principal masculin. Ce rapport de dominé/dominant ne durera que l'espace de quelques pages, car Eliante prendra et gardera l'initiative de l'action pendant tout le reste du récit, refusant d'être transformée en objet sexuel par Léon. Le point tournant dans les rapports actantiels entre les deux personnages se présente déjà dans le premier chapitre, dans une scène étonnante. C'est la scène de l'amphore qui finit par la déclaration suivante d'Eliante: "Vous [Léon] aviez bien besoin d'une leçon" (51). La leçon qu'Eliante essaye d'apprendre à Léon est que l'amour n'est pas une affaire de possession de la femme par l'homme. Au cours de la scène de l'amphore, Eliante fait l'éloge d'un vase d'albâtre comme un objet de grande beauté. Le vase se métamorphose, petit à petit, en objet d'amour pour Eliante: "... il y avait un admirable objet d'art placé au milieu de la pièce sur un socle de peluche vieux rose, comme sur un autel; un vase d'albâtre de la hauteur d'un homme, si svelte, si élancé, si délicieusement troublant avec ses hanches d'éphèbe, d'une apparence tellement humaine, bien qu'il n'eût que la forme traditionnelle de l'amphore, qu'on en demeurait un peu interdit" (46). Eliante, devant le regard ahuri de Léon, fait l'amour à l'urne: "Elle vint enrouler ses bras noirs autour du col de l'amphore... Elle s'empara de la main du jeune homme et la promena avec précaution sur la blancheur ingénue du vase, ses flancs de vierge" (46-47). La démonstration d'Eliante devant l'amphore, transformé en objet d'amour mais de sexe indéterminé ("cette forme svelte, ni fille ni garçon," 50), doit donc servir de leçon à Léon. Cette leçon signifie que le désir de la femme n'est pas un mais multiple, que, selon les mots d'Eliante, "je n'ai pas besoin de chercher un sexe à l'objet de mon amour" (50). Le discours que tient Rachilde, donc, sur la sexualité féminine n'est pas celui de l'unité, de l'homogène, mais plutôt celui du multiple et de la différence. Rachilde fait entendre de nouveaux accents dans la littérature féminine "fin de siècle," en mettant en scène une sexualité à connotation bisexuelle et lesbienne. De ce point de vue, elle se place dans un sillage largement ouvert par George Sand dont l'originalité, selon Naomi Schor, est d'avoir tenu un discours bi-vocal sur la sexualité féminine. Les œuvres de Rachilde et de Sand expriment, en quelque sorte, une "oscillation perverse" (369) entre les deux pôles rigides de la conception

patriarcale de la sexualité hétérosexuelle.

Ceci est une façon de dire que Rachilde prend ses distances par rapport au discours répressif que tient l'institution médicale de l'époque sur la sexualité de la femme. En effet, *La Jongleuse* contient toute une satire acerbe sur la médecine Léon Reille, étudiant en médecine, est un personnage ridicule et caricatural. A un certain moment, il essaie d'intimider Eliante avec son savoir médical, en déclarant: "Médicalement, les personnes de ton sexe qui se permettent le luxe d'un physique surnaturel — et il est clair que tu vis comme on jouirait — finissent par des maladies dont la moins horrible est la danse de Saint-Guy... en attendant qu'elles fassent de la paralysie générale. Si tu tiens à la jolie souplesse de tes membres, méfie-toi, et tâche de pêcher comme tout le monde" (130-31). Autrement dit, la femme célibataire est une malade parce qu'elle ne connaît pas le sexe. C'est le même discours sur la dégénérescence que nous avons vu dans *Le Docteur Pascal* qui consistait à dire que la femme, qu'elle s'intéresse trop au sexe ou pas assez, finira mal.

CONCLUSION

Les critiques sont loin d'être d'accord sur le sens de l'œuvre de Rachilde. D'un côté, certains (Lukacher, Hawthorne) arrivent à la conclusion que les romans de Rachilde ne sont pas subversifs car les femmes révoltées meurent, les plus souvent, à la fin de leurs expériences de révolte. Nostalgie, donc, de l'unité, de l'Un, du même. D'autres commentateurs (Grinel, Havercroft, Besnard-Coursodon), plus convaincant, à mon avis, insistent sur l'ambiguïté fondamentale de cette œuvre. Dans *La Jongleuse*, Eliante Donalger refuse le mariage et l'amour conventionnel, mais ceci, comme nous l'avons vu, au prix d'un certain mépris du sexe féminin. En plus, son ambition essentielle semble être de tout simplement prendre la place de l'homme. Mais, ce qui est plus important, elle représente l'affirmation ambiguë d'une sexualité différente, la bisexualité, et un désir d'indépendance par rapport à l'homme. Son itinéraire signifie, plus précisément, "la dissolution de la frontière rigide entre le féminin et le masculin" (Havercroft 49), pour finir dans l'ambiguïté, la confusion du même et de l'autre, ou pour citer Charles Grivel, "le même du même et aussi le même de l'autre" (187). En d'autres termes, c'est l'ambiguïté angossée et angossante d'un discours féminin. Chez Zola, dans *Le Docteur Pascal*, il s'agit d'un discours sur la femme qui ne permet pratiquement aucune altérité. Dans ce dernier roman, le féminin est absent, inexistant, englouti par le discours du même.

Michel Foucault prétend que, malgré la façon dont les discours des savants et des théoriciens se multiplient à la fin du siècle dernier, "On pourrait prendre toutes ces choses dites, précautions méticuleuses et analyses détaillées pour autant de procédures destinées à esquiver l'insupportable, la trop périlleuse vérité du sexe" (72). Ma brève analyse de deux romans de cette époque permet de conclure que le discours que l'on entendait dans l'institution littéraire sur la sexualité de la femme, lorsqu'on le compare au discours que l'on entendait dans l'institution scientifique, médicale, et sociologique, présentaient, le plus souvent, le même caractère, c'est-à-dire, "une volonté de non-savoir" (74).

OUVRAGES CITÉS

- Bonnet, Marie-Jo. *Un choix sans équivoque: recherches historiques sur les relations amoureuses entre les femmes XVIIe-XXe siècles*. Paris: Denoël, 1981.
- Causse, Michèle. *Petite Réflexion sur Bartleby*. Paris: Nouveau Commerce, 1976.
- Cixous, Hélène, et al. *La venue à l'écriture*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.
- Coquillat, Michelle. *La poésie du mûle*. Paris: Gallimard, 1982.
- Dauphiné, Claude. *Rachilde*. Paris: Mercure de France, 1991.
- Fadenman, Lilian. *Surpassing the Love of Men*. New York: William Morrow, 1981.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*, t. 1. *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- Grivel, Charles. "Rachilde: envers de deux, entres de deux, réponses," in Ed. Mireille Calle. *Du féminin*. Québec: Trait-d'union, 1992: 185-202.
- Hawthorne, Melanie C. "Monsieur Venus: A Critique of Gender roles," *Nineteenth-Century French Studies* 16.1/2 (1987/88): 162-79.
- Havercroft, Barbara. "Transmission et travestissement: l'entre-genre et le sujet en chiasme dans *Monsieur Venus de Rachilde*," *Prole* 20.1 (1992): 49-56.
- Jardine, Alice. *Gynesis: Configurations of Women and Identity*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1985.
- Jennings, Chantal. "Les trois visages de Nana," *The French Review* 44.2 (1971): 117-28.
- Kristeva, Julia. "La femme, ce n'est jamais ça," in *Polylogues*. Paris: Seuil, 1977: 517-24.
- Lejeune, Philippe. "Répertoire des autobiographies écrites en France au XIXe siècle (1789-1914)." *Romantisme* 17.56 (1987): 95-100.
- Lukacher, Maryline. "Mademoiselle Baudelaire: Rachilde ou le féminin au masculin," *Nineteenth-Century French Studies* 20.3/4: 452-65.
- Maugue, Annelise. *L'identité masculine en crise au tournant du siècle*. Paris: Rivages/Histoire, 1987.
- Rachilde. *La jongleuse*. Paris: des Femmes, 1982.
- Schor, Naomi. "Female Fetishism: The Case of George Sand," in Ed. Susan Rubin Suleiman. *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1986: 363-72.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Penguin, 1990.
- Zola, Emile. *Le Docteur Pascal*, in *Oeuvres complètes*, t. 5. Paris: Gallimard, 1967. Bibliothèque de la Pléiade.

Concepts du Bonheur dans Le Docteur Pascal

La critique, en général a négligé *Le Docteur Pascal*, ne lui accordant pas une très grande importance. Dans les études qui ont été faites, on s'est attaché jusqu'ici à dégager dans le roman la thématique des portes et des clés, (Toubin Malinas) ou bien on a relevé la modernité de la pensée scientifique du docteur Pascal. "Il ne pose sur l'avenir de la science et la responsabilité du savant des questions qui correspondent exactement aux préoccupations du XXe siècle finissant", écrit Yves Malinas dans "Zola précurseur de la pensée scientifique du XXe siècle". (109) On a pu montrer que "ce qui restera effectivement de Pascal ce ne sont ni ses investigations sur la théorie de l'hérédité ni les résultats de ses recherches médicales mais son crédo, cette sorte de testament intellectuel dont Clotilde se souviendra dans la scène finale" (Schober 66). Mais il semble qu'on n'ait pas accordé l'attention qu'il convient à ce que Greimas appelle "une variation continue des équilibres et des déséquilibres entre des forces cohésives et dispersives dont l'antagonisme a pour enjeu l'émergence de la signification elle-même (...)" (Greimas/Fontanille, 320). Il est possible de suivre la trajectoire romanesque des personnages du *Docteur Pascal* à partir des évocations de l'euphorie et de la dysphorie, de l'attachement et du détachement, de la joie et de la tristesse des personnages. Ce qui a d'abord retenu notre attention, dans ce dernier roman de la série des Rougon-Macquart, est l'importance grandissante qui est donnée au bonheur.

Le mot 'bonheur' revient souvent dans le texte, soit pour qualifier l'état d'une des personnages, soit pour désigner un idéal vers lequel ils tendent. Bonheur est, en fait, un des mots clé du texte.

Nous pouvons dire, dans un premier temps, que le bonheur est évoqué à travers les descriptions de la vie simple des personnages: "Depuis près de dix-huit ans qu'ils vivaient ainsi tous les trois, retirés à la Souliade (...)" la vie avait coulé heureuse, occupée à de grands travaux cachés (...)"¹ (58) Souvent le bonheur se traduit par un grand calme intérieur, comme chez Pascal et Clotilde après le départ de Maxime pour Paris: "Jamais ils n'avaient éprouvé une pareille douceur, à se sentir si unis, inséparables (...)" Et ils ne parlaient même pas, ils goûtaient profondément le bonheur d'être ensemble". (121) C'est lorsque Clotilde et Pascal deviennent des amoureux que nous apercevons une surdétermination du bonheur dans le texte: "Alors, ce fut la possession heureuse, l'idylle heureuse". (215) "Ils s'avancèrent la tête haute, droits et souriants au milieu d'un tel rayonnement de félicité, qu'ils semblaient marcher dans une gloire", (226) dit Zola de ses deux protagonistes lorsqu'ils consentent enfin à "franchir le seuil de leur retraite." (221) Les habitants de la ville sont gagnés par cette "expansion naturelle de leur joie", de sorte que le bonheur des amoureux "raie à la ville entière". (227)

Pascal, qui travaille "avec une sérénité de joie parfaite", (81) ne songe qu'au bonheur de tous. "Il ne semblait point s'attendrir, il gardait l'attitude impersonnelle du démonstrateur, mais au fond de lui, quelle bonté navrée, quelle fièvre de