

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE LES SAVONS ET LES POMMADES. REPRÉSENTATIONS ET SYMBOLIQUES
DU CABINET DE TOILETTE DANS *LES ROUGON-MACQUART* (1871-1893) D'ÉMILE
ZOLA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ÉMILIE BAUDUIN

JUIN 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice, Véronique Cnockaert, pour m'avoir transmis sa passion de l'œuvre zolienne et de son siècle, pour m'avoir offert de nombreuses et inoubliables opportunités, de même que pour sa confiance et pour ses encouragements, qui m'ont été d'un grand secours, et ce, dès mes débuts universitaires.

Je remercie aussi mes collègues et ami.e.s de l'AECSEL et du comité étudiant Figura, mes mentors Sophie, Elaine, Sébastien et Fanny, de même que Jordan, Roxane, Maxime, Savannah, Simon et Pierre-Luc. Un merci tout particulier à Florence, Ophélie, Marion et Audrey pour leur enthousiasme, leur amitié et leur soutien indéfectible durant cette période de rédaction.

Merci également au Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire Figura, à la Fondation de l'Université du Québec à Montréal et au Département d'études littéraires pour leur soutien financier, lequel m'a permis de mener à bien ce projet (et bien d'autres) ces deux dernières années.

Mes remerciements vont enfin à mon chéri, Simon; à mon père, à mes frères et à leurs conjointes; à ma tante Claire et à mon oncle Daniel et, surtout, à ma mère qui, la première, s'est endormie sur mes élucubrations entourant les cabinets de toilette zoliens.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I « DIS-MOI COMMENT TU TE LAVES, JE TE DIRAI QUI TU ES » : PROPRETÉ ET IDENTITÉ AU XIX ^e SIÈCLE.....	10
1.1 Prolégomènes.....	15
1.1.1 Le cabinet de toilette et la Révolution française	15
1.1.2 Le cabinet de toilette et le discours des hygiénistes.....	17
1.1.3 Le cabinet de toilette et les travaux haussmanniens.....	24
1.1.4 Le cabinet de toilette, un outil naturaliste?.....	27
1.2 Savoirs du corps : le portrait hygiénique et cosmétique dans <i>Les Rougon-Macquart</i>	30
1.2.1 Fonctionnement général de la « rhétorique portrographique » zolienne	34
1.2.2 Variations hygiéniques.....	35
1.2.3 Persistance de la saleté : de l'origine ouvrière au faux-semblant bourgeois	39
CHAPITRE II PAR-DELÀ LES CORPS : CE QUE DIT LE CABINET DE TOILETTE ZOLIEN	46
2.1 Discours du cabinet de toilette.....	48
2.1.1 Discours sur le statut social, l'aisance financière et la modernité.....	48
2.1.2 Discours sur le désir, la répulsion et la moralité.....	53
2.1.3 Discours sur l'intimité.....	58
2.2 Intimité, virilité, Empire : quand les hommes vont au cabinet de toilette chez Zola	62
2.2.1 « [D]ans la poudre de riz des femmes » (C, 133) : l'exemple de Maxime Saccard	63
2.2.2 <i>La Fortune des Rougon</i> : roman des hygiènes ou critique de l'Empire?.....	67
2.2.2.1 Distinctions hygiéniques : l'ambition et l'appétit zoliens.....	68
2.2.2.2 Macquart, virilement républicain ou proprement bonapartiste?.....	71
2.2.3 Maheu au bain : une virile propreté	77
2.2.4 Pour en finir avec le Second Empire : Napoléon III au cabinet.....	80

CHAPITRE III POROSITÉ ENTRE LES CORPS ET LE DÉCOR : LES CABINETS DE TOILETTE DES PROTAGONISTES FÉMININS DE <i>LA CURÉE</i> , <i>SON EXCELLENCE EUGÈNE ROUGON</i> ET <i>NANA</i>	84
3.1 « [D]ans le déshabillé de [la] politique » (<i>SE</i> , 44) : pouvoir, politique et corps féminin dans le cabinet de toilette de Clorinde Balbi	92
3.1.1 Une sphère politique bien hygiénique	93
3.1.2 Un cabinet de toilette bien politique	96
3.2 Dans l'intimité de la courtisane : les cabinets de toilette de Nana	105
3.2.1 Jeux de scène et marchandages	106
3.2.2 De marbre et de chair : quand le décor se fait corps chez la « fille de marbre »	111
3.2.3 Entre Éros et Thanatos : effluves mortifères et effets pathologiques du cabinet de toilette	116
3.3 Le cabinet de toilette de la grande bourgeoise : intimité, jouissance et mise à nu	123
3.3.1 Usages et mésusages du cabinet de toilette dans <i>La Curée</i>	124
3.3.2 Renée, en toute intimité..?	129
CONCLUSION	136
BIBLIOGRAPHIE	141

LISTE DES FIGURES

	Figure	Page
1.1	Planche XVIII, « Aménagement de l'habitation : Le water-closet, le cabinet de toilette et la salle de bains ».....	14
1.2	Planche XVIII, « Aménagement de l'habitation : Le water-closet, le cabinet de toilette et la salle de bains ».....	14

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

<i>F</i>	<i>La Fortune des Rougon</i> (1871)
<i>C</i>	<i>La Curée</i> (1872)
<i>V</i>	<i>Le Ventre de Paris</i> (1873)
<i>CP</i>	<i>La Conquête de Plassans</i> (1874)
<i>SE</i>	<i>Son Excellence Eugène Rougon</i> (1876)
<i>A</i>	<i>L'Assommoir</i> (1877)
<i>PA</i>	<i>Une Page d'amour</i> (1878)
<i>N</i>	<i>Nana</i> (1880)
<i>PB</i>	<i>Pot-Bouille</i> (1882)
<i>BD</i>	<i>Au Bonheur des Dames</i> (1883)
<i>JV</i>	<i>La Joie de vivre</i> (1884)
<i>G</i>	<i>Germinal</i> (1885)
<i>O</i>	<i>L'Œuvre</i> (1886)
<i>T</i>	<i>La Terre</i> (1887)
<i>R</i>	<i>Le Rêve</i> (1888)
<i>BH</i>	<i>La Bête humaine</i> (1890)
<i>ARG</i>	<i>L'Argent</i> (1891)
<i>D</i>	<i>La Débâcle</i> (1892)
<i>DP</i>	<i>Le Docteur Pascal</i> (1893)

RÉSUMÉ

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le cabinet de toilette possède des fonctions paradoxales qui le placent aux frontières des sphères publique et privée. Entre 1871 et 1893, dans les vingt romans qui composent le cycle des *Rougon-Macquart*, Émile Zola fait sienne cette rencontre de l'individuel et du collectif dans sa représentation de ce lieu de l'intimité afin d'alimenter les discours sur le Second Empire portés par son cycle romanesque. Le présent mémoire, à la lumière de l'histoire culturelle et de l'ethnocritique, se propose de mettre au jour la richesse de cette représentation du cabinet de toilette dans le roman zolien, car entre les savons et les pommades, ce que Zola expose physiquement, spatialement et symboliquement, ce sont les enjeux qui ont animé le règne de Napoléon III.

Notre mémoire se divise en trois chapitres. Dans un premier chapitre, nous proposons une brève synthèse historique – de la Révolution française aux transformations de Paris sous Haussmann – qui nous sert à souligner l'importance des notions hygiéniques et cosmétiques dans les relations sociales du XIX^e siècle, de même que dans les portraits qui parsèment les romans de Zola. Notre deuxième chapitre s'intéresse aux nombreux discours et critiques que permet de porter la représentation zolienne du cabinet de toilette, du fait de son rapport à l'aisance financière, à la modernité, au désir (et à la répulsion), à la moralité et à l'intimité dans la pensée de la seconde moitié du XIX^e siècle, mais aussi du fait de son rapport à la virilité, à la dégénérescence et au républicanisme dans l'économie romanesque zolienne. Dans notre troisième et dernier chapitre, nous observons que le cabinet de toilette, en tant qu'espace fondamentalement associé à la femme dans l'imaginaire de l'époque, mais aussi en tant qu'espace liminaire où les frontières sont abolies, devient, grâce à une porosité signifiante établie entre les corps et le décor, le plus fidèle représentant des héroïnes dans les romans *La Curée* (1872), *Son Excellence Eugène Rougon* (1876) et *Nana* (1880). Or si, d'une part, les cabinets de toilette féminins présentés dans ces trois romans exposent le statut problématique de la femme dans la société de la seconde moitié du XIX^e siècle, nous constatons d'autre part que, sous la plume zolienne, ils portent de surcroît une dénonciation des débordements qui ont caractérisé le Second Empire et une critique de la disparition des identités privées à l'époque du maître de Médan.

Mots-clés : Romans, Émile Zola, Second Empire, corps, hygiène, espace privé, lieu de l'intimité, cabinet de toilette

INTRODUCTION

*La vie privée doit être murée, il n'est pas permis de chercher
et de faire connaître ce qui se passe dans la maison d'un
particulier [...]¹.*

Entrée « Privé », Dictionnaire Littré

*C'est de la vie privée. Personne n'a le droit de juger ce que
je fais sur le derrière de ma maison... Sur le devant, c'est
autre chose; nous appartenons au public, sur le devant²...*

Émile Zola

À la suite de la Révolution française, tandis qu'en France « [l]a vie publique postule la transparence³ », c'est à l'habitation domestique que revient la responsabilité d'abriter la vie privée. Mais, si à cette époque la maison dresse ses murs face au monde extérieur, cette frontière s'avère essentiellement illusoire. Comme le rappelle l'historienne Michelle Perrot, bien que l'avènement du XIX^e siècle « esquiss[e] [...] un âge d'or du privé, où les mots et les choses se précisent et les notions s'affinent⁴ », « [e]ntre société civile, privé, intime et individuel se dessinent des cercles idéalement concentriques et réellement enchevêtrés⁵ ». C'est également le constat de l'architecte français César Daly qui, dans un traité publié en 1864,

¹ Émile Littré, « Privé », *Dictionnaire de la langue française. Tome troisième. I-P*, Paris, Hachette, 1874, p. 1325, en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5460034d>>, consulté le 5 mars 2019.

² Émile Zola, *La Conquête de Plassans*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990 [1874], p. 267. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *CP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

³ Michelle Perrot, « Avant et ailleurs », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. T. IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1999, p. 15.

⁴ Michelle Perrot, « Introduction », dans *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*

souligne près de cent ans avant le philosophe Gaston Bachelard et sa *Poétique de l'espace* (1957⁶) les nombreux savoirs qu'expose la maison par sa seule existence dans le paysage architectural :

En quelque lieu du globe et à quelque époque de l'histoire – y compris le temps présent – qu'on veuille considérer la Maison, par son plan, elle répond au mode d'existence que le climat et la civilisation imposent, par son aspect, elle fait entrevoir le sentiment d'art qui domine, tandis que par son ensemble, elle fait mille révélations sur le goût du public, sur les usages et sur les mœurs du foyer domestique, et elle offre des échappées de vue sans nombre sur le caractère des relations sociales⁷.

Privé et public, intime et social, individuel et collectif s'entrecroisent et se confondent ainsi tout au long du XIX^e siècle, et ce, tout particulièrement au sein de l'habitation domestique, car c'est là que « se matérialisent les visées du pouvoir, les rapports interpersonnels et la quête de soi⁸ » selon Michelle Perrot. Or comme le constate également cette historienne, la jonction du privé et du public qui prend place dans les habitations françaises du XIX^e siècle entraîne de surcroît un autre phénomène inédit : « Longtemps muette sur les intérieurs, la littérature les décrit bientôt avec une minutie où se lit le changement du regard sur les lieux et les choses⁹. »

Pour le romancier du XIX^e siècle, représenter l'espace privé équivaut en effet désormais à « montrer les notions politiques qui le sous-tendent, les conditions économiques qui le produisent, les relations sociales qu'il engendre, les rapports humains qu'il permet et les croyances, savoirs et discours qu'il met en scène¹⁰ ». Nombreux sont alors les auteurs qui profitent de cette condensation des discours au sein des lieux de l'intimité – une faculté que

⁶ Bachelard indique en effet dans cet ouvrage que « [m]ême reproduite dans son aspect extérieur, [la maison] dit une intimité ». Voir Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1981 [1957], p. 77.

⁷ César Daly, *L'Architecture privée au XIX^e siècle sous Napoléon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs. T. I*, Paris, A. Morel, 1864, p. 10-11, en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k866074>>, consulté le 5 mars 2019.

⁸ Michelle Perrot, « Manières d'habiter », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *op.cit.*, p. 296.

⁹ *Ibid.*, p. 297.

¹⁰ Jean-François Richer, *Les Boudoirs dans l'œuvre d'Honoré de Balzac : surveiller, mentir, désirer, mourir*, Montréal, Nota Bene, coll. « Les cahiers du XIX^e siècle », 2012, p. 11.

Jean-François Richer qualifie de « compacité discursive¹¹ » de l'espace privé romanesque – pour peindre dans et par l'espace les enjeux de leur siècle. Si Balzac et Flaubert ont largement pavé la voie, Ye Young Chung rappelle que, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ce sont les écrivains naturalistes qui s'emparent de ce nouvel objet pour faire état de leurs savoirs sur le monde, avec, en tête, Émile Zola et ses *Rougon-Macquart* :

Avec le roman naturaliste, en même temps que la propension à classer, inventorier les savoirs, la fonction « mathésique » de l'objet architectural se renforce de plus en plus. Surtout chez Zola, où les objets, les choses, et leur disposition dans l'espace commencent à usurper la place des êtres et des incidents [...]¹².

Dans le cycle de vingt romans qu'il publie entre 1871 et 1893, Zola accorde une place privilégiée à la représentation de l'espace : ainsi que l'affirme Denis Bertrand, « l'espace [zolien] n'est pas une simple topographie; il est en même temps, et à tous les niveaux, le support d'une axiologie; il est entièrement investi de valeurs et l'on pourrait presque dire, en inversant les termes, que c'est l'axiologie elle-même qui se trouve spatialisée¹³ ». Les spécialistes de l'œuvre zolienne Olivier Lumbroso et Chantal Bertrand-Jennings considèrent quant à eux que « [l]es grands héros des romans de Zola sont les lieux¹⁴ »; « [s]ymboliques ou anthropomorphiques, les lieux zoliens vivent de leur propre vie, écrasent, évincent leurs occupants et tendent même à se substituer à eux pour se métamorphoser en acteurs des grands conflits qui traversent *Les Rougon-Macquart*¹⁵ ». Il n'est donc pas étonnant que l'espace ait si

¹¹ Selon Jean-François Richer, « [l]'espace, dimension complexe, se caractérise [...] par sa compacité discursive, sa double capacité de déterminer des “espèces sociales” (Balzac) et leurs discours, et d'être en retour, déterminé par ces espèces, enregistrant les mouvements dialectiques qui modifient les différents savoirs sur la nature humaine. L'espace produit par une société peut donc être à la fois “discours de” et “discours sur” l'être humain, un condensé matériel d'ontologie portant les traces du passé et une matrice pouvant générer l'intellection du présent et de l'avenir ». Voir *Ibid.*

¹² Ye Young Chung, « L'immeuble, la case vide, le roman », *Littérature*, n° 139, 2005, p. 63, en ligne, <<https://doi.org/10.3406/litt.2005.1902>>, consulté le 5 mars 2019.

¹³ Denis Bertrand, *L'Espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, coll. « Actes sémiotiques », 1985, p. 60.

¹⁴ Olivier Lumbroso, *Les manuscrits et les dessins de Zola. T. 3. L'Invention des lieux*, Paris, Textuel, 2002, p. 322.

¹⁵ Chantal Bertrand-Jennings, *Espaces romanesques : Zola*, Sherbrooke, Naaman, coll. « Collection Études », 1987, p. 11.

largement inspiré la critique zolienne et que, de la serre de *La Curée* (1872) aux Halles du *Ventre de Paris* (1873), en passant par les étalages d'*Au Bonheur des Dames* (1883) et par la mine de *Germinal* (1885), bon nombre de lieux zoliens aient fait l'objet d'une attention resserrée¹⁶. Toutefois, parmi ces riches études, une pièce de l'habitation semble avoir été oubliée.

Le cabinet de toilette, motif isotopique pourtant récurrent dans l'économie romanesque zolienne, ne fait en effet l'objet que d'une attention dissipée. Si on en fait l'étude, c'est souvent selon un angle d'analyse très précis (beauté, sensualité, odeurs, etc.); lorsqu'on lui accorde une attention particulière, ce n'est jamais dans une perspective globale regroupant l'intégralité de sa représentation dans *Les Rougon-Macquart*¹⁷. Il convient de rappeler brièvement la nature de

¹⁶ Pensons aux riches travaux de Jean Borie (*Zola et les mythes*, 1970); de Roger Ripoll (*Réalité et mythe chez Zola*, 1981); de Philippe Hamon (*Le Personnel du roman*, 1983); de Denis Bertrand (*L'Espace et le sens*, 1985); de Chantal Bertrand-Jennings (*Espaces romanesques : Zola*, 1987); de Sylvie Collot (*Les Lieux du désir*, 1992); de Jean-François Tonard (*Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, 1994) ou encore à ceux d'Henri Mitterrand (*Le Regard et le signe*, 1987) et d'Olivier Lumbroso (*Les manuscrits et les dessins de Zola*, 2002), pour ne nommer que ceux-là.

¹⁷ Malgré la justesse de leurs observations, les études de Philippe Berthier (« Hôtel Saccard. État des lieux », dans David Baguley *et al.* (dir.), *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, Actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 107-118), de Bernadette C. Lintz (« L'Empereur fardé : Napoléon III des "Châtiments" à "La Débâcle" », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 35, n° 3-4, printemps-été 2007, p. 610-627), de Véronique Cnockaert (« Du marbre et du chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, dossier « Zola, explorateur des marges », 2003, p. 33-45; « Mémoire de peau », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 157-166 et « L'Empire au miroir. Renée Saccard ou la Vieille de la mi-carême », dans Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Ethnocritiques », 2010, p. 17-31, reproduit dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'Ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 75-88) et de Barbara Giraud (« Sensualité et hygiène. Regards sur la salle de bains dans *Nana* de Zola et dans *La Faustin* d'Edmond de Goncourt », *Cahiers naturalistes*, n° 87, septembre 2013, p. 253-268), de même que les chapitres d'ouvrages au sein desquels certains cabinets de toilette du cycle zolien sont étudiés – pensons notamment à l'observation du cabinet de toilette de *Nana* par Chantal Bertrand-Jennings dans *Espaces romanesques : Zola* (Chantal Bertrand-Jennings, *op.cit.*, p. 63-73) ou encore à l'étude du cabinet de toilette de Clorinde que l'on retrouve dans *Zola, le dessous des femmes* de Micheline Van der Beken (Micheline Van der Beken, *Zola, le dessous des femmes*, Bruxelles, Le Cri, coll. « Essai », 2000, p. 129-142) – nous paraissent trop brèves (elles ne font que quelques pages), trop orientées (elles se concentrent souvent autour d'un seul élément du cabinet de toilette et favorisent pour beaucoup l'étude du cabinet de Renée dans *La Curée* (1872), du cabinet de Clorinde dans *Son Excellence Eugène Rougon* (1876) et des cabinets de *Nana*, dans l'œuvre éponyme (1880)) et trop réductrices

cet espace, de même que les usages qui lui sont associés à l'époque de la rédaction du cycle zolien, car ceux-ci diffèrent largement de notre définition contemporaine de la « toilette » (ou W.-C.). Comme le rappelle l'historienne Jocelyne Bonnet,

[l]a toilette, dans nos sociétés occidentales, fait référence à des activités différentes : s'habiller, se parer, se coiffer, mais encore se laver, déféquer, uriner. [...] C'est seulement à partir du XIX^e siècle que le mot désigna un ensemble d'activités dont se coiffer, se laver, et avec l'expression : « d'aller à la toilette » : déféquer, uriner¹⁸.

Toutefois, lorsque Zola entame la rédaction des *Rougon-Macquart*, le cabinet de toilette ne remplit encore que des fonctions hygiéniques et cosmétiques, sans que ne soit mis en place un rapport aux fonctions excrémentielles au sein de ce lieu de l'intimité¹⁹. Il nous faut également rappeler que, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la notion de cabinet de toilette ne renvoie pas nécessairement, comme nous pourrions le croire, à la notion d'intimité : à cette époque, on reçoit ses intimes au cabinet de toilette comme on recevait auparavant dans son boudoir²⁰. La nature des usages qui sont faits de cet espace ne suffisent donc pas à expliquer le désintérêt de la critique – qui occulte plus ou moins les vingt-trois cabinets de toilette que l'on dénombre dans le cycle zolien²¹, sans compter la présence de bains, cuvettes, tables de toilette et autres

(l'attention accordée à la spécificité de la représentation zolienne est en effet trop peu approfondie dans certaines de ces approches fondées sur une étude comparative) pour exprimer dans toute sa richesse la symbolique du cabinet de toilette chez Émile Zola.

¹⁸ Jocelyne Bonnet, « Histoire de l'hygiène et de la toilette corporelles », dans Jean Poirier (dir.), *Histoire des mœurs*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1990, p. 601.

¹⁹ Comme le rappelle l'historien Roger-Henri Guerrand, les cabinets d'aisances sont annexés de façon aléatoire aux appartements des habitations françaises jusqu'en 1883, moment charnière où les avancées techniques se voient accompagnées de véritables législations promouvant l'installation de cabinets d'aisances dans toutes les demeures. Ce n'est donc qu'à partir de cette date que le cabinet d'aisances se voit associé au cabinet de toilette pour prendre la forme, vers la toute fin du siècle, de l'équivalent de nos W.-C. modernes. Voir Roger-Henri Guerrand, *Les Lieux. Histoire des commodités*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte / Poche », 1997, p. 103 et 136-138.

²⁰ Le sociologue Claude Bauhain note en effet une disparition progressive du boudoir dans les intérieurs de la seconde moitié du XIX^e siècle, ce qui, selon ce spécialiste, fait que le cabinet de toilette prend parfois les traits (et les fonctions) de cet ancien lieu de l'intimité à son avènement. Voir Claude Bauhain, « Masculin et féminin. Les habitations bourgeoises au XIX^e s. », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 41, 1989, p. 19, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_1989_num_41_1_1421>, consulté le 5 mars 2019.

²¹ Au fil de nos lectures, nous avons noté la présence des cabinets de toilette suivants : celui de M. Garçonnet dans *La Fortune des Rougon* (1871); ceux de Blanche Muller et de Renée Saccard dans

outillages associés à la toilette intime dans seize des vingt romans du cycle²², ni même noter les incessantes mentions qui sont faites des pratiques cosmétiques et hygiéniques des personnages (fortement associées à l'usage du cabinet de toilette ou de son équivalent prolétaire) dans chacun des vingt volumes. Dès lors, selon une approche à la croisée des travaux de l'histoire culturelle et de ceux de l'ethnocritique, notre propos sera de démystifier la représentation du cabinet de toilette dans *Les Rougon-Macquart* et de lui redonner, par une vue d'ensemble, son entière signification.

Pour mener à bien notre étude, nous avons choisi de diviser ce mémoire en trois chapitres. Dans un premier chapitre, nous proposons une brève synthèse historiographique retraçant

La Curée (1872); les deux cabinets de Clorinde Balbi (l'un à l'hôtel Balbi, l'autre à l'hôtel de la rue du Colisée), de même que les trois cabinets occupés consécutivement par Eugène Rougon (rue Marbeuf, à Compiègne et au Ministère de l'Intérieur) dans *Son Excellence Eugène Rougon* (1876); les trois cabinets occupés par Nana (celui du boulevard Haussmann, celui de la Mignotte et celui de l'avenue de Villiers, sans compter sa loge au Théâtre des Variétés) dans *Nana* (1880); les cabinets d'Octave Mouret, de Clarisse Bocquet, de Rose Campardon et de Clotilde Vabre dans *Pot-Bouille* (1882); celui de Mme Hennebeau, dans *Germinal* (1885), celui de Pierre Sandoz, dans *L'Œuvre* (1886); celui d'Aristide Saccard, de même que ceux de Maxime Saccard et de la baronne Sandorff, dans *L'Argent* (1891); celui de Gilberte Delaherche et celui où s'enferme l'empereur, dans *La Débâcle* (1892) et enfin, celui de Clotilde Saccard dans *Le Docteur Pascal* (1893).

²² La narration mentionne fréquemment la présence de meubles associés à la toilette des personnages ne possédant pas un cabinet de toilette – souvent faute de moyens – dans le cycle des *Rougon-Macquart* : il y a la toilette de Félicité et de Pierre Rougon dans *La Fortune des Rougon* (1871); la toilette-commode du ménage Quenu, de même qu'une « planche qui ser[t] de toilette » à Florent dans *Le Ventre de Paris* (1873) (Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1873], p. 178; désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *V*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte); la toilette de Marthe Mouret dans *La Conquête de Plassans* (1874); la toilette de théologien de Serge Mouret dans *La Faute de l'abbé Mouret* (1875); la cuvette du ménage formé par Lantier et Gervaise, la toilette de Goujet, ainsi que la table-toilette achetée pour Lantier par le ménage Coupeau, dans *L'Assommoir* (1877); la cuvette servant à la toilette de Jeanne Grandjean dans *Une Page d'amour* (1878), les cuvettes et les tables de toilette des actrices dans *Nana* (1880), de même que celles des domestiques, de Marie Pichon, de Mlle Gasparine, du « monsieur » anonyme, d'Auguste Vabre et de Berthe Josserand dans *Pot-Bouille* (1882); celles des vendeuses d'*Au Bonheur des Dames* (1883); la table de toilette de la chambre de Pauline Quenu, puis celle de la chambre de Louise Thibaudier, dans *La Joie de vivre* (1884); la terrine et le chaudron servant respectivement de cuvette et de bain aux mineurs, de même que la table de toilette de Paul Nègre, dans *Germinal* (1885), la cuvette et la table de toilette de Claude Lantier, dans *L'Œuvre* (1886); la cuvette de Jean Macquart dans *La Terre* (1887); la table de toilette d'Angélique Rougon dans *Le Rêve* (1888), l'unique cuvette de zinc du dortoir des mécaniciens et des chauffeurs, en plus de celle de la marchande aux journaux, dans *La Bête humaine* (1890); la cuvette savonneuse de Clarisse dans *L'Argent* (1891) et enfin, l'appareil à douches du docteur Pascal, dans l'œuvre éponyme (1893).

l'influence de la Révolution française, des avancées du discours hygiéniste et des transformations de Paris sous Haussmann sur le contexte d'évolution du cabinet de toilette au XIX^e siècle. Nous profitons de ces prolégomènes pour souligner l'importance des notions hygiéniques et cosmétiques dans la formation identitaire et dans la distinction sociale au XIX^e siècle, laquelle explique la popularité croissante du cabinet de toilette et de son usage dans la seconde moitié du siècle. Nous y exposons également l'intérêt que revêt la représentation de ce lieu de l'intimité pour le romancier naturaliste, car nous verrons que le cabinet de toilette, en tant qu'espace de voilement et dévoilement, de parure et de mise à nu, mais aussi de rencontre et de sociabilité, permet de mettre en scène une représentation singulière des corps – individuel et social – dans ce second XIX^e siècle obsédé par les discours physiologiques. En nous appuyant sur les balises de la « rhétorique portrographique²³ » établie par Philippe Hamon dans *Le Personnel du roman* (1983), nous y observons enfin les différentes injonctions qui régissent la composition des portraits hygiéniques et cosmétiques attribués à certains personnages du cycle des *Rougon-Macquart*, ces considérations nous permettant à la fois de mettre au jour les nuances des systèmes herméneutiques et axiologiques mis en place dans ces portraits et de souligner le rôle essentiel joué par l'apparition de l'usage du cabinet de toilette dans l'économie romanesque zolienne.

Dans un deuxième chapitre, nous soulevons les différents discours portés par la représentation du cabinet de toilette dans les romans de Zola. Par sa seule apparition dans la description spatiale des romans *La Fortune des Rougon* (1871), *Le Ventre de Paris* (1873), *L'Assommoir* (1877), *Pot-Bouille* (1882), *Au Bonheur des Dames* (1883), *L'Œuvre* (1886) et *Le Docteur Pascal* (1893), cette pièce renvoie en effet tour à tour aux imaginaires de l'aisance financière, de la modernité, du désir et de la répulsion, de la moralité et de l'intimité dans la pensée de l'époque. Or là n'est pas le seul enjeu symbolique soulevé par la représentation du cabinet de toilette en régime zolien : à la suite de ces observations, nous exposons également la façon dont le passage de quelques personnages masculins au cabinet de toilette – une pièce

²³ Nous empruntons cette expression à Véronique Cnockaert. Voir Véronique Cnockaert, « Du marbre et du chiffonné », *loc.cit.*, p. 34.

hautement associée au féminin dans la pensée de l'époque – permet de surcroît au romancier de mettre en scène les notions de dégénérescence, de virilité et de républicanisme dans les romans *La Fortune des Rougon* (1871), *La Curée* (1872), *Germinal* (1885) et *L'Argent* (1891) afin d'appuyer sa critique acerbe du Second Empire, laquelle culmine dans la représentation des pratiques cosmétiques et du passage au cabinet de toilette de Napoléon III dans *La Débâcle* (1892).

Dans un troisième et dernier chapitre, nous observons enfin que si le cabinet de toilette permet à Zola de critiquer le règne de Napoléon III, il lui permet également de représenter fidèlement la condition féminine dans la société de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le cabinet de toilette est en effet un espace associé à la femme dans la pensée de l'époque, en plus d'être un espace fondamentalement liminaire : sous la plume zolienne, il devient alors, grâce à une porosité signifiante établie entre les corps et le décor, le plus fidèle représentant des héroïnes dans les romans *La Curée* (1872), *Son Excellence Eugène Rougon* (1876) et *Nana* (1880). Nous observons d'abord ce phénomène dans le cabinet de toilette de Clorinde Balbi (*Son Excellence Eugène Rougon*), qui devient un véritable cabinet politique, du fait de l'utilisation politique du corps de la jeune femme dans cette œuvre. Ce sont ensuite les nombreux cabinets de toilette de *Nana*, dans l'œuvre éponyme, qui occupent notre attention, car la jeune actrice profite non seulement de son intimité pour y « jouer » son corps et le vendre, mais aussi pour partager avec elle ses attributs pathologiques, *Nana* se voulant une « Mouche d'Or²⁴ » pourrissant les assises de la société du Second Empire. C'est enfin le cabinet de toilette de Renée Saccard dans *La Curée* qui nous intéresse tout particulièrement, car ce dernier, par le rapprochement qui l'unit au corps exposé de Renée, permet à Zola de souligner la marchandisation constante à laquelle est soumis le corps féminin au XIX^e siècle, et ce, même dans la plus grande intimité : c'est donc la disparition des identités privées que nous abordons en fin de chapitre.

²⁴ Émile Zola, *Nana*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1880], p. 224. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *N*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Au terme de ce mémoire, nous aurons constaté que le cabinet de toilette zolien ouvre un point de fuite inédit dans les représentations littéraires du Second Empire en nous entraînant dans une « intimité familière et pourtant dérobée²⁵ », pour reprendre les mots de l'historien Georges Vigarello, de la vie de ses acteurs romanesques. Devenant tour à tour un lieu de séduction, d'ébats, d'affaires, d'enfermement, de rassemblement politique, de réflexions suicidaires et de règlement de comptes entre les personnages, le cabinet de toilette offre en effet à voir un personnel beaucoup plus vaste et varié que ne le laisse supposer son apparente intimité, tandis qu'entre les savons et les pommades, Zola expose physiquement, spatialement et symboliquement les enjeux fondamentaux de la société du Second Empire.

²⁵ Georges Vigarello, *Le Propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985, p. 234.

CHAPITRE I

« DIS-MOI COMMENT TU TE LAVES, JE TE DIRAI QUI TU ES » : PROPRETÉ ET IDENTITÉ AU XIX^E SIÈCLE

Si l'appellation « cabinet de toilette » apparaît dès le XVIII^e siècle, lorsque de premières versions de ce lieu de l'intimité sont intégrées aux plus riches habitations françaises²⁶, l'intérêt suscité par les pratiques de mise au propre et de mise en beauté précède de plusieurs siècles la naissance de ce lieu de l'intimité²⁷. Comme l'indique la fiche descriptive d'un *Bassin de toilette, aux armes de la duchesse d'Orléans* (1719-1720) exposé au Musée du Louvre, même « [l]e bassin (ou cuvette), généralement associé à une aiguière, n'est pas un élément nouveau au XVIII^e siècle. On le trouve depuis le Moyen Âge à la table de toilette pour faire les ablutions²⁸ ». C'est néanmoins seulement à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle que le

²⁶ Tel que l'indiquent les auteurs d'un article à visée pédagogique publié par l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, « [d]ans [les] années 1730, on attache plus d'importance à la pudeur et l'intime se privatise. Naissent alors *cabinets de toilette, cabinets de propreté, cabinets de commodité*, ou *lieux à l'anglaise* qu'on trouve dans les hôtels particuliers parisiens dès le deuxième tiers du XVIII^e siècle ». Voir Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, « L'hygiène à Versailles sous l'Ancien régime », s. d., p. 3, en ligne, <http://ressources.chateauversailles.fr/IMG/pdf/1_hygiene_a_versailles-3.pdf>, consulté le 5 mars 2019. Les auteurs soulignent.

²⁷ Notons que l'ethnologue Jocelyne Bonnet relève déjà l'apparition d'installations sanitaires dans la civilisation de Minos – soit deux mille ans avant notre ère –, bien que la teneur des pratiques qui entourent ces lieux demeure peu documentée. Voir Jocelyne Bonnet, « Histoire de l'hygiène et de la toilette corporelles », dans Jean Poirier (dir.), *op.cit.*, p. 601.

²⁸ Muriel Barbier, « Fiche descriptive du *Bassin de toilette, aux armes de la duchesse d'Orléans, fille légitimée de Louis XIV et de Madame de Montespan* attribué à Nicolas Besnier (1719-1720) », Musée du Louvre, s. d., s. p., en ligne, <<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/bassin-de-toilette-aux-armes-de-la-duchesse-d-orleans-fille-legitimee-de-louis-xiv-et>>, consulté le 5 mars 2019.

cabinet de toilette se voit plus largement étudié dans les discours architecturaux : tel que l’observent les spécialistes de l’architecture privée Monique Eleb et Anne Debarre-Blanchard, les architectes témoignent à cette époque d’un désir croissant de recomposer la maison et ses pièces traditionnelles. Ce désir est attribuable à l’évolution de nombreux discours et pratiques : « Usages nouveaux, mobilier moderne, exigences d’hygiène (air, eau, lumière, chaleur) sont les *besoins nouveaux* de confort et de bien-être, auxquels l’architecte doit répondre par l’invention de solutions spatiales²⁹ », indiquent-elles dans leur ouvrage *Architectures de la vie privée* (1999). L’habitation domestique, qui subit la pression d’influences multiples, se transforme ainsi de façon radicale dans la seconde moitié du XIX^e siècle, selon un

processus de déstructuration, de réorganisation de la distribution intérieure à partir des mêmes éléments de base : les pièces sont redéfinies, certaines sont strictement affectées, tandis que d’autres voient se multiplier les usages prévus. Certains espaces s’ouvrent, tandis que d’autres se privatisent. Les surfaces se réduisent, en même temps qu’est mis en question le découpage antérieur³⁰.

Lorsqu’Eleb et Debarre indiquent que « [l]e cabinet de toilette, avec sa table de toilette équipée de cuvettes et de brocs [...], devient au XIX^e siècle une pièce à part entière³¹ », cette affirmation d’une spécification dans la distribution des habitations est donc loin d’être erronée. Espace

²⁹ Monique Eleb et Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités : XVII^e-XIX^e siècles*, Bruxelles, Archives d’architecture moderne, 1999, p. 88. Les auteures soulignent.

³⁰ Monique Eleb et Anne Debarre, *L’Invention de l’habitation moderne. Paris 1880-1914*, Paris-Bruxelles, F. Hazan & Archives d’architecture moderne, 1995, p. 7.

³¹ *Ibid.*, p. 216.

d'abord tripartite³² (cabinet de toilette³³, salle de bains³⁴, cabinet d'aisances³⁵) devenu unique à l'aune du XX^e siècle³⁶, le cabinet de toilette évolue en effet tout au long du XIX^e siècle et devient, à partir du Second Empire, une pièce essentielle de la vie privée. C'est également à cette époque que son usage se répand dans les mœurs de la vie quotidienne et que de nombreux traités lui sont spécifiquement dédiés. Mais comment expliquer ce décalage entre un intérêt réel pour les pratiques qui lui sont associées et son développement tardif, qui ne survient qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle? Et surtout, quel intérêt pour Zola de représenter un tel espace au sein de ses œuvres?

³² Voir les figures 1.1. et 1.2 à la page 14 du présent mémoire.

³³ La définition que nous trouvons à l'entrée « Toilette » du dictionnaire *Littre* est fort succincte : « Cabinet de toilette, petite pièce où l'on s'habille. » Voir Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française. Tome quatrième. Q-Z*, Paris, Hachette, 1874, p. 2241, en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54066991>>, consulté le 5 mars 2019.

³⁴ Les grands dictionnaires du XIX^e siècle ne définissent pas nettement les caractéristiques de la salle de bains, tel que le montre l'exemple de l'entrée « Salle » tirée du *Dictionnaire raisonné d'architecture* (1880) d'Ernest Bosc : « Enfin, dans notre civilisation moderne, on donne le nom de salle à une foule de locaux qu'il nous suffira de mentionner pour que le lecteur connaisse l'usage de ces pièces, ce sont : la salle à manger, la salle de compagnie ou *salon*, la salle de billard, la salle de bain [...]. » Voir Ernest Bosc, *Dictionnaire raisonné d'architecture*, Paris, L. Firmin-Didot et C^{ie}, 1880, p. 195, en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2137769>>, consulté le 5 mars 2019. L'auteur souligne. Dès lors, nous nous appuyons sur la définition offerte par Monique Eleb et Anne Debarre dans *L'Invention de la vie moderne* (1995), car celle-ci distingue nettement cabinet de toilette et salle de bains : « Les recueils des plans d'habitation proposent comme modèles des appartements, certes équipés, mais selon un habitus particulier, dissociant coquetterie et beauté de propreté et hygiène, du moins dans les deux dernières décennies siècle. À la première exigence, le cabinet de toilette correspond admirablement; à la seconde, la salle de bains est adaptée. » Voir Monique Eleb et Anne Debarre, *L'Invention de l'habitation moderne, op.cit.*, p. 218.

³⁵ « *Cabinet d'aisances, lieux d'aisances*. Endroit où l'on peut satisfaire ses besoins naturels. » Voir Pierre Larousse, « Aisance », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle. T. 1. A*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866, p. 166, en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205356p>>, consulté le 5 mars 2019. L'auteur souligne.

³⁶ Comme le rappellent Monique Eleb et Anne Debarre, « [l]a comtesse de Gencé fait état [en 1909] d'une *mode récente qui a ajouté à tous les avantages du cabinet de toilette-salle de bains la commodité des water-closets* ». Ce n'est donc qu'à l'orée du XX^e siècle que l'on observe une nette union du cabinet de toilette, de la salle de bains et des lieux d'aisances. Voir Monique Eleb et Anne Debarre, *L'Invention de l'habitation moderne, op.cit.*, p. 247. Les auteures soulignent.

Afin de répondre à ces questions, nous tâcherons d'abord d'observer comment trois facteurs distincts – le bouleversement épistémologique entraîné par la Révolution française, la place prédominante qu'obtiennent les doctrines hygiénistes au XIX^e siècle et la reconfiguration de Paris par Haussmann sous Napoléon III – mènent conjointement à un usage croissant du cabinet de toilette et à sa diffusion dans les habitations domestiques. Ces considérations nous permettront, d'une part, de mieux cerner le rôle de ce lieu de l'intimité dans les relations sociales de l'époque, notamment en ce qui a trait à la fonction identitaire que prend la notion de propreté au XIX^e siècle, mais elles nous permettront aussi, d'autre part, d'exposer l'intérêt que revêt la représentation du cabinet de toilette pour un romancier tel que Zola. Grâce à une étude des portraits hygiéniques et cosmétiques présentés dans *Les Rougon-Macquart*, nous observerons enfin les riches systèmes que forme la représentation de l'usage du cabinet de toilette dans l'économie romanesque zolienne, et ce, en dépit de la concision des détails portrographiques qui témoignent de celui-ci.

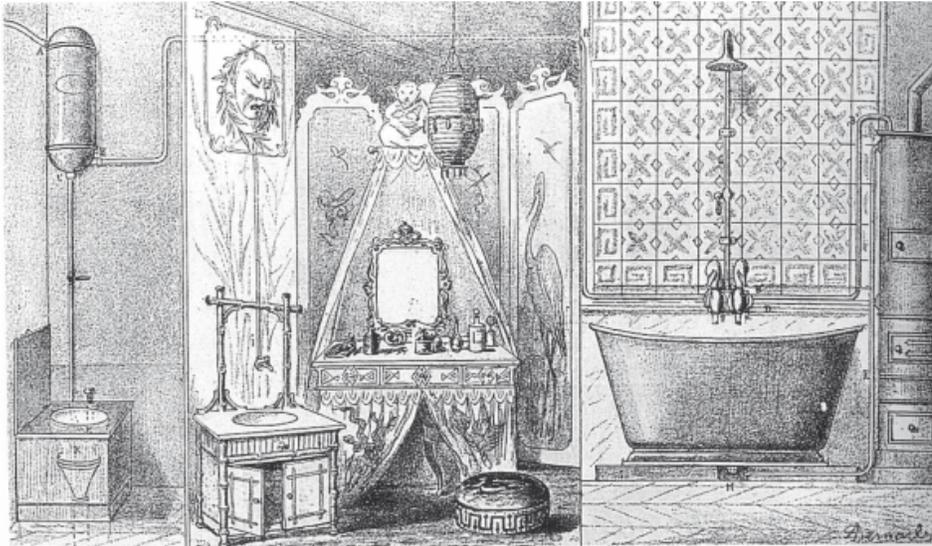


Figure 1.1 Planche XVIII, « Aménagement de l'habitation : Le water-closet, le cabinet de toilette et la salle de bains³⁷ »

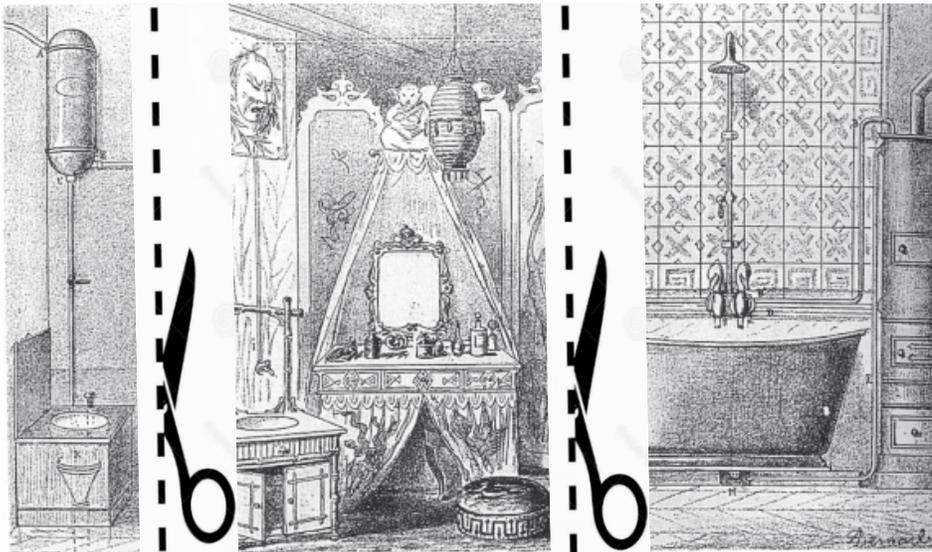


Figure 1.2 Planche XVIII, « Aménagement de l'habitation : Le water-closet, le cabinet de toilette et la salle de bains³⁸ »

³⁷ Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme*, Paris, Librairie illustrée, 1887, p.137, en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56602068/f150.image>>, consulté le 5 mars 2019.

³⁸ *Ibid.* Nous apportons les modifications.

1.1 Prolégomènes

1.1.1 Le cabinet de toilette et la Révolution française

Le bouleversement épistémologique entraîné par la Révolution française modifie de façon radicale le rapport au corps dans la société française. En effet, l'abolition des distinctions accordées par les titres de noblesse et la mise en place d'une conception rousseauiste de la citoyenneté compliquent la construction de l'identité individuelle, de même que la lisibilité des classes sociales. Ces bouleversements forcent notamment les citoyens à se forger une nouvelle forme d'identité visible dans la sphère publique. Le code vestimentaire postrévolutionnaire fait ainsi largement contraste avec celui du siècle précédent. Alors qu'au XVIII^e siècle, le paraître se voulait un « [s]igne immédiat de la distinction des couches sociales » et que « [l]e déploiement de la splendeur – avec les dépenses ostentatoires et somptueuses – fai[sai]t partie intégrale de l'existence aristocratique³⁹ » selon Gertrud Lehnert, il en va tout autrement au XIX^e siècle, où ce sont plutôt la sobriété et l'uniformité des costumes masculins qui triomphent. La Vicomtesse de Renneville, chroniqueuse de mode respectée du XIX^e siècle, se plaint d'ailleurs de ces nouvelles prescriptions dans le *Livre de la toilette* qu'elle publie en 1852 en se désolant que « [c]haque classe de la société rougi[sse] de ce qu'elle est, et [qu']il règne une confusion inintelligente et déplorable aussi bien dans les idées que dans les choses⁴⁰ ». Selon l'historien Alain Corbin, il s'agit d'un constat partagé par bon nombre de citoyens issus de la Révolution, chez qui « [l]a confusion nouvelle, l'incertitude des positions avivent l'anxiété [et] stimulent le désir de vaincre l'opacité inquiétante du corps social⁴¹ ». La Révolution française

³⁹ Gertrud Lehnert, « Représentations sociales et poétiques de la mode au XVIII^e siècle », *Sociopoétique*, n° 2, dossier « Sociopoétique du vêtement », 5 décembre 2017, p. 1, en ligne, <<http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/sociopoetique-du-vetement/dossier/representations-sociales-et-poetiques-de-la-mode-au-xviiiie-siecle>>, consulté le 6 juillet 2019.

⁴⁰ Vicomtesse de Renneville, *Livre de la toilette : guide des dames et des demoiselles*, Paris, C. Ploche, 1852, p. 11, en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6555822p/f17>>, consulté le 5 mars 2019.

⁴¹ Alain Corbin, « Les élites de Louis-Philippe », *Le Monde*, 1990, cité par Natalie Petiteau dans *Élites et mobilités : La noblesse d'Empire au XIX^e siècle (1808-1914)*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 1997, p. 17.

apparaît ainsi comme l'une des origines déterminantes de l'évolution que connaît l'usage du cabinet de toilette au XIX^e siècle : afin de suppléer au costume – devenu noir et modeste⁴² –, ce sont en effet les maquillages, les parfums, les soins capillaires, de même que les pratiques d'hygiène et de propreté qui prendront bientôt en charge le caractère ostentatoire de l'essence identitaire, l'individu postrévolutionnaire arborant ainsi de façon plus discrète, mais toujours bien lisible, son identité. Seulement, comme le rappelle l'historien Philippe Perrot, le corps postrévolutionnaire « n'est plus un corps-sémaphore, aux messages simples, visibles de loin et visibles à tous, qu'on lit pour connaître une identité sociale; [mais] un corps-mosaïque, hérissé, saturé de petits hiéroglyphes qu'on décrypte pour connaître une personnalité individuelle⁴³ ».

Comme le rappelle l'historien Alain Corbin, dans la foulée du bouleversement épistémologique entraîné par la Révolution de 1789, « [l]e sujet – le moi – n'existe qu'incarné; aucune distance ne peut être établie entre son corps et lui⁴⁴ ». Or il appert que le corps devient un creuset essentiellement problématique pour l'identité. Les nouvelles pratiques vestimentaires, cosmétiques et hygiéniques – que les historiens et anthropologues ont d'ailleurs judicieusement nommées « *techniques* du corps⁴⁵ », « *stratégies* de l'apparence⁴⁶ » ou encore « *travail* des apparences⁴⁷ » – permettent en effet aux individus d'instrumentaliser leur corps pour se créer un statut (légitime ou non) dans la sphère publique. L'identité portée par le corps se veut par conséquent toute relative, car, comme le rappelle Philippe Perrot, « il s'agit toujours

⁴² Lynn Hunt, « Révolution française et vie privée », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *op.cit.*, p. 22.

⁴³ Philippe Perrot, *Le Travail des apparences* ou *Les transformations du corps féminin XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1984, p. 92.

⁴⁴ Alain Corbin, « Introduction », dans Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps. T. II. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2005, p. 8.

⁴⁵ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 363-386. Nous soulignons.

⁴⁶ Alain Corbin, « Coulisses », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *op.cit.*, p. 411. Nous soulignons.

⁴⁷ L'historien Philippe Perrot en fait d'ailleurs le titre de son ouvrage. Voir Philippe Perrot, *Le Travail des apparences*, *op.cit.*, 281 p. Nous soulignons.

d'arracher à l'humaine apparence sa trop humaine apparence, de la socialiser en la dénaturant, de la sublimer en la cultivant, de la pétrir afin d'en détourner le seul destin biologique, d'en faire, aussi, un instrument symbolique⁴⁸ », lequel peut donner accès à des strates sociales auparavant inaccessibles. Comme nous le verrons, le développement des discours scientifiques entourant les corps fournira de nouvelles armes à cette instrumentalisation de l'apparence chez les individus, les avancées de la science – et leur influence sur le social – se trouvant elles aussi au cœur de l'évolution que connaissent le cabinet de toilette et son usage au XIX^e siècle.

1.1.2 Le cabinet de toilette et le discours des hygiénistes

Dans son ouvrage *Le Propre et le sale* (1985), Georges Vigarello soutient qu'il faut observer l'histoire de la propreté en fonction de son rapport étroit avec la conception scientifique du corps. Pour cet historien, « [l]a propreté compose nécessairement avec les images du corps; avec celles, plus ou moins obscures, des enveloppes corporelles; avec celles, plus opaques encore, du milieu physique⁴⁹ ». Or au XIX^e siècle, les images du corps sont en pleine mutation. Dans *Naissance de la clinique* (1963), Michel Foucault témoigne de la spécificité du regard médical moderne et de son impact sur les conceptions scientifiques du corps :

[A]u début du XIX^e siècle, les médecins ont décrit ce qui, pendant des siècles, était resté au-dessous du seuil du visible et de l'énonçable; mais ce n'est pas qu'ils se soient remis à percevoir après avoir trop longtemps spéculé ou à écouter la raison mieux que l'imagination; c'est que le rapport du visible à l'invisible, nécessaire à tout savoir concret, a changé de structure et fait apparaître sous le regard et dans le langage ce qui était en deçà et au-delà de leur domaine. Entre les mots et les choses, une alliance nouvelle s'est nouée, faisant *voir* et *dire* [...] ⁵⁰.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁹ Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, *op.cit.*, p. 11.

⁵⁰ Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015 [1963], p. 9. L'auteur souligne.

Ainsi, avant même que Pasteur ne dévoile l'existence d'un univers bactériologique, une conscience de l'invisible s'énonce avec le siècle et bouleverse la façon d'appréhender le corps et ses affectations obscures. De façon parallèle, si les premières décennies du XIX^e siècle énoncent un « déclin de la civilisation de l'anatomie » – pour reprendre l'expression de Rafael Mandressi – avec la lente désaffection des pratiques de dissection dans les écoles de médecine⁵¹, l'appréhension du corps s'y fait paradoxalement plus que jamais sous l'influence de ce que l'historien nomme « le regard de l'anatomiste » : le corps se construit désormais dans et par le savoir anatomique qui, en le « soumettant [...] à une mise en morceaux », permet sa « redécouverte⁵² ». Les théories fondées sur l'étude du physiologique foisonnent ainsi tout au long du XIX^e siècle⁵³, tandis que, dans la seconde moitié du siècle, elles trouvent des échos jusque dans les traités de beauté – où l'on tend à préciser les soins accordés à chacune des parties du corps⁵⁴. Cette filiation n'est pas fortuite : si « [d]'une manière plus générale, le

⁵¹ Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et inventions du corps en Occident*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 2003, p. 18.

⁵² Nous paraphrasons ici l'analyse des travaux de Rafael Mandressi par Bertrand Marquer dans son article « Le regard de l'anatomiste : de l'analyse au fétichisme ». Voir Bertrand Marquer, « Le regard de l'anatomiste : de l'analyse au fétichisme », dans Véronique Cnockaert et Marie-Ange Fougère (dir.), « La chair aperçue. Imaginaire du corps par fragments (1800-1918) », *Cahier ReMix*, n° 8, septembre 2018, s. p., en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-regard-de-lanatomiste-de-lanalyse-au-fetichisme>>, consulté le 5 mars 2019.

⁵³ Pensons à l'influence des travaux de Lavater (*L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, 1775-1778) et de Cabanis (*Rapports du physique et du moral de l'homme*, 1805) sur le rapprochement entre physique, psychique et vie sociale; à l'attention suraiguë accordée aux troubles hystériques, au rêve et à la folie, sous l'influence des travaux de Moreau de Tours (*De l'identité de l'état de rêve et de la folie*, 1855); au discours de Benedict Augustin Morel, dont le *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives* (1857) deviendra un best-seller au cours du XIX^e siècle; aux découvertes de Darwin, dont la théorie évolutionniste ébranle les croyances en rapprochant les hommes et les bêtes (*L'Origine des espèces*, 1859); à l'apport de *L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard dans la compréhension de nombreux phénomènes physiologiques; à la théorie historiographique avancée par Hippolyte Taine, selon laquelle la race serait l'une des trois conditions essentielles de la détermination historique (*De l'Intelligence*, 1870) et enfin à l'essor des thèses physiognomoniques, suivant les travaux de Cesare Lombroso (*L'Homme criminel*, 1876; *L'Anthropologie criminelle*, 1892; *La Femme criminelle et la prostituée*, 1896), pour ne nommer que ceux-ci.

⁵⁴ Rappelons à titre d'exemple le traité de la baronne Staffe, *Le Cabinet de toilette* (1891), où ce sont respectivement le visage, la chevelure, la bouche, les dents, la voix, les yeux, le nez, l'oreille, la main, le pied et les « dessous » qui occupent un chapitre. Voir baronne (Blanche Augustine Angèle Soyer) Staffe, *Le Cabinet de toilette*, Paris, Victor-Havard, 1891, 351 p.

triomphe de la médecine clinique tend à modifier le regard que chacun porte sur son propre corps⁵⁵ » comme le suggère Alain Corbin, les discours scientifiques et médicaux qui émergent au XIX^e siècle donnent naissance à une nouvelle discipline qui s’inscrit directement dans la vie quotidienne et dont l’importance sera déterminante pour les questions qui nous occupent. Comme l’indique l’historien Georges Vigarello, « [u]n mot [...] au début du XIX^e siècle, occupe une place inédite : c’est celui d’hygiène⁵⁶ ».

L’hygiénisme devient au XIX^e siècle l’un des moyens privilégiés par la sphère scientifique pour se réappropriier les corps⁵⁷. Mais qu’entend-on à cette époque par « hygiène »? Dans *Le Propre et le sale*, Vigarello prend le soin de définir cette discipline en soulignant le transfert sémantique que subit la notion d’hygiène à l’aune du XIX^e siècle : « L’hygiène, ce n’est plus l’adjectif qualifiant la santé (*hygeinos* signifie en grec : ce qui est sain), mais l’ensemble des dispositifs et des savoirs favorisant son entretien⁵⁸. » Sous l’influence du médecin français Jean Noël Hallé, à qui nous devons l’enseignement de l’*épistémè* hygiéniste à partir de 1794, de nombreux facteurs sont ainsi classés selon un système d’opposition (ce qui favorise ou nuit à l’hygiène) fondé sur une longue liste de paramètres, comme le rappelle le philosophe Gérard Jorland :

Hallé [...] les classe en *circumfusa* – choses environnantes comme l’air, la lumière, le climat, selon les saisons –, *applicata* – choses appliquées à la surface du corps, comme les habits, les cosmétiques, les bains, etc. –, *ingesta* – choses introduites dans le corps, comme les aliments, les boissons et les médicaments –, *excreta* – choses rejetées du corps, comme les excréments, le sperme ou le sang menstruel –, *gesta* – actions volontaires, comme la veille, le sommeil, la locomotion et le repos, selon les professions – et *percepta* – les perceptions, les sensations, les affections, les cognitions, subsumées toutes ensembles sous l’hygiène morale⁵⁹.

⁵⁵ Alain Corbin, « Coulistes », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *op.cit.*, p. 520.

⁵⁶ Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, *op.cit.*, p. 182.

⁵⁷ Sur cette réappropriation des corps par l’hygiène, voir Sophie Chauveau, Patrick Fournier et Stéphane Frioux, *Hygiène et santé en Europe : de la fin du XVIII^e siècle aux années 1920*, Paris, SEDES, 2011, 256 p., en ligne, <<https://books.google.ca/books?id=HcXmc6RUUJAC>>, consulté le 11 décembre 2017.

⁵⁸ Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, *op.cit.*, p. 182.

⁵⁹ Gérard Jorland, *Une société à soigner. Hygiène et salubrité publiques en France au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2010, p. 44.

L'hygiène est donc associée à bon nombre de pratiques ayant cours au cabinet de toilette (bain, maquillage, habillement, notamment). Mais elle touche également, et c'est là un facteur déterminant de l'intérêt que revêt ce nouveau lieu de l'intimité au XIX^e siècle, à la question de la moralité. Comme l'indique la baronne Staffe, pour la société du XIX^e siècle, « [u]n corps net est le complément obligé d'une nature chaste, d'un esprit réservé, des façons décentes⁶⁰ », tandis que « [l]a propreté rapproche [...] des anges de lumière⁶¹ » aux dires de cette auteure. C'est donc surtout pour se distinguer de la classe ouvrière – réputée sale, dangereuse et immorale – que la bourgeoisie accorde une attention particulière à sa propreté au XIX^e siècle, tel que l'a judicieusement montré Alain Corbin dans *Le Miasme et la jonquille* (1982) :

L'absence d'odeur importune permet de se distinguer du peuple putride, puant comme la mort, comme le péché et, du même coup, de justifier implicitement le traitement qu'on lui impose. Souligner la fétidité des classes laborieuses, et donc mettre l'accent sur le risque d'infection que leur seule présence comporte, contribue à entretenir cette terreur justificatrice dans laquelle la bourgeoisie se complaît et qui endigue l'expression de son remords⁶².

Être propre et sentir bon deviennent de ce fait les nouvelles priorités des classes aisées, puisque c'est au cœur de ces pratiques hygiéniques que réside désormais pour elles le fondement de la distinction sociale selon l'historien Philippe Perrot :

Par ce qu'elle implique en effet de matière première (l'eau), d'infrastructure (espace, équipement, savon, linge, etc.), d'habitudes (c'est-à-dire d'éducation) et de temps « perdu », l'opération de se laver demeure un privilège d'élite dont le résultat visible constitue un élément crucial de sa panoplie signalétique⁶³.

Toutefois, si l'obsession de propreté des classes aisées contribue directement à l'essor des pratiques d'hygiène selon Alain Corbin⁶⁴, l'historien Georges Vigarello relève quant à lui une

⁶⁰ Baronne (Blanche Augustine Angèle Soyer) Staffe, *op.cit.*, p. 52.

⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

⁶² Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 2016 [1982], p. 210-211.

⁶³ Philippe Perrot, *Le Travail des apparences, op.cit.*, p. 107.

⁶⁴ L'historien souligne en effet que « [d]e nouvelles exigences sensibles renouvellent la civilité; la délicatesse accentuée des élites, la volonté de s'écarter du déchet organique, qui rappelle l'animalité, le péché, la mort, en bref, le souci de purification hâtent le progrès. Celui-ci se trouve, en outre, stimulé

« disparité entre la pratique et la théorie hygiéniques, dans la première moitié du XIX^e siècle⁶⁵ » qui explique la lenteur de l'évolution et de la diffusion du cabinet de toilette.

Vigarello observe en effet que plusieurs facteurs contreviennent à l'application immédiate des prescriptions hygiéniques dans la vie quotidienne, avec, en premier lieu, les craintes nées de la pudeur. Norbert Elias a bien montré les effets de la pudeur sur les pratiques de la vie intime⁶⁶. Ce sociologue note d'ailleurs dans *La Civilisation des mœurs* (1939) qu'« [u]n homme bien élevé ne se laissera jamais aller à découvrir sans nécessité les membres que la nature a associés au sentiment de pudeur⁶⁷ », une prescription de civilité qui persiste toujours au XIX^e siècle. Comme le rappellent Monique Eleb et Anne Debarre, il n'est pas encore aisé à cette époque de se dévêtir sans honte et encore moins de procéder à une toilette intime approfondie :

Cette société n'est pas prête à accepter de se faire plaisir, de voir son corps, de goûter à des sensations diverses. Cette gêne, une certaine idée de la décence, créée par une éducation rigide et niant la sexualité autant que la sensualité, conduisent à proscrire jusqu'à la vue des instruments destinés aux soins du corps. Si le cabinet de toilette est orné jusqu'à la fin du siècle, si les soies et les tulles recouvrent tout, c'est pour mieux nier la cuvette et le bidet, dont la vue offense ses utilisatrices mêmes⁶⁸.

Alain Corbin indique de surcroît que, dans la pensée de l'époque, la toilette équivaut à une double « mise en péril » :

Au XIX^e siècle, la pudeur et la « honte » prétendent régir les comportements. Derrière ces termes se cache un double sentiment : d'une part, la crainte de voir l'Autre – le corps – s'exprimer, la hantise de laisser l'animal passer le bout de l'oreille; d'autre part, la crainte

par la volonté de se distinguer du peuple nauséabond. Tout cela contribue à promouvoir un nouveau statut du désir sexuel et de la répulsion, lequel avive à son tour l'essor des pratiques hygiéniques ». Voir Alain Corbin, « Coulisses », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir), *op.cit.*, p. 408-409.

⁶⁵ Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, *op.cit.*, p. 187.

⁶⁶ Voir Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Archives des sciences sociales », 1973 [1939], 342 p.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁸ Monique Eleb et Anne Debarre, *L'Invention de l'habitation moderne*, *op.cit.*, p. 215.

que le secret intime ne soit violé par l'indiscret, au désir attisé par toutes les précautions destinées à masquer ce trésor⁶⁹.

Dans les classes aisées, l'intimité ne devient solitaire qu'à la toute fin du XIX^e siècle : on fait appel à des domestiques pour assister aux pratiques de la toilette jusque dans les années 1880, une période où « [l]e choix des objets, du porte-serviettes au porte-jupe, favorisant la fonctionnalité des accessoires, favorise aussi l'effacement de toute aide extérieure⁷⁰ » selon Vigarello. Il faut attendre que la pudeur à l'égard du corps dénudé perde de son pouvoir⁷¹ et que la mécanisation de l'outillage du cabinet de toilette offre la possibilité, vers la fin du siècle, de l'accès à une réelle intimité⁷², pour qu'évoluent de façon significative les mœurs de la vie quotidienne entourant l'appréhension du corps nu dans l'espace privé. Toutefois, la pudeur ne peut bien sûr expliquer à elle seule ce long décalage entre le discours hygiéniste et son application dans les mœurs de la vie quotidienne : comme nous le verrons, ce sont également les rapports qu'entretiennent les individus avec l'eau – d'abord perçue comme dangereuse et néfaste, puis lentement conquise et valorisée –, de même que les accès limités à celle-ci avant les transformations urbaines qui ont lieu sous le Second Empire, qui agissent sur l'évolution des pratiques et des mœurs.

Selon Vigarello, c'est en effet le rapport à l'eau qui expliquerait, en deuxième lieu, la lente évolution des pratiques hygiéniques. Dans *Le Propre et le sale*, l'historien rappelle que les sociétés des XVI^e et XVII^e siècles faisaient preuve d'une crainte répandue de l'eau. Pour ces sociétés, l'eau fragilisait supposément les peaux en ouvrant les pores, ce qui laissait entrer les

⁶⁹ Alain Corbin, « Couloisses », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *op.cit.*, p. 415.

⁷⁰ Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, *op.cit.*, p. 230.

⁷¹ Dans son *Histoire de la beauté* (2004), Georges Vigarello note que la normalisation du nu ne peut être observée qu'à partir des années 1880 dans la société française. Voir Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004, p. 165.

⁷² Comme le rappellent Monique Eleb et Anne Debarre, « [a]vec cette évolution, la dépendance aux domestiques, leur rôle quotidien de témoins de l'intimité ne sont plus aussi forts ». Voir Monique Eleb et Anne Debarre, *L'Invention de l'habitation moderne*, *op.cit.*, p. 245.

« dangers » de l'extérieur à l'intérieur du corps⁷³. Gaétan Brulotte soulève que ces croyances mènent à « l'instauration d'une propreté sèche : on atténue la graisse des cheveux par de la poudre, on se couvre de perruques, on élimine le mauvais air en se parfumant et la transpiration en changeant de linge⁷⁴ », tandis que nombre d'objections s'élèvent contre la pratique du bain à cette époque. Ces objections connaissent toutefois une première mutation vers le milieu du XVIII^e siècle. La croyance en une dangerosité de l'eau est alors peu à peu délaissée par les élites :

[L]es craintes à l'égard des pestes, des maladies diverses, des faiblesses obscures, sont tombées d'elles-mêmes. Oubliées et sans objet. Non pas seulement parce que les grandes pestes s'effacent. L'effet des ouvertures corporelles lui-même ne semble plus avoir une durée suffisante pour être réellement angoissant; comme si le corps avait à sa disposition bien d'autres réactions que ces béances passives⁷⁵.

Le bain s'instaure ainsi selon un « goût hésitant, incertain et présent à la fois⁷⁶ » dans les mœurs des classes privilégiées dès la fin du XVIII^e siècle. Au fil du XIX^e siècle, l'eau gagne de surcroît en popularité grâce aux discours scientifiques : la croissance de l'idée d'une fonction épuratrice de l'eau tempérée à partir de 1830⁷⁷, tout comme l'évolution des conceptions entourant ses propriétés troubles, jusqu'à l'apogée des découvertes de Pasteur dans les années 1880-1890⁷⁸, travaillent en effet à lui octroyer un nouveau statut dans les pratiques de propreté. Avec ce lent renversement apparaissent de nouvelles prescriptions dans la seconde moitié du siècle, les hygiénistes préconisant un usage de plus en plus fréquent du bain, de la cuvette, du *tub* et de la douche et enjoignant par le fait même à l'apparition croissante de cabinets de toilette et de salles de bain dans les intérieurs.

⁷³ À ce sujet, voir le chapitre « L'eau qui s'infiltré », dans Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, *op.cit.*, p. 15-29.

⁷⁴ Gaétan Brulotte, *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Sainte-Foy-Paris, Presses de l'Université Laval-L'Harmattan, 1998, p. 5

⁷⁵ Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, *op.cit.*, p. 108.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 219.

Toutefois, Vigarello remarque en dernier lieu que « [d]’autres obstacles, plus marquants sans doute, tiennent à l’absence relative de la circulation d’eau dans la ville⁷⁹ ». Bon nombre des fonctions attribuées au cabinet de toilette sont en effet étroitement liées à la nécessité de nouveaux accès à l’eau. Or bien que celle-ci gagne en popularité dans les discours, les habitations parisiennes demeurent privées d’un véritable réseau d’approvisionnement en eau jusqu’au milieu du XIX^e siècle. Comme nous le verrons, ce ne sera donc qu’avec la révolution urbaine menée par le baron Haussmann sous le Second Empire – qui permet, entre autres choses, de moderniser les accès à l’eau courante –, que se répandront véritablement les cabinets de toilette et leurs équivalents prolétaires au sein des habitations.

1.1.3 Le cabinet de toilette et les travaux haussmanniens

À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les doctrines hygiénistes établissent, pour reprendre l’expression foucauldienne, une « nouvelle découpe des choses⁸⁰ », mais aussi un nouveau découpage de l’espace privé. Tandis que les traités valorisant l’hygiène prolifèrent dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁸¹, celle-ci devient la première injonction à laquelle devrait répondre l’habitation moderne : « L’hôtel moderne, demeure bourgeoise, riche, aisée à la vie, sans se refuser au luxe de la grande décoration et aux embellissements que les arts

⁷⁹ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁰ Michel Foucault, *op.cit.*, p. 16.

⁸¹ De nouvelles exigences transparaissent dans les traités publiés au fil du siècle, tel que le montre le titre du traité publié en 1887 par le docteur Jules Rengade, lequel va comme suit : *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l’homme dans la famille et la société avec l’étude raisonnée des moyens les plus naturels de s’assurer une heureuse existence* suivant les lois de l’hygiène et de la physiologie. Voir Jules Rengade, *op.cit.* Nous soulignons. Notons de surcroît que, dans ce traité, le docteur Rengade établit l’hygiène comme une exigence fondamentale dans le choix de l’habitation domestique pour les jeunes ménages : « Il ne suffit cependant pas qu’à première vue un appartement convienne, pour s’y installer. Si commode et gentil qu’il paraisse, il faut d’abord s’inquiéter de savoir *s’il est bien dans de bonnes conditions d’hygiène; l’agrément et le confort, en somme, ne pouvant jamais être obtenus en dehors de la salubrité.* » Voir *Ibid.*, p. 87. Nous soulignons.

peuvent lui fournir, veut, en première ligne, tout ce qui contribue à l'hygiène [...]»⁸² », peut-on lire sous la plume de César Daly. Les architectes portent ainsi leur attention sur les nouvelles injonctions faites aux corps et sur les moyens d'y répondre au sein de l'espace privé, tandis que « [l]a technique [sert également] les idées des hygiénistes, ceux-ci voyant dans la réforme de l'habitation le moyen d'améliorer la santé des habitants⁸³ » selon Monique Eleb et Anne Debarre. Sous le Second Empire, afin d'assurer un tel niveau d'hygiène chez l'ensemble de la population parisienne, c'est la capitale entière qui doit d'abord subir des transformations.

Durant les quelques vingt années que dure le règne de Napoléon III, bon nombre de transformations urbaines occupent la France et, d'une façon plus définitive, Paris. La politique volontariste de l'État bonapartiste profite effectivement à cette métropole d'un point de vue hygiénique, ce dont témoignent les transformations majeures mises en œuvre par le nouveau préfet de la Seine désigné par Napoléon III en 1853, le baron Georges Eugène Haussmann. La politique haussmannienne s'inspirait des grands projets urbains avancés par Napoléon I^{er}, qui « souhaitait que Paris devînt “la plus belle ville qui ait existé” [...] et, surtout, qui puisse exister, le phare de l'Europe et la capitale du monde⁸⁴ ». Haussmann désirait en effet

adapter la ville à sa croissance démographique et aux nécessités de la nouvelle économie, faire d'une métropole sale et insalubre la plus saine et la plus belle capitale du monde [et] renforcer l'ordre public, la création de grandes voies rectilignes et bien éclairées étant censée faciliter le travail des troupes en cas de trouble⁸⁵.

Sous ses ordres, l'hydrologue Eugène Belgrand, directeur des eaux et des égouts à Paris, entame donc une modernisation du réseau d'approvisionnement en eau afin d'offrir aux citoyens parisiens un niveau d'hygiène jusqu'alors inégalé. Or comme pour les prescriptions hygiénistes et leur application dans la vie quotidienne, on relève là aussi un certain « retard de

⁸² César Daly, *op.cit.*, p. 14.

⁸³ Monique Eleb et Anne Debarre, *L'Invention de l'habitation moderne*, *op.cit.*, p. 383.

⁸⁴ Bernard Rouleau, *Paris, histoire d'un espace*, Paris, Seuil, 1997, p. 289.

⁸⁵ Jean Garrigues et Philippe Lacombrade, *La France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « U-Histoire », 2015, p. 92. Nous soulignons.

la pierre sur l'écrit⁸⁶ ». Il faut en effet rappeler, à la suite de Monique Eleb et d'Anne Debarre, que « [l]es traités de savoir-vivre prônant un raffinement extrême des soins du corps sont en complet décalage avec la situation concrète de la plupart des habitations⁸⁷ », tout comme il existe un décalage entre l'apparition de nouvelles prescriptions et l'instauration de pièces leur étant spécifiquement dédiées au sein des habitations⁸⁸. À la suite de l'historien Georges Vigarello, il nous faut également noter que « [c]e sont surtout les espaces intimes de l'élite qui sont transformés par les nouveaux outils d'embellissement⁸⁹ », bien que Napoléon III se soit intéressé au monde ouvrier, « et plus particulièrement à son habitat⁹⁰ » selon Patrice de Moncan. Ce sont en effet les locataires bourgeois qui profitent les premiers des réformes de l'habitation sous Haussmann : auparavant soumis à une logistique qui leur réservait le premier étage des immeubles mixtes du début du siècle, ce qui simplifiait le transport de l'eau pour leurs ablutions⁹¹, ils peuvent désormais occuper les étages plus élevés de leurs hôtels particuliers grâce aux nouveaux circuits de l'eau⁹², tandis qu'on leur réserve des quartiers distincts et que l'on repousse, pour mieux les contenir, les classes populaires à la périphérie. Du côté des ouvriers, les progrès hygiéniques demeurent quant à eux rudimentaires, comme le rappelle l'historien Alain Corbin :

⁸⁶ Claude Bauhain, *loc.cit.*, p. 4.

⁸⁷ Monique Eleb et Anne Debarre, *L'Invention de l'habitation moderne*, *op.cit.*, p. 216.

⁸⁸ L'exemple de la salle de bains est extrêmement parlant puisque cet espace n'apparaît qu'à la toute fin du XIX^e siècle dans les intérieurs, soit bien après que ne se fut développé un goût pour le bain dans les mœurs. À cet égard, voir Monique Eleb et Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée*, *op.cit.*, p. 208.

⁸⁹ Georges Vigarello, *Histoire de la beauté*, *op.cit.*, p. 179.

⁹⁰ Patrice de Moncan, *Le Paris d'Haussmann*, Paris, Les Éditions du Mécène, 2009, p. 177.

⁹¹ Comme le souligne Monique Eleb, « [a]vant l'installation de l'eau courante, les bains *livrés à domicile* permettaient, dans [les] groupes sociaux aisés, de prendre son bain mensuel. On imagine l'organisation que cela supposait, d'autant plus qu'il fallait descendre les eaux usées ». Voir Monique Eleb, « La mise au propre en architecture. Toilette et salle de bains en France au tournant du siècle (1880-1914) », *Techniques et Culture*, vol. 13, n° 54-55, 2010, p. 593, en ligne, <<https://journals.openedition.org/tc/5023>>, consulté le 15 novembre 2017. Nous soulignons.

⁹² Roger-Henri Guerrand, « Espaces privés », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *op.cit.*, p. 300.

[I]l n'est pas question, pour l'heure, de salle de bains, d'hygiène corporelle, strictement limitée à quelques catégories très précises; seuls, ou presque, se baignent les mineurs, les chauffeurs souillés par la poussière du charbon, et certains domestiques en étroit contact avec les élites. Il s'agit de dégraisser, de désimprégner, de décrotter, et tout au plus de « débarbouiller »⁹³.

Malgré quelques réalisations marquantes, notamment dans les cités ouvrières – où les classes prolétaires ont accès à des installations hygiéniques –, Corbin soutient que « cette savante visée sanitaire et morale, très significative, ne concerne alors que des effectifs infimes⁹⁴ ». La disparité des pratiques hygiéniques et cosmétiques entre les classes est donc toujours bien réelle sous le Second Empire, tandis que l'apparition du cabinet de toilette, bien qu'initée depuis longtemps, demeure parcellaire dans bon nombre de quartiers parisiens, et ce, jusqu'à la toute fin du siècle.

Dès lors, une question se pose : pourquoi Émile Zola a-t-il autant cherché à montrer le cabinet de toilette et son usage dans ses romans, alors que ce dernier est toujours un espace rare, en pleine mutation, et qu'il se voit plus ou moins employé à l'époque de la rédaction des *Rougon-Macquart* (1871-1893)?

1.1.4 Le cabinet de toilette, un outil naturaliste?

Pour comprendre l'intérêt que revêt la représentation du cabinet de toilette sous la plume zolienne, il nous paraît nécessaire de la replacer dans son contexte d'émergence. Sophie Ménard rappelle que le XIX^e siècle est avant tout un siècle positiviste « [a]nimé par un

⁹³ Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille*, *op.cit.*, p. 232-233. Notons que Zola, lorsqu'il présente les ablutions des domestiques de *Pot-Bouille*, des mineurs de *Germinal* et des chauffeurs de *La Bête Humaine*, expose nettement la hiérarchisation professionnelle des ablutions prolétaires qui a cours à son époque.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 234.

imaginaire de la transparence et du dévoilement⁹⁵ », lequel obsède également Zola. C'est du moins ce dont témoigne Philippe Hamon lorsqu'il observe ce qu'il nomme un véritable « complexe d'Asmodée » chez le père du Naturalisme : dans *Le Personnel du roman*, Hamon souligne que « dévoiler, découvrir, démonter, déchiffrer, révéler, lever les voiles, percer à jour, aller au fond, étudier les coulisses, mettre en lumière, ouvrir les alcôves, révéler les mécanismes secrets, etc. sont des métaphores qui reviennent avec une extraordinaire fréquence dans le texte zolien⁹⁶ » et que ce sont ces motifs mêmes qui sont à l'origine de l'écriture du romancier. Colette Becker ajoute une seconde énumération à cette définition du « complexe d'Asmodée » zolien, laquelle précise la nature de ces pulsions exploratoires observées chez le romancier :

Fouiller les chairs, pour voir et surtout pour comprendre ce qui se passe sous la peau, percer les apparences, enlever les masques, « exposer la nudité de l'homme et de la femme », observer ce qui se passe derrière « les belles portes d'acajou luisant » des immeubles bourgeois (*Pot-Bouille*), pénétrer dans les coulisses (*Nana*), tel est le but du romancier analyste, ou du critique analyste⁹⁷.

Selon Becker, le cycle zolien s'inscrit en droite ligne avec les imaginaires qui occupent la société française à l'époque, car « *Les Rougon-Macquart* sont d'abord et avant tout une vaste entreprise de dévoilement⁹⁸ » : par ses romans, Zola cherchait à faire « pénétrer [ses lecteurs] dans l'intimité des consciences et des corps⁹⁹ ». Toutefois, il ne faut pas oublier que Zola cherchait également à faire de ses personnages les représentants du Second Empire¹⁰⁰ : ce sont donc les dessous de la sphère sociale qui demandaient en outre à être dévoilés dans son œuvre. Parmi les pièces qui composent l'habitation domestique de la seconde moitié du XIX^e siècle,

⁹⁵ Sophie Ménard, « “Les guenilles humaines” ou Les aveux du corps : poétique de la révélation psychophysiologique dans l'œuvre d'Émile Zola », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, f. 159.

⁹⁶ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1983, p. 36.

⁹⁷ Colette Becker, *Zola. Le Saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2002, p. 52.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Voir Émile Zola, « Préface », dans Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981 [1871], p. 28.

un seul espace offre au romancier la possibilité de procéder conjointement à un tel dévoilement des corps (intime et social) : c'est le cabinet de toilette.

Zola – qui, rappelons-le, rédige son cycle romanesque sur le Second Empire *après* sa chute –, anticipe dès les premiers volumes des *Rougon-Macquart* les fonctions multiples que prendra cette pièce dans les dernières décennies du siècle. Cette anticipation laisse place à un discours bien plus révélateur que celui permis par une simple monstration historiquement avérée de l'usage du cabinet de toilette sous cette période¹⁰¹ : les nombreuses fonctions que revêt le cabinet dans l'économie romanesque – Zola y dévoile les corps tout en montrant la nature sociale que conserve cet espace dans le second XIX^e siècle – permettent en effet au romancier de véritablement « mettre à nu » les personnages de son cycle et la société du Second Empire qu'ils représentent. À l'instar de Colette Becker, nous affirmerons donc la richesse et la pertinence de l'instrumentalisation anachronique des innovations cosmétiques, hygiéniques et architecturales à laquelle donne lieu la représentation du cabinet de toilette dans *Les Rougon-Macquart*. Nous pensons à sa suite que « [l]e symbole, ou la thèse à démontrer l'emportent sur l'observation du réel¹⁰² ». Comme nous le verrons, par sa monstration de l'usage du cabinet de toilette, Zola expose en effet les dessous (dans les deux sens du terme) de la société du Second Empire, ce que nous montrerons à présent grâce à une observation des pratiques hygiéniques et cosmétiques de certains personnages du cycle.

¹⁰¹ Nous souhaitons remercier Nicolas Gagné, dont les réflexions sur l'anachronisme en régime zolien nous ont permis de relever que, bien que l'on distingue toujours, de façon générale, cabinet de toilette et salle de bains jusqu'à la toute fin du XIX^e siècle, ces deux acceptions se rencontrent et se fusionnent dès les premiers volumes des *Rougon-Macquart* afin de laisser tout autant place à des pratiques hygiéniques et cosmétiques variées (bains, habillements, maquillages, etc.) qu'à des scènes de rencontres (publiques ou privées) dans l'intimité.

¹⁰² Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, coll. « Collection Lettres supérieures », 1998, p. 111.

1.2 Savoirs du corps : le portrait hygiénique et cosmétique dans *Les Rougon-Macquart*

[É]tait-il grand, était-il petit? avait-il de la barbe, avait-il des cheveux longs ou courts? quelle sorte de vêtements portait-il? à quelle classe paraissait-il appartenir¹⁰³?

Émile Zola

Les vingt romans qui composent *Les Rougon-Macquart* n'échappent pas à l'attention toute particulière qu'accorde la seconde moitié du XIX^e siècle aux pratiques de propreté, de beauté et d'hygiène associées à l'usage du cabinet de toilette. Émile Zola, à l'instar de son siècle, emploie la référence aux pratiques hygiéniques et cosmétiques pour qualifier, distinguer, mais aussi critiquer les personnages qui peuplent son cycle romanesque¹⁰⁴. Toutefois, comme le remarque Philippe Hamon, les portraits des personnages zoliens ne sont que très peu fournis¹⁰⁵. Dans ses romans, Zola se limite souvent à quelques détails choisis, notés puis répétés dans les œuvres – voire dans l'ensemble des *Rougon-Macquart* –, de sorte à former un portrait dense et itératif où le détail, « [i]solé, répété, doté d'un poids symbolique, [...] devient [...] leitmotiv¹⁰⁶ ». Il en va de même pour les références aux pratiques hygiéniques et cosmétiques qui parsèment ces portraits. Celles-ci condensent bon nombre de marqueurs identitaires au sein des romans zoliens : pensons seulement, à titre d'exemple, aux brèves mentions de la domestication de la pilosité faciale chez certains personnages masculins du

¹⁰³ Émile Zola, *La Bête humaine*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 1997 [1890], p. 158. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *BH*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁰⁴ Notons que les portraits hygiéniques et cosmétiques des personnages zoliens auraient à eux seuls pu faire l'objet d'un travail plus exhaustif. Les limites imposées par le cadre de ce mémoire ne nous permettant pas de les explorer dans leur ensemble, nous nous contenterons de relever ici quelques observations générales, tirées des exemples les plus marquants du texte zolien.

¹⁰⁵ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op.cit.*, p. 166-167.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 176.

cycle, dont la « grosse face blanche, *soigneusement rasée*¹⁰⁷ » d'Eugène Rougon¹⁰⁸ dans *La Curée* (1872), le « collier de barbe grise, *correctement taillé*¹⁰⁹ » du premier « monsieur »¹¹⁰ de Nana dans *L'Assommoir* (1877), la « longue face *rasée* de diplomate¹¹¹ » de M. Gourd¹¹² dans *Pot-Bouille* (1882), la « face large de terre cuite, *rasée soigneusement*¹¹³ » de

¹⁰⁷ Émile Zola, *La Curée*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 1996 [1872], p. 299. Nous soulignons. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *C*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁰⁸ C'est ainsi que Zola décrit ce personnage dans ses dossiers préparatoires : « Eugène Rougon idolâtre son intelligence, aime son effort. Ce qu'il cherche dans le pouvoir, c'est la joie d'être supérieur, le bonheur de se sentir *plus fort, plus intelligent que les autres*. [...] Une masse de chair un peu inerte, dans laquelle s'est logé un esprit adroit, souple, fort, persévérant, supérieur. » Voir la fiche « Rougon (Eugène) », *Documents préparatoires de Son Excellence Eugène Rougon*, NAF 10292, f° 97, disponible sur *Le Compagnon des Rougon-Macquart*, en ligne, <<https://www.rougon-macquart.fr/dictionnaire-des-personnages/personnages-r/rougon-eugene/>>, consulté le 16 juillet 2019. L'auteur souligne, nous ajoutons l'italique.

¹⁰⁹ Émile Zola, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1978 [1877], p. 425 et 433. Nous soulignons. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *A*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹¹⁰ Zola ne dit rien de ce personnage dans les fiches qui accompagnent les dossiers préparatoires de *L'Assommoir*, mis à part cette note équivoque sur la jeunesse de la courtisane : « À la fin, *entretenu*. » Voir la fiche « Nana », *Documents préparatoires de L'Assommoir*, NAF 10271, f° 123-124, disponible sur *Le Compagnon des Rougon-Macquart*, en ligne, <<https://www.rougon-macquart.fr/dictionnaire-des-personnages/personnages-n/nana/>>, consulté le 16 juillet 2019. Nous soulignons. C'est le texte de *L'Assommoir* qui nous renseigne sur l'apparence prospère du personnage et sur la haute situation de ce « monsieur » aux yeux de la société de la rue de la Goutte-d'Or : « Grâce aux détails donnés par les concierges, tous les gens du quartier, les Lorilleux eux-mêmes, montraient la plus grande considération pour le vieux, quand il passait sur les talons de Nana, la lèvre pendante dans sa face blême, avec son collier de barbe grise, correctement taillé. » (*A*, 433)

¹¹¹ Émile Zola, *Pot-Bouille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982 [1882], p. 30. Nous soulignons. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *PB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹¹² « Très bel homme, favoris corrects, figure large de diplomate, et *tout à fait un monsieur* quand il sort. » Voir la fiche « Gourd », *Documents préparatoires de Pot-Bouille*, NAF 10321, f° 275-276, disponible sur *Le Compagnon des Rougon-Macquart*, en ligne, <<https://www.rougon-macquart.fr/dictionnaire-des-personnages/personnages-g/gourd/>>, consulté le 16 juillet 2019. Nous soulignons.

¹¹³ Émile Zola, *La Terre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980 [1887], p. 41. Nous soulignons. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *T*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Delhomme¹¹⁴ dans *La Terre* (1887), le « collier de barbe coupé ras, sans moustaches » (BH, 48¹¹⁵) du président Grandmorin¹¹⁶ dans *La Bête Humaine* (1890) ou même la figure « rouge et rasée¹¹⁷ » d'Amadiou¹¹⁸ dans *L'Argent* (1891), pour ne nommer que celles-là, qui sont toujours les signes de l'appartenance à une classe aisée, à un milieu sérieux, à une profession honorable, ou encore, le gage d'une certaine dignité dans les portraits où elles font leur apparition – que ces apparences soient ironiques ou non chez le personnage en question¹¹⁹. Or nous remarquons que c'est également Baptiste, le valet de chambre de Saccard,

¹¹⁴ « Très respecté dans le village, adjoint sans doute, et véritable influence. Passe pour un des riches. » Voir la fiche « Delhomme », *Documents préparatoires de La Terre*, NAF 10329, f° 26-28, disponible sur *Le Compagnon des Rougon-Macquart*, en ligne, <<https://www.rougon-macquart.fr/dictionnaire-des-personnages/personnages-d/delhomme/>>, consulté le 16 juillet 2019. Notons que Delhomme est aussi présenté comme « [r]asé de frais » (T, 520) dans la suite du récit, le trait cosmétique se voyant ainsi réitéré par la narration pour appuyer plus loin cette apparence de dignité chez le personnage.

¹¹⁵ Nous soulignons.

¹¹⁶ « Air général : sévère et dur, bourgeois, avec des échappées de bonhomie. Il faut qu'on tremble un peu autour de lui, qu'on le respecte [...]. » Voir la fiche « Grandmorin (Le Président) », *Documents préparatoires de La Bête humaine*, NAF 10274, f° 556-557, disponible sur *Le Compagnon des Rougon-Macquart*, en ligne, <<https://www.rougon-macquart.fr/dictionnaire-des-personnages/personnages-g/grandmorin-le-president/>>, consulté le 16 juillet 2019.

¹¹⁷ Émile Zola, *L'Argent*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980 [1891], p. 42. Nous soulignons. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle ARG, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹¹⁸ « C'est lui qui a mis toute sa fortune sur une valeur discréditée. Un coup pour lequel il aurait fallu l'enfermer. Et ça a réussi, des millions. Depuis, *salué très bas, très considéré.* » Voir la fiche « Amadiou », *Documents préparatoires de L'Argent*, NAF 10268, f° 373, disponible sur *Le Compagnon des Rougon-Macquart*, en ligne, <<https://www.rougon-macquart.fr/dictionnaire-des-personnages/personnages-a/amadiou/>>, consulté le 16 juillet 2019. Nous soulignons.

¹¹⁹ Notons que Sylvie Collot lie les mentions de la pilosité des personnages masculins dans l'œuvre zolienne aux questions de virilité et de castration. Dans *Les Lieux du désir* (1992), elle note qu'« une barbe absente ou légère peut révéler la féminisation de l'homme et sa soumission à la femme », tandis que « [...] le rasage participe doublement de la castration : dans la mesure où il porte atteinte à la virilité de la barbe, mais aussi parce qu'il sépare formellement la tête du tronc, selon cette ligne du cou qui semble chez Zola constamment menacée ». Voir Sylvie Collot, *Les Lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, coll. « Hachette université; Recherches littéraires », 1992, p. 24-25. Dans la pensée de la seconde moitié du XIX^e siècle, la barbe est aussi un signe de contestation politique : comme le rappelle Samir Hammal, « [à] partir de 1848, tous les contestataires de l'ordre établi sont barbus [...] ». Voir Samir Hammal, « Le pouvoir du poil en politique », *L'Express*, 12 janvier 2014, s. p., en ligne, <https://www.lexpress.fr/actualite/politique/le-pouvoir-du-poil-en-politique_1312728.html>, consulté le 15 décembre 2019. Ce rapport entre rasage et discours politique est exposé à deux reprises dans *Les Rougon-Macquart*, puisque c'est chez le barbier que se discutent les grands enjeux politiques dans

qui porte ironiquement l'« air digne » des grands hommes par sa domestication de la pilosité dans *La Curée*. La narration le montre en effet « superbe, tout de noir habillé, grand, fort, la face blanche, avec les favoris corrects d'un diplomate anglais, l'air grave et digne d'un magistrat » (C, 36¹²⁰), et ce, malgré son évidente infériorité au sein de l'échelle sociale romanesque¹²¹. Cette double attribution du détail cosmétique – à la fois aux « grands » et aux « petits » hommes – rend dès lors nécessaire la remise en question du rapport préalablement établi entre supériorité sociale et soins capillaires, car ici, comme dans bon nombre d'occurrences au sein des *Rougon-Macquart*, en se voyant apposé à deux classes de personnages différentes, le détail cosmétique perd de sa lisibilité hiérarchisante et requiert une seconde évaluation. Du simple relais du discours social – les grands hommes se rasent ou ont les moyens de se raser –, nous passons à un second discours, ironique cette fois – les valets de chambre peuvent avoir l'air de grands hommes –, ce qui « brouille » (le terme est d'Hamon) la valeur signalétique du détail cosmétique comme il la remet en cause : parmi ces personnages rasés, lesquels sont réellement dignes? Selon Philippe Hamon, ce phénomène est fréquent sous la plume zolienne, « Zola [...] jou[ant] [...] sur des synonymes à connotations différentes, pour différencier ses personnages, plutôt qu'il ne joue sur des lexiques quantitativement ou qualitativement différents¹²² ». De la pauvreté du portrait zolien, nous tirons les mêmes

La Fortune des Rougon et dans *La Terre*. C'est Antoine Macquart qui, d'une part, témoigne de ce phénomène dans *La Fortune* : « Il passait des heures chez son barbier, où l'on parlait politique, et qui lui donnait un coup de peigne, entre deux discussions. » (F, 392) Le métier de barbier accorde d'autre part une importance singulière au personnage de Lengaigne dans *La Terre* (« [c]e qui lui donnait une importance, c'était qu'il rasait le village, coupait les cheveux » (T, 82)), car c'est chez lui que se centralisent les discours politiques du village. Voir T, p. 83-84. Nous verrons dans notre deuxième chapitre que la féminisation de certains personnages, traduite chez Zola par des pratiques hygiéniques complexes – et, notamment, par la pratique du rasage –, participe surtout à la mise en place d'une critique politique, puisque ce sont souvent les personnages opposés à la République qui portent les marques de ce rasage féminisant dans ses œuvres.

¹²⁰ Nous soulignons.

¹²¹ Notons que Zola fait également de Baptiste un « eunuque » : « Lui seul [Baptiste], dans l'air chargé d'ivresse, sous les clartés crues du lustre qui jaunissaient, restait correct, avec sa chaîne d'argent au cou, ses yeux froids où la vue des épaules des femmes ne mettait pas une flamme, son air d'eunuque servant des Parisiens de la décadence et gardant sa dignité. » (C, 55. Nous soulignons.) Le personnage de Baptiste s'inscrit ainsi dans la théorie de la castration par le rasage proposée par Sylvie Collot (voir la note 119 du présent mémoire), tandis que son rapprochement avec les « grands hommes » vient porter atteinte à l'image respectable autrement revendiquée par ces personnages dans la pensée de l'époque.

¹²² Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op.cit., p. 168-169.

conclusions qu'Hamon en ce qui a trait à la description hygiénique et cosmétique des personnages des *Rougon-Macquart*, c'est-à-dire que « si son importance quantitative est faible, son statut qualitatif, interne et externe, donne lieu à des organisations plus sophistiquées¹²³ », lesquelles demandent à être observées.

1.2.1 Fonctionnement général de la « rhétorique portrographique » zolienne

Dans le chapitre « Techniques du portrait » de son ouvrage *Le Personnel du roman*, Philippe Hamon retrace les paramètres de la composition du portrait en régime zolien¹²⁴. Sachant que les qualités hygiéniques et cosmétiques s'insèrent toujours dans des portraits de personnages – et qu'elles se soumettent de ce fait aux mêmes injonctions –, il nous importait de rappeler ici les constats émis par ce spécialiste du roman zolien. En premier lieu, Hamon remarque que le portrait du personnage, s'il est peu fourni, tend néanmoins à se multiplier et à se préciser au fil du récit. Le portrait est donc souvent à mettre en corrélation avec un portrait antérieur du même personnage, et se voit par le fait même « intégré au sein d'une série de variantes¹²⁵ » qui « serv[ent] à rythmer, dans la diachronie de l'histoire du personnage, les moments forts de cette histoire, moments eux-mêmes qui peuvent être contradictoires : alternance de “hauts” et de “bas”, moments “positifs” et moments “négatifs”, [...] etc.¹²⁶ ». En deuxième lieu, Hamon note que le portrait du personnage n'est jamais posé seul dans l'œuvre zolienne : il se voit toujours soumis à une confrontation avec le portrait d'un autre ou de plusieurs autres personnages, « le portrait n'a[yant] de statut qu'intégré au sein d'une corrélation, ne pren[ant] sens que par sa différence, par un “parallèle” [...] avec d'autres

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Nous souhaitons renvoyer nos lecteurs à ce chapitre fondateur du *Personnel du roman*, car nous paraphrasons largement le discours tenu par Hamon dans les lignes à suivre. Voir *Ibid.*, p. 150-184.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 169-170.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 162.

portraits¹²⁷ ». Le portrait zolien est ainsi, en dernier lieu, fondamentalement organisé autour d'une logique d'opposition (aussi nommée « esthétique de l'*oxymoron*¹²⁸ »), qui est elle-même doublée d'un système évaluatif omniprésent où s'alternent, s'opposent ou se neutralisent le positif et le négatif, l'être et le paraître et, dans le cas qui nous occupe, le propre et le sale. À la suite de ces trois constats, nous proposons d'observer les effets de la rhétorique mise en place dans les portraits spécifiquement hygiéniques et cosmétiques des personnages des *Rougon-Macquart* sur la représentation de la société du Second Empire qui est donnée à voir par Zola, car, nous le verrons, le détail (qu'il soit hygiénique ou cosmétique) du portrait zolien porte toujours en son sein un discours qui va au-delà de la simple description.

1.2.2 Variations hygiéniques

Au XIX^e siècle, nous l'avons vu, l'apparence d'hygiène devient un symbole identitaire signifiant. De ce fait, lorsque les personnages zoliens se voient soumis à un changement de statut dans la hiérarchie sociale mise en place dans le récit, ce changement est bien souvent – voire toujours –, connoté par une référence à l'évolution (positive ou négative) de certains traits de leur hygiène. Pensons, à titre d'exemple, à la souillure progressive du père Fouan, dans *La Terre*, qui marque nettement la déchéance de ce personnage, lentement réduit à la misère – et donc à une propreté lacunaire – du fait de la destitution de son pouvoir symbolique dans l'œuvre. En effet, si le père Fouan est d'abord présenté comme une figure respectable, dominant ses enfants par son avoir : « il était gaillard encore, *bien tenu, ses petits favoris blancs, en pattes de lièvre correctes* » (*T*, 43¹²⁹), la narration le montre ensuite négligé par sa famille, une fois son héritage distribué, ce qui le fait entrer dans un processus

¹²⁷ *Ibid.*, p. 169.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 176.

¹²⁹ Nous soulignons.

de « défiguration » hygiénique, pour reprendre l'expression de Philippe Hamon¹³⁰, qui est fondamentalement négatif :

Ce n'était plus le vieux paysan propre, avec son cuir bien rasé, ses pattes de lièvre correctes, portant des blouses neuves et des pantalons noirs. [...] Il se traînait sur deux bâtons, envahi d'une barbe blanche, longue et sale, usant les vêtements troués de son fils, si mal tenu, qu'il en était répugnant au soleil, ainsi que ces vieux rôdeurs de route en haillons, dont on s'écarte. (T, 458¹³¹)

Le père Fouan, tombé à une pauvreté inscrite sous le signe de la souillure, voit l'ensemble de ses traits hygiéniques caractéristiques se renverser, tandis que la barbe, sale et longue, « envahit », donc conquiert, le personnage. À la suite de ce renversement, puisque tous les traits qui l'identifiaient initialement (et qui faisaient de lui une figure respectée dans l'œuvre) disparaissent dans le négligé de son apparence, le « père » Fouan s'efface lui aussi progressivement du récit : il perd peu à peu la parole, conjointement à sa respectabilité paternelle, pour finalement perdre la vie aux mains de sa fille et de son beau-fils. L'hygiène marque ainsi dans ce portrait le statut positif premier du personnage (le père, dans la gloire de son avoir, est propre) par opposition à un état second (l'homme misérable, privé de son pouvoir paternel, est malpropre), le statut négatif de la souillure ne faisant que renforcer le drame du récit, c'est-à-dire celui d'un père exploité jusqu'à la moelle par ses enfants¹³². Toutefois, dans le roman zolien, les variations hygiéniques ne sont pas toujours soumises à ce système logique usuel selon lequel la déchéance des personnages devrait nécessairement être associée à un « encrassage » perçu comme négatif, et inversement. Sous la plume de Zola, certaines améliorations hygiéniques renvoient en effet à l'hypocrisie des apparences et à la dégradation

¹³⁰ « [Dans] la composition du portrait à “transformations”, et formant série et suite de portraits, d'une même “figure”, [...] il y a à la fois conservation et transformation de l'information sur le personnage, où la “transfiguration positive” s'oppose à son symétrique négatif, “la défiguration” [...]. » Voir Philippe Hamon, *Le Personnel du roman, op.cit.*, p. 162.

¹³¹ Nous soulignons.

¹³² Rappelons à la suite de Véronique Cnockaert que *La Terre* est le seul roman des *Rougon-Macquart* qui met en scène la question de l'héritage et du leg dans ce cycle pourtant porté par la question de l'hérédité, d'où l'importance d'une dramatisation de la déchéance chez cette figure paternelle symbolique. Voir Véronique Cnockaert, « Le sang et le nom. Entre hérédité et héritage dans *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola », dans Christian Chelebourg, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission : Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2012, p. 51.

morale de la société du Second Empire, et sont donc perçues comme négatives dans l'axiologie zolienne, par opposition à leur statut positif dans la doctrine hygiéniste qui anime le XIX^e siècle. C'est le cas, par exemple, de la toilette d'Honoré Trouche dans *La Conquête de Plassans*. Si ce personnage se voit soumis à une transformation hygiénique positive qui lui permet de s'intégrer rapidement à la société de Plassans, l'amélioration de son hygiène témoigne de la duplicité de ce personnage dans l'économie romanesque. En effet, lors de leur arrivée dans la ville de Plassans, les Trouche « ne sentent pas bon » et ont « une fichue mine » aux yeux du personnage de Mouret (*CP*, 156), ce qui indique d'emblée une origine douteuse dans la pensée de l'époque. Or « [d]ès le lendemain, Trouche, habillé convenablement, tout en noir, rasé, ses rares cheveux ramenés soigneusement sur les tempes, [est] présenté par l'abbé à Marthe et aux dames patronnesses » (*CP*, 159¹³³) comme un parfait *gentleman*. Le narrateur ajoute également plus loin que « dès le soleil levé, [Trouche] fai[t] sa toilette d'homme grave » et « essu[ie] de son visage marbré les hontes de la nuit » (*CP*, 265) après ses nuits de débauche. Dès lors, si les pratiques de propreté rendues nécessaires soulignent la malpropreté préalable de Trouche et la souillure des activités nocturnes du personnage (une souillure qui renvoie à leur immoralité), nous observons également grâce à celles-ci que Trouche n'est pas dupe quant aux lois qui régissent sa société : il instrumentalise savamment sa toilette pour dissimuler son vice. La répétition du terme « grave » dans ce portrait inscrit sa toilette dissimulatrice dans un rapport étroit avec celle d'autres personnages perçus comme corrompus chez Zola – dont, notamment, ces « magistrats » à l'« air grave et digne » que nous avons précédemment mentionnés –, le portrait hygiénique de Trouche s'insérant ainsi dans un système plus large d'autres portraits qui vise à montrer, par accumulation de références, que sous la plume zolienne, la toilette de l'homme grave est une toilette mensongère. Ainsi, dans le cas de Trouche, l'amélioration de l'hygiène ne vient en aucun cas souligner un caractère positif dans le système de valeurs zolien; au contraire, la narration emploie plutôt la propreté de ce personnage pour exposer ce que peut hypocritement dissimuler l'apparence d'hygiène, et notamment l'hygiène « respectable » du bourgeois, c'est-à-dire l'immoralité, le vice et le mensonge. Chez Zola, ce sont d'ailleurs souvent les personnages les plus « pomponnés » (hygiéniquement) qui sont les plus « sales » (d'un point de vue moral) : c'est du moins le

¹³³ Nous soulignons.

constat de Nana qui, par son statut de courtisane, devient une excellente lectrice du « corps » social¹³⁴ dans l'œuvre éponyme. La jeune fille, alors qu'elle racole de nouveaux clients en « guetta[ant] les mieux mis » (*N*, 275), indique en effet son appréhension face à ces hommes : « Elle avait bien un peu peur, car *les plus comme il faut étaient les plus sales*. Tout le vernis craquait, la bête se montrait, exigeante dans ses goûts monstrueux, raffinant sa perversion. » (*N*, 275¹³⁵) Aussi importe-t-il, chez Zola, de toujours prêter attention aux variations hygiéniques mentionnées dans les descriptions des personnages, car les apparences en régime zolien sont – sinon toujours, du moins souvent – trompeuses et exigent une attention toute particulière du lecteur pour évaluer les savoirs présentés par les corps dans ces portraits. Nous pourrions souligner une pléthore d'évolutions similaires au fil des *Rougon-Macquart*¹³⁶, mais nous passerons plutôt à notre prochain constat, celui d'une *persistance* de certains marqueurs hygiéniques sur les corps des êtres de fiction zoliens.

¹³⁴ Nana possède en effet le pouvoir de lire les corps. Elle « lit » notamment le désir que les hommes ont pour elle sur leur visage : « Ça devait être le vieux qui avait amené l'autre; ses yeux étaient trop polissons. Pourtant, il fallait aussi se méfier de l'autre, dont les tempes se gonflaient drôlement; il aurait bien pu venir tout seul. » (*N*, 70) Comme la courtisane a accès aux secrets du corps, elle peut de surcroît témoigner de la « propreté » (intime et morale) de leurs propriétaires : « Je les connais trop. Faut voir ça au déballage!... Plus de respect, fini le respect! Saleté en bas, saleté en haut, c'est toujours saleté et compagnie... » (*N*, 360) Nous verrons que, sous la plume zolienne, cette faculté est également accordée à la mère de Nana, Gervaise, du fait de son statut de blanchisseuse. Voir à cet égard la note 148 du présent mémoire.

¹³⁵ Nous soulignons.

¹³⁶ Nous nous contenterons de soulever ici que les transformations hygiéniques observées par le narrateur chez M. Jules dans *Le Ventre de Paris* (*V*, 114); chez la mère Fétu, dans *Une Page d'amour* (Émile Zola, *Une Page d'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989 [1878], p. 248; désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *PA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte); chez Clarisse Bocquet, dans *Pot-Bouille* (*PB*, 437); chez Étienne Lantier, dans *Germinal* (Émile Zola, *Germinal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1978 [1885], p. 266; désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *G*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte) et chez Fagerolles, dans *L'Œuvre* (Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2016 [1886], p. 227; désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *O*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte) mériteraient d'être creusées, du fait de leur rapport symbolique à la déchéance ou à la réhabilitation morale présentée par ces personnages.

1.2.3 Persistance de la saleté : de l'origine ouvrière au faux-semblant bourgeois

Parallèlement aux nombreuses mutations hiérarchiques indiquées par les variations hygiéniques au sein du roman zolien, nombre de personnages exposent le caractère immuable de certains savoirs portés par le corps. Chez les personnages issus de la classe prolétaire, nous pouvons expliquer ce phénomène en rappelant que la condition ouvrière implique bien souvent une inscription du « dur labeur » sur les corps¹³⁷, d'où la résistance de certaines marques physiques face à « l'embourgeoisement » rendu possible par l'hygiène : ainsi des personnages de Pluchart (*Germinal*) (« [d]epuis cinq ans, [Pluchart] n'avait plus donné un coup de lime, et *il se soignait, se peignait surtout avec correction*, vaniteux de ses succès de tribune; mais il gardait des raideurs de membres, *les ongles de ses mains larges ne repoussaient pas, mangés par le fer* », *G*, 356¹³⁸) ou encore, de Jacques Lantier (*La Bête humaine*) (« [o]n aurait dit un monsieur, à sa peau fine, *bien rasée sur les joues*, si l'on n'eût pas trouvé d'autre part *l'empreinte indélébile du métier, les graisses qui jaunissaient déjà ses mains de mécanicien*, des mains pourtant restées petites et souples », *BH*, 76¹³⁹), chez qui les soins du corps ne permettent pas d'effacer les traces du travail manuel et donc de l'origine prolétaire¹⁴⁰. Tandis que ces personnages ouvriers se voient « tatoués » – c'est littéralement le cas pour le

¹³⁷ À cet égard, voir Alain Corbin, « Douleurs, souffrances et misères du corps », dans Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps*, *op.cit.*, p. 251-261.

¹³⁸ Nous soulignons.

¹³⁹ Nous soulignons.

¹⁴⁰ Notons également les effluves indiciaires qui persistent chez la belle Normande, poissonnière du *Ventre de Paris* (« [c]'était un parfum persistant, attaché à la peau d'une finesse de soie, un suint de marée coulant des seins superbes, des bras royaux, de la taille souple, mettant un arôme rude dans son odeur de femme. Elle avait tenté toutes les huiles aromatiques; elle se lavait à grande eau; mais dès que la fraîcheur du bain s'en allait, le sang ramenait jusqu'au bout des membres la fadeur des saumons, la violette musquée des éperlans, les âcretés des harengs et des raies », *V*, 212-213) et chez Mathilde, herboriste de *L'Œuvre* (« [u]ne senteur forte s'était répandue, la senteur des simples dont sa robe se trouvait imprégnée, et qu'elle apportait dans sa chevelure grasse, défrisée toujours : le sucre fade des mauves, l'âpreté du sureau, l'amertume de la rhubarbe, mais surtout la flamme de la menthe poivrée, qui était comme son haleine propre, l'haleine chaude qu'elle soufflait au nez des hommes », *O*, 93).

personnage de Catherine Maheu dans *Germinal*¹⁴¹ – par le rôle qu’ils jouent en société, d’autres personnages conservent plutôt un rapport à la malpropreté qui semble inhérent à leur condition prolétaire dans l’imaginaire du XIX^e siècle. Ces personnages témoignent alors d’une sorte de penchant « naturel » pour la saleté – lequel est étroitement lié à l’idée d’une saleté immanente du peuple dans le discours social que relaie Zola –, comme nous pouvons le voir chez la Cognette, dans *La Terre* :

Elle aidait la servante, on l’employait à de basses besognes, à la vaisselle, au travail de la cour, au nettoyage des bêtes, ce qui achevait de la croquer, *salie à plaisir*. Pourtant, après la mort de la fermière, *elle parut se décrasser un peu*. [...] Elle se montrait d’une coquetterie dépensière, se trempait de parfums, *tout en gardant un fond de malpropreté*. (*T*, 117¹⁴²)

Malgré sa richesse lentement acquise, la Cognette ne peut se défaire de son origine, laquelle s’exprime en termes de malpropreté; c’est dire que certains savoirs du corps ne peuvent être « nettoyés »¹⁴³. Sous la plume zolienne, ce constat prend une dimension fondamentalement critique en ce qui concerne la présentation de certains personnages animés par des ambitions bourgeoises. La persistance de la malpropreté révèle chez ces derniers la vacuité de l’instrumentalisation de l’hygiène face aux savoirs portés par le corps. Nous retrouvons une figure emblématique de ce phénomène dans *L’Assommoir*. Du fait de son attention outrageuse pour la toilette, qui évolue de façon concomitante à la déchéance de Gervaise dans le texte¹⁴⁴,

¹⁴¹ Le narrateur indique en effet que Catherine, du fait de son travail acharné dans les mines, a « [l]es pieds bleuis, *comme tatoués de charbon* » (*G*, 75, nous soulignons) tandis que son visage se voit « déjà gâté par les continuel lavages au savon noir » (*G*, 75) qui sont le lot des mineurs.

¹⁴² Nous soulignons.

¹⁴³ Il en va de même pour les personnages de Macqueron, dans *La Terre*, et de Jantrou, dans *L’Argent*, qui conservent tous deux les « taches » de leurs origines : « Depuis qu’il [Macqueron] avait gagné des rentes, en spéculant sur les petits vins de Montigny, il était tombé à la paresse, chassant, pêchant, faisant le bourgeois; et il restait très sale, vêtu de loques [...] » (*T*, 77) et « Maintenant, [Jantrou] était tout flambant neuf, serré dans une élégante redingote, la boutonnière fleurie d’une rosette panachée de couleurs vives [...], soignant surtout sa coiffure, des chapeaux irréprochables, d’un luisant de glace. Avec cela, il gardait des trous dans son élégance, la vague impression d’une malpropreté persistant en dessous, l’ancienne crasse du professeur déclassé [...], la peau pénétrée et teinte des saletés immondes qu’il y avait essayées pendant dix ans [...] » (*ARG*, 235)

¹⁴⁴ Notons que la déchéance de Gervaise, qui se signe également par une tombée dans la souillure et dans la misère marquée à la fois sur son corps et dans l’espace, a largement été observée par la critique. C’est pourquoi nous avons choisi de ne pas nous y attarder outre mesure. À cet égard, voir, entre autres, Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op.cit.*, p. 224 et Jean-Pierre Leduc-Adine, « Espaces, seuils

Lantier devient le porte-étendard de l'hypocrisie de la toilette bourgeoise, celle-ci se trouvant montrée dans l'œuvre zolienne comme une propreté du « dessus » cachant, avec plus ou moins d'efficacité, la persistance de la « boue humaine » – l'expression est de Zola – « dessous ».

Dès les premières pages de *L'Assommoir*, Lantier se voit rapproché du bourgeois par le personnage de Coupeau¹⁴⁵. Il n'est donc pas étonnant que ce « bourgeois » soit dégoûté de la misère offerte par le nid familial lors de son retour chez lui et qu'il lance, de fait, ces deux terribles constatations à Gervaise : « C'est propre, ici! » (*A*, 26) et « Tu ne te débarbouilles donc plus? » (*A*, 26), quelques heures seulement avant d'abandonner la jeune femme et leurs deux enfants. Du bourgeois, Lantier montre ensuite les habitudes hygiéniques puisque, lorsqu'il quitte Gervaise, la narration note qu'il prend néanmoins le temps d'achever ses soins de toilette, en plus de priver sa compagne de leurs maigres moyens cosmétiques : « Lantier s'était lavé et avait achevé la pommade dans une carte à jouer; l'eau grasse de ses mains emplissait la cuvette. [...] Elle ne retrouva même pas le petit miroir rond, accroché à l'espagnolette. » (*A*, 51) Lorsque nous le retrouvons, quelques années plus tard, rien n'a changé : Lantier réapparaît « en paletot, *rasé et peigné* [...] avec les manières d'un homme qui aurait reçu de l'instruction » (*A*, 284¹⁴⁶). Lorsque Lantier revient vivre chez elle, Gervaise est de surcroît contrainte de fournir à son logeur une table-toilette dans la chambre qu'elle lui réserve (*A*, 290). Cette accumulation de références à la toilette de Lantier, qui évolue parallèlement aux commentaires concernant son instruction, pourrait laisser croire que ce personnage s'est réellement taillé une place dans les classes aisées de la société parisienne. Pourtant, comme au temps de ses premiers amours avec Gervaise, si son oisiveté le rapproche directement du bourgeois dans le texte (« [e]n attendant, il ne faisait absolument rien, se promenait au soleil, les mains dans les poches, *ainsi qu'un bourgeois* », *A*, 284¹⁴⁷), Lantier

et marges. À propos de *L'Assommoir* », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, dossier « Zola, explorateur des marges », 2003, p. 23-32.

¹⁴⁵ Alors que Coupeau aperçoit Gervaise de la rue, il constate que « [l]e bourgeois [Lantier] n'est [...] pas là » (*A*, 21).

¹⁴⁶ Nous soulignons.

¹⁴⁷ Nous soulignons.

n'est ni riche ni instruit. C'est à Gervaise que revient la tâche de nous renseigner sur la fausseté des apparences de ce personnage. Elle offre une nouvelle lecture, révélatrice, du corps de cet homme. Gervaise, en tant que lingère, se présente en effet comme une lectrice du « corps » social toute désignée¹⁴⁸ : le rapport du personnage aux dessous intimes lui permet de « déshabill[er] [...] tout le quartier de la Goutte-d'Or » (A, 176), tandis que c'est elle qui, à l'instar du romancier, expose les « saletés » de la condition ouvrière dans l'œuvre¹⁴⁹. Gervaise lit ainsi le corps de son amant au-delà des seules apparences : lorsqu'elle s'en approche, elle « sen[t] monter une odeur de tabac, *une odeur d'homme malpropre, qui soigne seulement de dessus, ce qu'on voit de sa personne* » (A, 292¹⁵⁰). Tout comme les frais de toilette du personnage de Trouche dans *La Conquête de Plassans*, la toilette de Lantier vise alors à souligner le caractère mensonger de l'apparence de propreté : sous le masque de la toilette se cache un être à la moralité douteuse dont les dessous malpropres renvoient aux mensonges, aux vices et à l'hypocrisie perpétuels dans lesquels évolue ce personnage. Notons ici que cette persistance de la « boue du dessous » se retrouve chez bon nombre de représentants des

¹⁴⁸ Notons à la suite d'Alain Corbin qu'au XIX^e siècle, « [l]a lingerie intime, sur laquelle viennent s'inscrire les traces de la sexualité, de la maladie, voire du crime, tient un compromettant discours; amplifié, au lavoir, par les blanchisseuses ». Voir Alain Corbin, « Coulisses », dans Philippe Ariès et Georges Duby, *op.cit.*, p. 413. Gervaise obtient ainsi une grande lucidité en ce qui a trait à la véritable nature des êtres qui l'entourent, car elle possède – du fait de son métier de blanchisseuse – un accès direct aux secrets des corps : « La rue de la Goutte-d'Or n'était pas si propre! [...] Et, le geste élargi, elle indiquait le quartier entier, elle en avait pour une heure rien qu'à étaler le linge sale de tout ce peuple, les gens couchés comme des bêtes en tas, pères, mères, enfants, se roulant dans leur ordure. Ah! elle en savait, la cochonnerie pissait de partout, ça empoisonnait les maisons d'alentour! Oui, oui, quelque chose de propre que l'homme et la femme, dans ce coin de Paris, où l'on est les uns sur les autres, à cause de la misère! On aurait mis les deux sexes dans un mortier, qu'on en aurait tiré pour toute marchandise de quoi fumer les cerisiers de la plaine Saint-Denis. » (A, 330. Nous soulignons.) Sa fille, qui entre elle aussi en contact, quoique différemment, avec l'intimité secrète des corps, reprend un discours pratiquement identique dans *Nana* : « Du haut en bas, on se roulait. Eh bien! ça devait être du propre, dans Paris, de neuf heures du soir à trois heures du matin; et elle rigolait, elle criait que, si l'on avait pu voir dans toutes les chambres, on aurait assisté à quelque chose de drôle, le petit monde s'en donnant par-dessus les oreilles, et pas mal de grands personnages ça et là, le nez enfoncé dans la cochonnerie plus profondément que les autres. » (N, 275)

¹⁴⁹ Véronique Cnockaert, dans son article « Mémoire de peau » (2008), décrit judicieusement comment cette capacité de lecture de Gervaise rapproche celle-ci de l'écrivain naturaliste. Voir Véronique Cnockaert, « Mémoire de peau », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, *op.cit.*, p. 160.

¹⁵⁰ Nous soulignons.

aspirations bourgeoises dans *Les Rougon-Macquart*¹⁵¹. Parmi ces personnages aux « dessous » souillés – des dessous qui renvoient souvent à une certaine immoralité –, deux bourgeois faussement « propres » se distinguent du lot : s'ils n'affichent aucun discours moral dans les œuvres où ils font leur apparition, les figures de Malignon (*Une Page d'amour*, 1878) et de Fauchery (*Nana*, 1880) témoignent néanmoins d'une moralité aux antipodes de la belle apparence qui leur est accordée.

Malignon, dans *Une Page d'amour*, est montré comme un jeune homme au bon goût et à la toilette irréprochable, « très correctement mis, frisé au petit fer, les cheveux séparés par une raie qui lui descendait jusqu'à la nuque » (*PA*, 237), ce qui devrait, dans l'imaginaire de l'époque, lui accorder une moralité tout aussi irréprochable. Or dans ce huitième volume du cycle, Malignon tente justement d'entraîner Juliette, la femme du docteur Deberle, dans l'adultère, une action qui montre bien sa véritable dépravation. Dans *Nana*, tandis qu'on discute le cas de l'élégant chroniqueur Léon Fauchery, Lucy Stewart rappelle que Fauchery est un « monsieur malpropre encore, [...] qui se colle aux femmes, pour faire sa position » (*N*, 237) : malgré sa belle apparence, Fauchery est perçu comme un personnage peu recommandable, puisqu'il utilise les femmes pour asseoir son ascension sociale au lieu de présenter lui-même l'autonomie caractéristique de cette époque peuplée de jeunes ambitieux. Il est intéressant de noter que, si ces deux personnages sont montrés comme particulièrement « propres » et « soignés » – ce qui devrait, dans la pensée de l'époque, également signifier leur droiture morale et assurer la reconnaissance de leur valeur –, ils portent jusque dans leur nom la critique de cette fausseté de leur apparence sous la plume zolienne. La jonction des mots

¹⁵¹ Pensons à Mme Josserand, dans *Pot-Bouille*, qui préfère littéralement porter « des jupons sales qu'une robe d'indienne » (*PB*, 72), à l'instar de sa fille Berthe, qui « décourag[e] encore [son mari] par la propreté douteuse de ses jupons » et « par son dédain du linge qu'on ne voyait pas » (*PB*, 325), du fait de la primauté accordée au seul regard de la société par ces petites bourgeoises. Pensons encore à la Pierronne, dans *Germinal*, dont la propreté – gagnée par ses nuits avec le maître-porion – est quant à elle condamnée, pour cette raison, par le personnage de la Maheude : « On peut bien être propre, quand on a des amoureux qui gagnent trois mille francs, logés, chauffés, sans compter les cadeaux. *Si c'était propre dessus, ce n'était guère propre dessous.* » (*G*, 183. Nous soulignons.) Notons enfin que la Maheude réitère plus loin cette idée d'une « boue du dessous » en observant ses riches voisins : « [p]lus d'une même était pourrie, sous ses franfreluches » (*G*, 499), tandis que le docteur Juillerat, dans *Pot-Bouille*, applique le même constat aux hommes bourgeois de l'immeuble, qu'il qualifie de « gaillards qui ach[èvent] de gâcher l'existence, derrière l'hypocrisie de leur belle tenue » (*PB*, 508).

« Malin » et « Mignon » (Malignon) renvoie en effet à un savoir particulier, celui de l'instrumentalisation de l'apparence, tandis que celle entre « Faux » et « Chéri » (Fauchery) renvoie pour sa part au caractère mensonger de l'apparence bourgeoise. De cette malignité du faux-semblant, nous tirons une critique de l'instruction « cosmétique » bourgeoise dans les romans zoliens, qui est celle d'un savoir de surface supplantant la vérité. Or un tel savoir s'oppose fondamentalement aux idéaux du père du Naturalisme. C'est du moins ce que suggère la comparaison de l'instruction de Coupeau et de Lantier proposée dans *L'Assommoir*, où le romancier valorise l'ignorance du premier plutôt que l'instruction « bourgeoise » du second : « Bien sûr, le zingueur [Coupeau] manquait d'instruction; mais le chapelier [Lantier] en avait trop, ou du moins, il avait une instruction comme les gens pas propres ont une chemise blanche, avec de la crasse par-dessous. » (A, 343) Cette critique est réitérée par le personnage de Maurice dans le pénultième volume du cycle. Le jeune homme constate en effet l'incongruité de ses savoirs face aux besoins de la nation en temps de guerre en rapprochant leur inutilité des apparences mensongères du Second Empire : « N'était-il pas le premier venu, un des passants de l'époque, certes d'une instruction brillante, mais d'une ignorance crasse en tout ce qu'il aurait fallu savoir, vaniteux avec cela au point d'en être aveugle, perverti par l'impatience de jouir et par la prospérité menteuse du règne¹⁵²? » Le savoir-faire du faux-semblant, la maîtrise constante du factice, symbolisés dans l'œuvre par les savoirs hygiéniques bourgeois, sont ainsi dénigrés par l'œil intransigeant du narrateur zolien, qui ne laisse transparaître de ces pratiques que leur vacuité et leur hypocrisie. C'est d'ailleurs cette « crasseuse ignorance » (on sait beaucoup de choses, certes, mais jamais les bonnes) qui perdra le personnage de Maurice, et l'Empire avec lui, dans *La Débâcle*.

Malgré l'intérêt que présenterait une observation plus exhaustive des traits hygiéniques et cosmétiques qui caractérisent les personnages des *Rougon-Macquart*, nous ne pouvons nous plier à une telle étude ici. Des quelques exemples que nous avons soulevés, nous pouvons néanmoins conclure que l'usage du cabinet de toilette, qui se traduit dans les romans par les

¹⁵² Émile Zola, *La Débâcle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984 [1872], p. 364. Nous soulignons. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *D*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

nombreuses pratiques hygiéniques et cosmétiques exposées dans les portraits des personnages, témoigne à lui seul de nombreux enjeux de la société du Second Empire : dans le cycle zolien, les mentions de l’appréhension hygiénique et cosmétique des corps sert à la fois à représenter des réalités sociales (le dur labeur des ouvriers, notamment) et à en critiquer d’autres (l’hypocrisie bourgeoise, surtout). Par la caractérisation hygiénique et cosmétique de leurs corps et de leurs noms, les personnages présentent également un rapport à la vérité – dont nous connaissons la primauté dans la pensée zolienne – largement marqué par les imaginaires qui entourent l’usage du cabinet de toilette. Force est ainsi de constater que l’appréhension hygiénique et cosmétique des corps permet à Zola de tracer un portrait de la société du Second Empire à la fois influencé par les réalités de la seconde moitié du XIX^e siècle – dont, notamment, les angoisses identitaires postrévolutionnaires, les discours hygiénistes et les développements urbains sous Haussmann que nous avons soulignés – et par sa propre vision – essentiellement critique – du Second Empire. Dans la suite de ce mémoire, il s’agira d’exposer comment la représentation spatiale du cabinet de toilette et de ses prolongements cristallise elle aussi et, pensons-nous, de façon encore plus significative, ces nombreux discours.

CHAPITRE II

PAR-DELÀ LES CORPS : CE QUE DIT LE CABINET DE TOILETTE ZOLIEN

Bien que les mentions des pratiques hygiéniques et cosmétiques occupent une place primordiale dans l'économie romanesque zolienne, au sein des *Rougon-Macquart*, ce ne sont pas seulement les corps qui trahissent les enjeux de la société du Second Empire. Les lieux de l'intimité que l'on trouve dans le cycle participent eux aussi à la formation de systèmes herméneutiques et axiologiques complexes. Ils permettent au romancier de mettre en place, dans et par l'espace, un discours révélateur sur les individus qui l'habitent. Ainsi, dans le roman zolien, « [l'espace et en particulier, précisons-nous, l'espace intime] ne se résume plus à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant¹⁵³ », pour reprendre la formule d'Antje Ziethen. Toutefois, comme le rappelle Brice Ameille, « si la maison est sans aucun doute le cadre par excellence de la vie privée, les différentes pièces qui la constituent ne la concernent pas toutes au même degré¹⁵⁴ ». À cet égard, le cabinet de toilette se présente d'emblée comme une pièce singulière de l'habitation domestique : on y présente tout autant le corps et ses nombreux interdits que des caractéristiques « liée[s] au luxe, à la

¹⁵³ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, 2013, n° 3, p. 3-4, en ligne, <<https://doi.org/10.7202/1017363ar>>, consulté le 10 septembre 2019.

¹⁵⁴ Brice Ameille, « La scène de toilette impressionniste : l'intimité (re)trouvée », dans *Espaces et lieux de l'intime au XIX^e siècle*, Actes de la journée d'étude des Doctoriales de la SERD, Paris, 2016, p. 1, en ligne, <<https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3676/files/2017/09/Ameille-10.09.pdf>>, consulté le 8 décembre 2017.

femme, à la *sociabilité*¹⁵⁵ » – et donc aux questions de vie sociale dans l'intimité¹⁵⁶. Celles-ci s'inscrivent d'ailleurs en droite ligne avec le nouveau « commerce intime » qui naît au fil du XIX^e siècle et que Monique Eleb et Anne Debarre définissent comme « une sociabilité dans l'isolement de l'espace familial¹⁵⁷ ». Dès lors, si cette nature polyvalente¹⁵⁸ permet aux discours des sphères publique et privée de se rencontrer au cabinet de toilette, dans les romans de Zola, cette pièce demande à être observée non pas uniquement pour son rôle dans la construction et la qualification des personnages¹⁵⁹, mais aussi – et surtout – pour sa grande « compacité discursive¹⁶⁰ » : comme nous le verrons dans ce chapitre, le cabinet de toilette zolien porte non seulement un discours sur l'essence intime des personnages, mais aussi sur l'essence même du Second Empire et de sa société. À cet effet, nous observerons d'une part que par son rapport à l'aisance financière, à la modernité, au désir (et à la répulsion), à la moralité et à l'intimité, le cabinet de toilette s'inscrit comme un véritable point nodal des discours que porte Zola sur la société du Second Empire. D'autre part, nous verrons que le passage de certains personnages au cabinet de toilette vise à cristalliser, au-delà de l'économie romanesque, des enjeux fondamentaux de la critique du Second Empire élaborée par le père du Naturalisme : ce seront

¹⁵⁵ Monique Eleb et Anne Debarre, *L'Invention de l'habitation moderne*, *op.cit.*, p. 224-225. Nous soulignons.

¹⁵⁶ Rappelons, à la suite d'un commentaire du journal *La Construction moderne* du 22 septembre 1900 cité par Monique Eleb et Anne Debarre dans *L'Invention de l'habitation moderne*, que « [...] dans les hôtels construits à Paris, le cabinet de toilette est un salon ou tout au moins un boudoir où la maîtresse de maison peut [...] même recevoir parfois ses amies intimes ». *Ibid.*, p. 225.

¹⁵⁷ Monique Eleb et Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée*, *op.cit.*, p. 187. Nous soulignons.

¹⁵⁸ Rappelons à la suite de Georges Vigarello que cette nature polyvalente s'étiolera dans les dernières années du XIX^e siècle avec l'affirmation croissante des limites de l'intimité. Voir Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, *op.cit.*, p. 230.

¹⁵⁹ Dans la perspective générale de la spatialité zolienne, ce rapport a déjà largement été étudié. Comme l'a notamment souligné Henri Mitterand, dans le roman zolien, « [la personne du sujet fictif de l'énoncé romanesque] se situe et se meut au sein d'un espace où elle trouve sa place, sa position, ses parcours, ses rencontres, ses obstacles. Elle entre en interaction physique, dynamique, avec les constituants de cet espace », tandis que « la territorialisation est avec la sexualité un des deux axes privilégiés selon lesquels se construit et se qualifie le personnage, dans la syntaxe du récit ». Voir Henri Mitterand, *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures », 1987, p. 112-113 et 141.

¹⁶⁰ Voir Jean-François Richer, *op.cit.*, p. 11.

alors les questions de virilité, de dégénérescence et de républicanisme qui seront observées grâce à une étude de quelques personnages masculins. En clôture de ce chapitre, la figure de Napoléon III – que nous retrouvons au cabinet de toilette dans *La Débâcle* – nous fournira l’occasion de revenir sur ces questions d’une manière synthétique.

2.1 Discours du cabinet de toilette

2.1.1 Discours sur le statut social, l’aisance financière et la modernité

Au fil des vingt romans qui composent *Les Rougon-Macquart*, Émile Zola transmet une vision des habitations domestiques qui, en somme, s’accorde souvent aux réalités du XIX^e siècle : les maisons des personnages bourgeois sont la plupart du temps modernes et élégantes, tandis que l’espace prolétaire est plutôt montré comme nu et sale. Il suffit à cet égard de renvoyer à la description de l’hôtel particulier des Saccard, rue Monceau, dans *La Curée*, pour constater les débordements de luxe et de richesse qui caractérisent l’immeuble de la haute bourgeoisie¹⁶¹, alors que l’exemple de la cité ouvrière de *L’Argent*, où Mme Caroline évolue dans une ordure de plus en plus prononcée, montre bien la précarité hygiénique des personnages vivant dans la pauvreté¹⁶². La représentation du cabinet de toilette ne fait pas exception à cette règle de l’économie romanesque : l’apparition de cette pièce ou de ses équivalents prolétaires – tables de toilette, cuvettes et autres accessoires hygiéniques présentés dans l’espace ouvrier – témoigne toujours d’une certaine aisance ou indigence financière. Chez les riches courtisanes et les grandes bourgeoises, les cabinets de toilette sont luxueux, richement décorés et bien meublés¹⁶³, tandis que l’espace prolétaire montre plutôt des pots à eau gelés (*CP*, 107), des cuvettes ébréchées (*N*, 170) ou encore des tables de toilette

¹⁶¹ Voir *C*, p. 31-36.

¹⁶² Voir *ARG*, p. 206.

¹⁶³ Dans notre troisième chapitre, nous observerons les luxueux cabinets de toilette de Renée, Clorinde et Nana respectivement trouvés dans les romans *La Curée*, *Son Excellence Eugène Rougon* et *Nana*.

souillées (*N*, 297). La représentation du cabinet de toilette participe ainsi activement de la classification hiérarchique des personnages dans la société romanesque, comme en témoignent les exemples de l'habitation de Félicité et de Pierre Rougon, dans le premier roman du cycle, et de l'immeuble bourgeois de *Pot-Bouille*, dans le dixième. Dans *La Fortune des Rougon*, le ménage formé par Félicité et Pierre possède en effet, dans son pauvre logement de la rue de la Banne, quelques meubles hors de service – que le narrateur qualifie de « ruines respectables¹⁶⁴ » – parmi lesquels nous retrouvons notamment une toilette. Au temps où ses rentes sont trop mauvaises, le couple ne peut se permettre de profiter de ce meuble encombrant et doit l'entreposer en attendant sa montée dans la hiérarchie sociale (*F*, 117), ce qui montre bien le rapport établi entre prospérité économique et hygiène jusque dans les moindres détails de la représentation spatiale zolienne¹⁶⁵. Il en va de même dans *Pot-Bouille*, où la description du décor accorde une large place aux nouveaux éléments du confort bourgeois. Dès les

¹⁶⁴ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, *op.cit.*, p. 117. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *F*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁶⁵ La description des chambres des vendeuses dans *Au Bonheur des Dames* présente à cet égard un exemple singulier, car le narrateur note distinctement dans ce roman l'évolution de la qualité de vie des vendeuses en opposant une première description de leurs chambres, aux débuts du grand magasin, à une seconde, une fois le commerce établi, où, bien que le matériel de toilette n'évolue pas de façon significative, l'usage qui en est fait se renverse afin de souligner les avantages acquis par le personnel. Le narrateur dit d'abord de la chambre de Denise que « [c]'était une étroite cellule mansardée, ouvrant sur le toit par une fenêtre à tabatière, meublée d'un petit lit, d'une armoire de noyer, d'une table de toilette et de deux chaises » (Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980 [1883], p. 123, nous soulignons; désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *BD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte); il ajoute plus loin que « [c]'était, le long du couloir des chambres, une promiscuité de caserne, des filles souvent peu soignées, des commérages d'eaux de toilette et de linges sales, toute une aigreur qui se dépensait en brouilles et en raccommodements continuels » (*BD*, 165, nous soulignons). Dans cette description, c'est l'étroitesse de la chambre qui est mise en évidence : elle est notamment soulignée par l'apparition d'une table de toilette, qui indique les fonctions multiples de cet espace prolétaire. La narration y remarque aussi que les filles sont « peu soignées » (*BD*, 165), un commentaire marquant pour sa part les limites des pratiques hygiéniques des ouvrières lors des débuts du grand magasin. Or si les chambres des vendeuses conservent une certaine austérité dans la seconde description qui en est donnée, alors que le *Bonheur des Dames* a subi des travaux d'agrandissement, leur qualité de vie s'est tout de même améliorée, comme l'indique la présence de savons chers et de linges fins (qui témoignent également de l'importance croissante du grand magasin dans la société parisienne, de même que de sa prospérité) : « Maintenant, les chambres des demoiselles occupaient le cinquième étage des bâtiments neufs, [...] et plus confortables, toujours meublées pourtant du lit de fer, de la grande armoire et de la petite toilette de noyer. La vie intime des vendeuses y prenait des propretés et des élégances, une pose pour les savons chers et les linges fins, toute une montée naturelle vers la bourgeoisie, à mesure que leur sort s'améliorait; bien qu'on entendît encore voler des gros mots et les portes battre, dans le coup de vent d'hôtel garni qui les emportait matin et soir. » (*BD*, 320. Nous soulignons.)

premières pages de ce roman – qui, comme le rappelle André Fermigier, se présente comme « l’histoire de la moyenne et petite bourgeoisie parisienne telle que Haussmann et l’ensemble du régime impérial la logent, la surveillent et la protègent¹⁶⁶ » –, le personnage de Campardon ne peut s’empêcher de vanter l’apport des transformations haussmanniennes au nouveau locataire qu’il est chargé d’accueillir : « Eau et gaz, à tous les étages [...] » (*PB*, 33-34) répète-t-il à deux reprises à Octave Mouret. Pourtant, tandis que, comme le souligne Brian Nelson, « [l]e modernisme criard de la maison en fait un exemple typique des nouvelles constructions bourgeoises de l’époque¹⁶⁷ », dans *Pot-Bouille*, les vanités de cette petite et moyenne bourgeoisie sont vite ridiculisées. Comme le remarque Georges Vigarello dans *Le Propre et le sale*, si l’appartement d’Octave comporte un cabinet de toilette qui témoigne de son aisance financière et de la modernité de son appartement, celui-ci est très exigu, puisque le personnage y a tout « juste la place de se laver les mains » (*PB*, 35)¹⁶⁸. À l’instar des pratiques hygiéniques et cosmétiques que nous avons précédemment observées, cette représentation de l’espace intime témoigne d’une certaine critique à l’égard de la primauté accordée aux fausses apparences dans les différentes couches de la bourgeoisie. Mais au fil des *Rougon-Macquart*, Zola ne critique pas toujours cette évolution des personnages vers le confort bourgeois. Dans *L’Œuvre*, un roman qui met en scène les tribulations créatrices de Claude Lantier et de son entourage artistique, nous observons en effet un discours bien différent : la mention du cabinet de toilette, qui tient sur une seule page, valorise réellement l’accès à l’aisance bourgeoise chez le personnage de Pierre Sandoz, double fictif du maître de Médan¹⁶⁹.

¹⁶⁶ André Fermigier, « Préface », dans *PB*, p. 9.

¹⁶⁷ Brian Nelson, « *Pot-Bouille*, étude sociale et roman comique », *Cahiers naturalistes*, n° 55, 1981, p. 75.

¹⁶⁸ Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, *op.cit.*, p. 201.

¹⁶⁹ La critique zolienne a largement exposé les rapports établis entre la figure de Pierre Sandoz et celle d’Émile Zola, des rapports sur lesquels nous ne reviendrons pas ici. Voir, notamment, Frédérique Giraud, « Le portrait de soi en écrivain. Zola et son double Sandoz », *Mémoires du livre*, vol. 2, n° 2, printemps 2011, p. 1-18. Notons cependant que cette association entre le romancier réel et le romancier fictif pourrait expliquer, dans une certaine mesure, la valorisation de l’embourgeoisement du personnage de Sandoz à la suite de sa consécration littéraire.

Dès que la narration consacre les succès littéraires de ce personnage de romancier, le narrateur indique que Sandoz et sa femme acquièrent, rue Nollet, une « [p]etite maison de travail et d'espoir [...] égayée déjà d'un commencement de bien-être et de luxe » (*O*, 221). Cette prospérité commençante se matérialise dans l'apparition du cabinet de toilette au sein de la description. Le narrateur note que « le ménage se content[e][, à l'étage, de deux chambres] *et du cabinet de toilette, placé entre les deux pièces* » (*O*, 221¹⁷⁰); or c'est justement ce lieu de l'intimité qui permet à la femme de Sandoz, quelques lignes plus loin, de « met[tre] le ménage sur un pied de propreté [...] bourgeoise » (*O*, 222). L'apparition du cabinet de toilette permet ainsi de condenser, en une seule ligne, le basculement hiérarchique connu par le couple dans ce roman. Mais là n'est pas le seul enjeu de ce commentaire spatial, car l'espace intime concrétise également une seconde caractéristique perçue comme positive chez le personnage de Sandoz : son indéniable modernité. Le cabinet de toilette, nous l'avons vu, est un espace fondamentalement nouveau dans la seconde moitié du XIX^e siècle : posséder un cabinet de toilette – et surtout s'en servir – signifie donc directement « être de son temps » dans la pensée de l'époque. L'avant-gardisme de Sandoz s'exprime ainsi dans *L'Œuvre* non seulement par son appartenance à un groupe d'artistes animés par les méthodes nouvelles et par l'évolution de l'art, mais aussi par ses choix en matière d'habitation lorsque le succès de ses innovations littéraires lui permet d'atteindre un certain niveau de confort. Nous pouvons établir un constat similaire en observant la chambre du docteur Pascal dans l'œuvre éponyme, qui, bien qu'elle ait été publiée en 1893, se déroule de juillet 1872 au mois d'août 1874. Si le texte mentionne que le docteur possède un « appareil à douches¹⁷¹ » qu'il utilise tous les jours (*DP*, 261), Vigarello a bien montré que la quotidienneté des bains n'est pas encore instaurée en 1880¹⁷², tandis qu'Hervé Dajon note que l'invention de la douche (et sa première installation dans une

¹⁷⁰ Nous soulignons.

¹⁷¹ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 2004 [1893], p. 238, 261 et 263. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *DP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁷² « La propreté bourgeoise de la fin du siècle n'est pas encore celle d'aujourd'hui. Impossible d'imaginer en 1880 un bain quotidien [...]. » Voir Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, *op.cit.*, p. 239. Dans *L'Argent*, ce sont d'ailleurs les nombreuses salles de bains de l'Œuvre du Travail, de même que l'exigence du bain qui attend les pensionnaires à leur arrivée au sein de cette œuvre caritative (voir *ARG*, 92 et 215), qui témoignent le plus judicieusement, à notre sens, de sa grande modernité.

habitation domestique) ne date que de 1873¹⁷³, et qu'il s'agit par le fait même d'une innovation excessivement récente dans la chronologie convoquée par ce roman. Notons par ailleurs que la douche est conçue, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, « d'abord comme une thérapie¹⁷⁴ », et qu'elle joue à ce titre un rôle essentiel dans le discours hygiéniste. Le fait de se laver tous les jours, qui plus est au moyen d'une douche, apparaît donc comme un signe de modernité dans l'économie romanesque. L'apparition de l'instrument hygiénique appuie symboliquement l'avant-gardisme dont Pascal se fait le représentant dans le cycle des *Rougon-Macquart*, tout particulièrement dans le roman qui porte son nom : rappelons que c'est le docteur Pascal qui expose l'actualisation des discours scientifiques chers à Zola dans *Le Docteur Pascal* puisque, comme le rappelle Jean-Louis Cabanès, dans cet ultime roman du cycle, le romancier souhaitait « accréditer auprès des lecteurs l'idée que Pascal était au courant des plus récentes découvertes scientifiques¹⁷⁵ ». Ainsi, si le cabinet de toilette se présente d'emblée comme un signe de l'appartenance des personnages à une classe aisée, les mentions répétées de l'apparition du meuble de toilette et de ses accessoires permettent également, dans certains romans du cycle, de suggérer l'adéquation ou l'inadéquation des personnages au régime moderne instauré dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁷⁶. Mais il ne s'agit là que de

¹⁷³ Voir Hervé Dajon, « La douche, une invention d'un médecin des prisons, le docteur Merry Delabost », *Criminocorpus*, « Varia », 26 janvier 2013, s. p. en ligne, <<http://journals.openedition.org/criminocorpus/2006>>, consulté le 5 mars 2019.

¹⁷⁴ Monique Eleb et Anne Debarre, *L'Invention de l'habitation moderne, op.cit.*, p. 241.

¹⁷⁵ Jean-Louis Cabanès, « Introduction », dans *DP*, p. 15.

¹⁷⁶ Notons que ce discours sur la modernité transparait également dans *Le Rêve*, en dépit du fait qu'aucun cabinet de toilette ne soit présenté dans cette œuvre. L'action de ce roman se situe dans la ville de Beaumont-l'Église, que le narrateur présente comme ayant une « âme d'un autre âge, [un] engourdissement religieux dans le passé » (Émile Zola, *Le Rêve*, Paris, Fasquelle, 1967 [1888], coll. « Le Livre de Poche », p. 22; désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *R*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte). Ce cadre semble figer la ville dans un passé lointain, ce qui pourrait laisser supposer une impossible apparition des avancées hygiéniques dans l'économie romanesque. Mais, comme il faudra, aux ultimes instants du récit, qu'Angélique se fasse « belle comme un astre » (*R*, 143) pour son futur époux, et qu'elle procède pour ce faire à une toilette approfondie, la narration mentionne néanmoins la présence du meuble de toilette dans la chambre de la jeune fille (qui n'a pas les moyens de posséder une pièce entièrement dédiée aux soins du corps). Le narrateur prend toutefois le soin de souligner l'incongruité de ce mobilier au sein de l'univers autrement marqué d'un sceau antique qui caractérise *Le Rêve* : il indique que « [s]euls, le poêle, en faïence blanche, et la table de toilette, une petite table recouverte de toile cirée, *juraient*, au milieu de ces vieilleries vénérables » (*R*, 67, nous soulignons).

deux discours parmi d'autres : comme nous le verrons, l'apparition du cabinet de toilette peut aussi renvoyer aux discours sur le désir (et son contraire – la répulsion –), sur la moralité et sur l'intimité dans l'économie romanesque zolienne.

2.1.2 Discours sur le désir, la répulsion et la moralité

Alain Corbin a bien montré l'influence des pratiques de propreté, depuis le XVIII^e siècle, sur les dynamiques du désir et de la répulsion. Dans *Le Miasme et la jonquille*, l'historien rappelle que ces rapports fascinent déjà la sphère littéraire à la veille de la Révolution¹⁷⁷. Lorsque Zola témoigne, par sa monstration fréquente des ablutions de ses personnages, des rapports qu'entretiennent ces scènes avec les discours amoureux et érotiques, il s'inscrit ainsi dans la droite ligne de ses prédécesseurs et montre à son tour les variations possibles du rapport au désir convoqué par la scène de toilette¹⁷⁸. En effet, le dévoilement des corps qui se produit en ce lieu (et qui, nous l'avons vu, est autrement interdit dans la pensée du XIX^e siècle) engendre différentes postures face au désir dans l'économie romanesque.

Nombre de personnages du cycle sont trouvés épiant l'objet de leur convoitise en train de se laver¹⁷⁹, alors que la scène de toilette peut également rappeler aux personnages le caractère fondamentalement privé – et donc interdit – de ce dénudement¹⁸⁰. Rappelons cependant que,

¹⁷⁷ Voir Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille*, *op.cit.*, p. 67-74.

¹⁷⁸ Nous reviendrons sur la scène de bain hautement érotique qui est présentée dans *Germinal* dans la suite de ce chapitre.

¹⁷⁹ Pensons seulement au voisin de Denise Baudu, dans *Au Bonheur des Dames*, qui, « voul[ant] rire », « fai[t] des trous dans la cloison [pour] la regard[er] se débarbouiller » (*BD*, 228).

¹⁸⁰ Rappelons à cet égard la gêne qui s'installe entre Lazare et Pauline dans *La Joie de vivre*, alors que la vision de la jeune fille « [allant] mieux, [...] redev[enant] coquette » et se peignant « les bras nus » devant le jeune homme, rappelle à Lazare les distances exigées par la pudeur : « Quinze jours plus tôt, lorsqu'il la croyait à l'agonie, il la levait sur ses bras comme une petite fille, sans voir qu'elle était nue. À cette heure, le désordre même de la chambre le blessait. » Voir Émile Zola, *La Joie de vivre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985 [1884], p. 178. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *JV*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

dans l'espace prolétaire, le dévoilement des corps est souvent chose commune. C'est ce dont témoigne la scène de bain familial dans *Germinal* :

Cependant, à côté du feu, le lavage commençait, dans une moitié de tonneau, transformée en baquet. Catherine, qui passait la première, l'avait empli d'eau tiède; et elle se déshabillait tranquillement, ôtait son béguin, sa veste, sa culotte, jusqu'à sa chemise, habituée à cela depuis l'âge de huit ans, ayant grandi sans y voir du mal. Elle se tourna seulement, le ventre au feu, puis se frota vigoureusement avec du savon noir. Personne ne la regardait, Lénore et Henri eux-mêmes n'avaient plus la curiosité de voir comment elle était faite. (*G*, 190-191)

Toutefois, dans ce roman, si les rapports de moins en moins pudiques entre Catherine Maheu et Étienne Lantier témoignent de la tolérance prolétaire pour le dénudement (« C'était une intimité de chaque minute [...]. Au coucher, au lever, [Étienne] devait se déshabiller, se rhabiller près d'elle, la voyait elle-même ôter et remettre ses vêtements [...] », *G*, 255), le narrateur souligne bien que c'est lors du bain que la distinction sexuée est remarquée et que s'instaure le danger du désir entre ces deux personnages : « Toute la pudeur de la famille s'était réfugiée dans le lavage quotidien, auquel la jeune fille maintenant procédait seule dans la pièce du haut, tandis que les hommes se baignaient en bas, l'un après l'autre. » (*G*, 256) Sous la plume zolienne, même dans les demeures où le dévoilement du corps fait partie du quotidien, le lieu dédié aux soins du corps conserve ainsi son potentiel érotique. L'hygiène (ou son absence) peut également se trouver à l'origine du désir ou de la répulsion chez certains personnages¹⁸¹ : nous remarquons à cet égard que c'est la toilette à laquelle se prête Jacques Lantier qui révèle à Séverine la beauté du jeune homme dans *La Bête humaine*¹⁸², tandis que, dans *Pot-Bouille*, le personnage d'Adèle « reste sale exprès, pour ne pas donner d'idées aux

¹⁸¹ Il suffit de comparer les effets des effluves portées par la belle Normande dans *Le Ventre de Paris* et par Mathilde dans *L'Œuvre* pour rendre compte des paradoxales exigences du désir. L'odeur corporelle se trouve en effet aux fondements du dégoût de Florent pour la belle Normande dans *Le Ventre de Paris* (« Florent souffrait; il ne la désirait point, les sens révoltés par les après-midis de la poissonnerie; il la trouvait trop irritante, trop salée, trop amère, d'une beauté trop large et d'un relent trop fort », *V*, 213, nous soulignons), tandis que les parfums forts de Mathilde, qui est autrement montrée comme « ravagée de maigreur » (*O*, 93) et « affreuse » (*O*, 205), charment plutôt les hommes dans *L'Œuvre*. Voir *O*, 93.

¹⁸² « Maintenant qu'il n'était plus noir du voyage, elle le trouvait distingué, avec sa mise d'employé à l'aise, son air bourgeois, que relevait une sorte de fierté libre, l'habitude du grand air et du danger bravé chaque jour. Jamais elle n'avait si bien remarqué qu'il était beau garçon, le visage rond et régulier, les moustaches très brunes sur la peau blanche; et, seuls, ses yeux fuyants, ses yeux semés de points d'or, qui se détournaient d'elle, continuaient à la mettre en défiance. » (*BH*, 187)

hommes » (*PB*, 378), bien que ceux-ci la désirent malgré sa malpropreté¹⁸³. Les pratiques associées au cabinet de toilette marquent ainsi les paradoxes de la désirabilité hygiénique du corps dans les romans. Dans *L'Assommoir*, nous assistons à une véritable mise en scène de cette dialectique du désir et de la répulsion tournant autour des enjeux de l'hygiène, présentée à la fois dans ses déclinaisons physique et morale. Gervaise, aux premières lignes du roman, lorsqu'elle se prête à un nettoyage sommaire devant Lantier, dégoûte en effet le jeune homme, qui, la voyant presque nue, la compare aux autres filles, mieux faites, de sa connaissance :

Puis, pendant qu'elle se lavait à grande eau, après avoir rattaché ses cheveux, devant le petit miroir rond, pendu à l'espagnolette, qui lui servait pour se raser, il parut examiner ses bras nus, son cou nu, tout le nu qu'elle montrait, comme si des comparaisons s'établissaient dans son esprit. Et il eut une moue des lèvres. (*A*, 28)

Plus tard dans le roman, Gervaise accepte de se marier avec Coupeau, du fait de sa propreté (*A*, 53 et 68), mais, lorsque la jeune femme, à son tour dégoûtée de Coupeau – qui est devenu ivrogne –, reprend ses ébats avec Lantier, leur relation adultérine répugne Gervaise, à cause de son immoralité : « Dans les commencements, elle s'était trouvée bien coupable, bien sale, et elle avait eu un dégoût d'elle-même. » (*A*, 328) Elle espère alors se « laver » – dans les deux sens du terme – de cette chute par des pratiques hygiéniques¹⁸⁴ : « Quand elle sortait de la chambre de Lantier, elle se lavait les mains, elle mouillait un torchon et se frottait les épaules à les écorcher, comme pour enlever son ordure. » (*A*, 328) Ce souci de propreté (à la fois physique et moral) est toutefois éreintant pour Gervaise, qui finit par s'en lasser : « Elle aurait voulu changer de peau en changeant d'homme. Mais, lentement, elle s'accoutumait. C'était trop fatigant de se débarbouiller chaque fois. Ses paresseuses l'amollissaient, son besoin d'être heureuse lui faisait tirer tout le bonheur possible de ses embêtements. » (*A*, 329) La narration nous renseigne plus loin sur les tristes motivations de cette déchéance, qui concernent surtout la dure réalité des pauvres : Gervaise, réduite au dernier degré de la misère, choisit de vendre son corps en guettant les hommes dans la rue. Cet acte, foncièrement immoral aux yeux de la

¹⁸³ Notons que dans *L'Œuvre*, Claude Lantier est lui aussi désiré pour son air peu soigné : « Et [Irma] l'empoignait, lui disait combien elle avait eu envie de lui, parce qu'il était mal peigné. » (*O*, 288)

¹⁸⁴ Notons ici qu'Hélène Grandjean, dans *Une Page d'amour*, procède à des ablutions similaires après s'être donnée au docteur Deberle : « La bonne eut beau lui répéter que le potage était sur la table, elle voulut même se laver le visage et les mains à grande eau. Quand elle fut toute blanche, humide encore, le peignoir boutonné jusqu'au menton, Jeanne revint près d'elle, lui prit une main et la baisa. » (*PA*, 308)

jeune femme, donne lieu à une réflexion éclairante quant à ses dispositions hygiéniques antérieures : « Sans doute, ce n'était guère propre; *mais le propre et le pas propre se brouillaient dans sa caboche*, à cette heure; quand on crève de faim, on ne cause pas tant philosophie, on mange le pain qui se présente. » (A, 479¹⁸⁵) Par sa monstration de l'hygiène vacillante de Gervaise, ce que Zola expose, c'est donc surtout l'étendue de la misère prolétaire, car malgré ses diverses ablutions, Gervaise ne peut échapper au délitement moral engendré par son milieu. Dans le cadre de notre analyse du cabinet de toilette, il est intéressant de constater que, dans ce roman, le seul amour qui n'est pas « entaché » est celui qui naît entre Gervaise et Goujet, ce dernier possédant de ce fait une table de toilette à valeur fortement symbolique du point de vue de sa « propreté », laquelle renvoie essentiellement à sa moralité.

Il nous faut rappeler que le désir de Gervaise naît chez Goujet d'une scène de toilette intime, car lorsqu'il assiste accidentellement aux ablutions de la jeune femme, Goujet aperçoit la nuque de celle-ci, ce qui bouleverse leurs rapports jusqu'alors uniquement fraternels¹⁸⁶ : « Cependant, un matin, ayant tourné la clef sans frapper, il la surprit à moitié nue, se lavant le cou; et, de huit jours, il ne la regarda pas en face, si bien qu'il finissait par la faire rougir elle-même. » (A, 136) Contrairement aux autres hommes qui évoluent autour de Gervaise, Goujet présente une pudeur qui rend compte de sa « propreté » morale, car il refuse d'agir sur son désir à la suite de cette intrusion. Dans l'œuvre, il apparaît d'autant plus comme le représentant de l'hygiène morale la plus éminente qu'il est montré comme un travailleur économe et respectueux, contrairement aux ouvriers buveurs et dépensiers qui peuplent le quartier de la Goutte-d'Or. La description de la chambre de Goujet nous paraît fondamentale pour comprendre la « propreté » morale de ce personnage dans le récit, car si le décor de cette

¹⁸⁵ Nous soulignons.

¹⁸⁶ Rappelons, à la suite de Marie-Ange Fougère, que la nuque « revêt un potentiel fantasmatique exacerbé au XIX^e siècle. Lieu de transition entre la tête et le corps, partie du corps où siège l'énergie vitale, et plus encore lieu de désir échappant au contrôle de son ou sa propriétaire, ce fragment corporel donne à lire tout un imaginaire érotique qui transparaît dans bon nombre d'œuvres littéraires et picturales ». Voir Marie-Ange Fougère, « La bosse amative. Nuque et désir au XIX^e siècle », dans Véronique Cnockaert et Marie-Ange Fougère (dir.), « La chair aperçue. Imaginaire du corps par fragments (1800-1918) », *Cahier ReMix*, n° 8, septembre 2018, s. p., en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/la-bosse-amative-nuque-et-desir-au-xixe-siecle>>, consulté le 22 novembre 2019.

pièce renvoie à une naïveté toute féminine, voire enfantine, chez Goujet, la présence du meuble de toilette dans sa chambre inscrit plus singulièrement ce personnage dans une représentation de la moralité déployée sous le signe de la propreté et donc de la pureté :

C'était gentil et blanc comme dans la chambre d'une fille : un petit lit de fer garni de rideaux de mousseline, une table, une toilette, une étroite bibliothèque pendue au mur; puis des images du haut en bas, des bonshommes découpés, des gravures colorées fixées à l'aide de quatre clous, des portraits de toutes sortes de personnages, détachés des journaux illustrés. (*A*, 135)

Cette représentation oppose d'emblée le jeune homme à l'ivrognerie malpropre de Coupeau et à la propreté hypocrite de Lantier : le meuble de toilette, intégré à un univers de blancheur et de naïveté, vient en effet confirmer la distinction établie entre cet honnête travailleur et les autres ouvriers présentés dans le roman, qui ne peuvent ni se permettre de présenter comme lui une attention notoire à leur hygiène (ils sont trop dépensiers pour ça), ni répondre aux seules exigences de la propreté (comme nous avons pu le voir avec la « propreté du dessus » de Lantier). Le mobilier hygiénique participe donc directement du commentaire moral présenté par Zola, ce qui transparait également, de façon inverse, dans *Le Ventre de Paris*. Le meuble de toilette de Lisa Quenu porte en effet un discours bien incriminant en ce qui a trait à la caractérisation morale de ce personnage. Si « l'armoire à glace, la toilette-commode, le guéridon couvert d'une dentelle au crochet, les chaises protégées par des carrés de guipure, mett[ent] [dans la chambre à coucher du ménage Quenu] un luxe bourgeois net et solide » (*V*, 102), Zola dévoile la seule apparence de cette propreté, car l'armoire à glace et la toilette-commode sont recouvertes de poussière (*V*, 236), ce qui témoigne d'un usage peu fréquent des meubles de toilette. Dès lors, tandis que Lisa fait preuve « d'un grand air de propreté » (*V*, 403) tout au long du récit, le lieu de son intimité témoigne plutôt de l'absence d'hygiène chez ce personnage, ce qui confirme le doute pesant déjà sur sa moralité dans l'œuvre.

Dans le roman zolien, les scènes qui exposent les pratiques hygiéniques des personnages témoignent ainsi souvent d'un rapport étroit aux questions du désir et de la répulsion, tandis que le cabinet de toilette, ses meubles et ses accessoires, selon le contexte où ils apparaissent, permettent également de porter un discours révélateur sur la moralité des êtres qui peuplent le

cycle¹⁸⁷. Or si nous accédons à la nature intime des personnages grâce à cette pièce singulière, nous verrons que le cabinet de toilette peut également présenter un discours sur la paradoxale intimité qui se déploie dans la sphère privée de la seconde moitié du XIX^e siècle.

2.1.3 Discours sur l'intimité

Le cabinet de toilette, nous l'avons vu, est un espace qui allie régulièrement vie publique et vie privée. Comme c'est le cas dans nombre de maisonnées bourgeoises du second XIX^e siècle, on reçoit dans le cabinet de toilette zolien tant ses amis intimes – lorsque la pièce est employée comme un lieu de sociabilité – que ses domestiques – lorsque le cabinet sert plutôt aux ablutions intimes des plus riches personnages des *Rougon-Macquart*¹⁸⁸. La seule présence de visiteurs divers en ce lieu est révélatrice de la conception bien particulière de

¹⁸⁷ Notons à cet égard qu'à deux reprises dans le cycle de Zola, c'est par le cabinet de toilette que la narration révèle les relations adultérines : Clarisse y entraîne en effet Delcambre pour que ce dernier surprenne son amante, la baronne Sandorff, dans les bras de Saccard, dans *L'Argent* (*ARG*, 275-281), tandis que dans *La Débâcle*, le « vague parfum de lilas de Perse qui sentait le cabinet de toilette bien installé de jolie femme » (*D*, 226-227) porté par le capitaine Beaudoin nous renseigne, avant même que la narration ne confirme leurs rapports, sur la relation adultérine de ce personnage avec Gilberte Delaherche, dont la chambre émane le même « parfum de lilas évaporé » (*D*, 249).

¹⁸⁸ Au fil des *Rougon-Macquart*, la question du rapport aux domestiques est fréquemment présentée dans les scènes jouées au cabinet de toilette. Ce sont près d'une dizaine de femmes de chambres, de coiffeurs, d'habilleuses et de valets de chambre qui sont montrés en train de se prêter aux soins intimes de leurs maîtres et de leurs maîtresses : pensons à Céleste (*C*, 36 et 38), à Antonia (*SE*, 374-376, 382 et 396), à la femme de chambre des Deberle (*PA*, 215), à Rosalie (*PA*, 252-253), à Zoé (*N*, 69, 76, 104, 319, 389), à Francis (*N*, 74-76, 326, 334, 437), à Mme Jules (*N*, 153-160), à la femme de chambre de Mme Hennebeau (*G*, 300) ou encore à Clarisse (*ARG*, 275-281), pour ne nommer que ces quelques exemples. Le caractère intrusif de la présence de ces personnages au cabinet de toilette est lui aussi exposé par le romancier, tel que le montre le roman *Pot-Bouille*. Lorsque Berthe et Octave y surprennent les conversations des quelques domestiques employées dans leur immeuble, ces échanges révèlent aux deux personnages l'étendue des secrets intimes connus par ces dernières : « Ces filles savaient tout, sans que personne eût parlé. Lisa racontait comment Saturnin tenait la chandelle; Victoire rigolait des maux de tête du mari, qui aurait dû se faire poser un autre œil quelque part; Adèle, elle-même tapait sur l'ancienne demoiselle de sa dame, dont elle étalait les indispositions, les dessous douteux, les secrets de toilette. » (*PB*, 383) Or comme le souligne la narration, Berthe et Octave subissent violemment les affres des commérages de leurs bonnes, puisque le narrateur les montre « écorchés au sang l'un devant l'autre, mis à nu, sans protestation possible » (*PB*, 385) par et dans le discours de leurs domestiques, ce qui montre bien la violence des rapports qui unissent souvent ces derniers à leurs maîtres.

l'intimité qui a cours au XIX^e siècle, ce qui nous permet de mettre au jour la complexité des rapports à autrui que sous-tendent les soins du corps. Or le romancier propose lui-même une mise au jour de ces rapports ambigus dans son cycle. Dans *Au Bonheur des Dames*, Zola présente en effet une scène de triangle amoureux qui souligne les différents niveaux d'intimité qui peuvent se retrouver au cabinet de toilette. Dans cette scène, Mme Desforges, qui se doute de l'intérêt de son amant, Octave Mouret, pour une jeune vendeuse de son grand magasin, Denise Baudu, invite cette dernière dans son cabinet de toilette pour lui faire reprendre un manteau, qu'elle dit manqué, et ce, devant Mouret. Mais la correction du manteau n'est pas l'enjeu de cette invitation : si Mme Desforges fait entrer Denise et Mouret chez elle, c'est surtout afin d'évaluer les rapports intimes qui pourraient lier Octave à la jeune fille, et ce, sur un terrain où elle croit pouvoir surpasser la vendeuse, c'est-à-dire dans le luxe de son intimité. Lorsqu'elle comprend que Denise et Octave n'afficheront pas ouvertement leur liaison (qui n'a d'ailleurs pas encore commencé à ce stade du récit), elle choisit plutôt d'exposer les relations intimes qui la lient elle-même au jeune homme. Pour ce faire, Mme Desforges – secondée par la narration – met en évidence la connaissance qu'a Octave de sa maison, et plus spécifiquement des coins intimes auxquels un simple invité ne saurait avoir accès, tout en invitant Mouret à toucher son corps, lieu bien plus intime :

Quand Mme Desforges comprit qu'ils ne se trahiraient pas, elle chercha autre chose, elle inventa de sourire à Mouret, de l'afficher comme son amant. Alors, les épingles étant venues à manquer :

- Tenez, mon ami, regardez dans la boîte d'ivoire, sur la toilette... Vraiment, elle est vide?... Soyez aimable, voyez donc sur la cheminée de la chambre : vous savez, au coin de la glace.

Et elle le mettait chez lui, l'installait en homme qui avait couché là, qui connaissait la place des peignes et des brosses. Quand il lui rapporta une pincée d'épingles, elle les prit une par une, le força de rester debout près d'elle, le regardant, lui parlant à voix basse.

- Je ne suis pas bossue peut-être... Donnez votre main, tâtez les épaules, par plaisir. Est-ce que je suis faite ainsi? (*BD*, 372)

Par cette mise en scène de son intimité, Mme Desforges cherche à exposer « publiquement » sa relation avec Mouret, puisqu'elle prend Denise à témoin. Or si son stratagème échoue lamentablement, nous pouvons néanmoins observer que le cabinet de toilette apparaît là comme un lieu où peuvent se confronter les différentes intimités, tout comme il met en scène

le « commerce intime » issu de la sociabilité du monde privé au XIX^e siècle : Mme Desforges invite tant sa rivale que son amant dans son cabinet de toilette, et fait clairement allusion aux rencontres qui y ont auparavant eu lieu.

Il en va un peu différemment dans le dixième roman du cycle, où Zola expose plutôt, et de façon beaucoup plus ironique, la nature paradoxale du cabinet de toilette dans l'habitation domestique. Dans *Pot-Bouille*, le personnage de Duveyrier, « à bout d'argent » (PB, 491), désespéré de ne plus pouvoir approcher sa femme et abandonné par sa maîtresse, décide de mettre fin à ses jours; mais, comme l'indique la narration, le personnage ne sait trop où procéder à ce funeste projet : « La vie devenait trop triste, il pourrait au moins la quitter, quand il aurait trouvé un bon endroit. » (PB, 498) Après quelques tergiversations, lors desquelles le personnage envisage notamment de se suicider au cimetière, il revient chez lui pour réfléchir à une option plus adéquate : « [P]lus malade, envahi par l'idée fixe, [Duveyrier] réfléchit sur une chaise du cabinet de toilette, discutant le meilleur coin de la maison : peut-être dans la chambre, au bord du lit, ou plus simplement à la place même où il se trouvait, sans bouger. » (PB, 498) Le personnage considère ainsi l'option de se suicider au cabinet de toilette, mais le lieu n'est pas aussi hospitalier que l'escompte initialement Duveyrier : il en est chassé par sa femme, Clotilde, qui a « besoin d'être seule » (PB, 499), ce qui le mène à opter pour les lieux d'aisances, « un endroit tranquille, [où] personne ne viendrait [e] déranger » (PB, 499). Dans cette scène, Duveyrier est jugé pour l'inconvenance de son acte mais aussi – et surtout – pour son choix du cabinet d'aisances, qui s'avère l'un des lieux les plus honnis de l'habitation domestique¹⁸⁹. Face à la vision de son mari ensanglanté, la première réponse de Clotilde est en effet de le réprimander :

– Comment! C'est ce que vous venez faire là! cria Clotilde hors d'elle. Eh! tuez-vous dehors!

Elle était indignée. Ce spectacle, au lieu de l'attendrir, la jetait à une exaspération dernière.

¹⁸⁹ Au XIX^e siècle, la cuisine et les lieux d'aisances sont les deux espaces qui sont les plus problématiques aux yeux des architectes, notamment du fait de leur rapport aux odeurs. Toutefois, comme le rappelle Roger-Henri Guerrand, « [l]à où se manifeste le plus le mépris du bourgeois pour les nécessités corporelles, c'est dans la question des lieux d'aisances ». Voir Roger-Henri Guerrand, « Espaces privés », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *op.cit.*, p. 309.

Elle le bourra, le souleva sans précaution aucune, voulut l'emporter pour qu'on ne le vît pas en un pareil endroit. Dans ce cabinet! et il se manquait encore! C'était le comble. (*PB*, 500)

Le suicide raté semble autant préoccuper Clotilde que le choix de son époux pour cette pièce honteuse de l'habitation domestique. Par cette comparaison – qui souligne le manque d'empathie et les inquiétudes dérisoires de ce personnage bourgeois –, Zola propose une critique des valeurs bourgeoises tout en montrant que, sous le Second Empire, et même dans la plus grande intimité, le jugement social finit toujours par transparaître. Ce que la scène initiée au cabinet de toilette et close dans les lieux d'aisances expose, c'est donc la problématique absence, dans l'espace privé du XIX^e siècle, d'une réelle intimité.

Dans *Les Rougon-Macquart*, le cabinet de toilette offre un espace propice à la présentation de nombreuses thématiques propres à l'imaginaire de la seconde moitié du siècle, tout comme il rend compte de la perspective zolienne de la société du Second Empire. En tant qu'espace associé aux classes aisées, il permet de montrer les désirs et les angoisses des individus en ce qui a trait à l'ascension sociale et à l'identité. En tant que pièce associée aux discours hygiénistes et donc, dans la seconde moitié du siècle, à la modernité, il permet d'initier de nombreux commentaires sur les avancées connues dans ces domaines. En tant qu'espace associé aux questions du corps, le cabinet de toilette peut souligner le rôle joué par la propreté dans les relations intimes. Et puisque les pensées de l'époque établissent une étroite relation entre propreté et moralité, le cabinet de toilette joue aussi un rôle signifiant dans la représentation des qualités morales de ses occupants romanesques. En tant que lieu de l'intimité aux fonctions et aux usages particuliers, le cabinet de toilette peut enfin souligner l'ambiguïté des rapports entre les sphères publique et privée dans la société du Second Empire. Comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre, ce rapport ambigu entre corps social et intimité du corps s'établit de façon singulière lorsque ce sont des personnages représentatifs du Second Empire qui sont présentés au cabinet. Dans le roman zolien, le passage de certains personnages masculins en ce lieu, qui cristallise à la fois un rapprochement avec le luxe, la paresse et le féminin dans l'imaginaire de la seconde moitié du XIX^e siècle, permet à Zola de porter un regard acerbe sur son époque et sur sa société.

2.2 Intimité, virilité, Empire : quand les hommes vont au cabinet de toilette chez Zola

Quoi qu'en dise le romancier dans ses « Notes générales sur la marche de l'œuvre » (1868¹⁹⁰), le cycle des *Rougon-Macquart* présente une critique acerbe de la société du Second Empire. Aux yeux de Zola, le règne de Napoléon III aurait en effet « déchaîné les appétits et les ambitions » tout en surmenant les esprits et les corps¹⁹¹. Cette critique s'exprime selon certains motifs précis, parmi lesquels nous retrouvons, de prime abord selon Nadia Beaudoin, « la perte de “virilité” des mâles¹⁹² ». Marie-Ève Laurin rappelle à son tour que, dans son œuvre romanesque, « Zola met en scène des garçons efféminés [...] qui donnent la mesure du relâchement des mœurs durant le Second Empire et font craindre une sorte de dégénérescence de la virilité¹⁹³ ». Une fiche de l'exposition virtuelle sur Émile Zola présentée par la Bibliothèque nationale de France ne dit pas autre chose lorsqu'elle rappelle qu'« une idée répandue, et dominante à l'époque de Zola » est que « la confusion des sexes est le signe d'une décadence de la civilisation¹⁹⁴ ». Ainsi, dans le roman zolien, la virilité est une valeur primordiale et sa perte un signe flagrant de décadence sociale. Or le passage au cabinet de toilette de certains personnages masculins cristallise justement un rapprochement avec le

¹⁹⁰ « Mon étude est un simple coin d'analyse du monde tel qu'il est. Je constate purement. C'est une étude de l'homme placé dans un milieu, sans sermon. » Voir Émile Zola, « Notes générales sur la marche de l'œuvre », 1868, s. p., disponible sur *Le Compagnon des Rougon-Macquart*, en ligne, <<https://www.rougon-macquart.fr/le-cycle-des-rougon-macquart/la-construction-des-rougon-macquart/notes-generales-sur-la-marche-de-loeuvre/>>, consulté le 22 novembre 2019.

¹⁹¹ Voir *Ibid.*

¹⁹² Nadia Beaudoin, « Émile Zola et la décadence. Les motifs décadents chez “Le père du Naturalisme” », *Québec français*, n° 113, printemps 1999, p. 76.

¹⁹³ Marie-Ève Laurin, « De chaînes en trames. Histoire nationale et vie privée dans le roman naturaliste et vériste », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, f. 307-308, en ligne, <<https://archipel.uqam.ca/1156/>>, consulté le 22 novembre 2019.

¹⁹⁴ Voir le texte d'accompagnement de la fiche « Georges Saint-Paul sous le pseudonyme *Dr Lauphs* », Paris, Carré, 1896, présenté par la Bibliothèque nationale de France dans le cadre de son *Exposition virtuelle sur Émile Zola*, en ligne, <<http://expositions.bnf.fr/zola/grand/z200.htm>>, consulté le 22 novembre 2019.

féminin, car cet espace lui est associé dans l'habitation de la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁹⁵. Nous verrons comment la présence au cabinet de toilette (ou le passage dans son équivalent prolétaire) de Maxime Saccard dans *La Curée* et dans *L'Argent*, d'Antoine Macquart dans *La Fortune des Rougon* et de Maheu dans *Germinal* témoignent tour à tour, dans leur rapport aux questions de virilité, certes, mais aussi de dégénérescence et de politique, des enjeux fondamentaux de la critique du Second Empire exprimée par le maître de Médan.

2.2.1 « [D]ans la poudre de riz des femmes » (C, 133) : l'exemple de Maxime Saccard

Comme le remarque Véronique Cnockaert, Zola déplore dès février 1870 la rencontre néfaste des jeunes représentants de l'Empire avec un luxe tout féminin¹⁹⁶. Dans la préface qu'il donne deux ans plus tard à *La Curée*, le romancier indique de surcroît avoir voulu représenter « l'homme-femme des sociétés pourries¹⁹⁷ » par le personnage de Maxime Saccard, qui se veut un véritable « cocodès¹⁹⁸ » du Second Empire, c'est-à-dire un jeune fat essentiellement riche et féminisé. De fait, Maxime Saccard, « petit crevé¹⁹⁹ » du cycle des *Rougon-Macquart*, se

¹⁹⁵ Nous exposerons plus longuement les rapports entre cabinet de toilette et sphère féminine dans notre troisième chapitre. À l'instar de bon nombre de critiques, nous nous contenterons de rappeler ici les propos du traité de la baronne Staffe, où le cabinet de toilette est présenté comme le « sanctuaire de la femme », un lieu « où la femme imprime sa marque particulière ». Voir baronne (Blanche Augustine Angèle Soyer) Staffe, *op.cit.*, p. 1.

¹⁹⁶ « Voilà que nos hommes deviennent des femmes », écrit-il dans le journal *La Cloche*. Voir Émile Zola, « La fin de l'orgie », *La Cloche*, 13 février 1870, cité par Véronique Cnockaert dans *Émile Zola. Les Inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal-Vincennes, XYZ-Presses universitaires de Vincennes, coll. « Documents », 2003, p. 57.

¹⁹⁷ Émile Zola, « Préface » à la première édition de *La Curée*, 1872, cité par Véronique Cnockaert dans *Ibid.*

¹⁹⁸ À cet égard, Véronique Cnockaert renvoie à l'article « Cocodès » du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, où l'on indique que les cocodès sont « de jeunes beaux qui croquent gaillardamment la fortune qu'a acquise péniblement M. leur père, et qui s'imaginent qu'on les admire parce qu'ils affectent une mise et des manières excentriques ». Voir *Ibid.*, p. 58.

¹⁹⁹ Il s'agit d'une expression attestée dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour désigner la dégénérescence morale et physique des hommes féminisés. Voir *Ibid.*, p. 57-58.

présente d'emblée comme un personnage au genre ambigu dans l'œuvre zolienne. Dans *La Curée*, lorsque Maxime revient, âgé de treize ans, sous la tutelle de son père et de sa nouvelle femme, la narration le présente comme « un grand galopin fluet, à figure de fille » (C, 124) qui sera pris en charge par sa belle-mère, Renée Saccard. Comme le note Véronique Cnockaert, c'est l'éducation offerte par cette femme qui marque, dans un premier temps, un rapprochement signifiant avec le féminin chez Maxime : « [L]'éducation de l'adolescent est d'abord prise en charge par des femmes, dont il est le "joujou", et surtout par Renée [...] [qui] nourrit la féminisation de son protégé en valorisant ses coquettes prédispositions²⁰⁰. » Ce sont ces mêmes dispositions qui, dans un second temps, le rapprochent plus significativement du féminin dans le discours porté par l'œuvre : le narrateur relève dans son portrait que Maxime « se soign[e] beaucoup les mains » (C, 128) et qu'il « poss[è]de un petit miroir, qu'il tir[e] de sa poche, pendant les classes, qu'il pos[e] entre les pages de son livre, et dans lequel il se regard[e] des heures entières, s'examinant les yeux, les gencives, se faisant des mines, s'apprenant des coquetteries » (C, 129) comme le font les bourgeoises dans leur cabinet. Pour Émilie Piton-Foucault, la dégénérescence de Maxime s'inscrit dans ce rapport aux pratiques associées au cabinet de toilette, et notamment dans l'usage du miroir :

[L]e regard vaniteux de Maxime est corrélatif dans le cycle d'un manque de santé, de virilité (pas de vie sexuelle, si ce n'est dans le dérèglement moral passager avec Renée ou des domestiques), d'activité (paresse et vie de rente), de postérité (refus d'avoir des enfants), d'humanité (indifférence envers sa famille et ses « compagnes ») et de moralité (envers son père, envers Renée), bref, toutes les caractéristiques qui connotent la vraie vie selon l'évangile zolien²⁰¹.

Son éducation se trouve à l'origine d'un rapprochement néfaste et décisif avec le féminin dans la pensée zolienne, ce que le texte nous indique en notant que « cette effémination de tout son être, cette heure où il s'était cru fille, devait rester en lui, le frapper à jamais dans sa virilité » (C, 129). Effectivement, Maxime ne garde de sa jeunesse « qu'une véritable religion pour la toilette » (C, 130), laquelle implique une forte dévirilisation. À la suite de cette éducation, il n'est pas étonnant de retrouver Maxime à deux reprises dans un cabinet de toilette,

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

²⁰¹ Émilie Piton-Foucault, *Zola ou La Fenêtre condamnée. La crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 215-216.

une première fois dans *La Curée* et une seconde dans *L'Argent*, ces scènes donnant lieu à un discours singulier en ce qui a trait à la dégénérescence qui peut germer en ce lieu dans la pensée zolienne²⁰².

Dans le second volume du cycle, des liens étroits sont mis en place entre corruption des mœurs et intimité. L'inceste de Renée et de Maxime s'épanouit en effet au cœur même de l'espace privé : la chambre, le salon, la serre et le cabinet de toilette accueillent tour à tour les ébats incestueux du jeune homme avec sa belle-mère. Or parmi ces pièces intimes, c'est toutefois au cabinet de toilette que Maxime jouit le plus du corps de celle-ci selon ce qu'indique la narration :

Chaque pièce, avec son odeur particulière, ses tentures, sa vie propre, leur donnait une tendresse différente : [...] sous la tente couleur de chair, au milieu des parfums et de la langueur humide de la baignoire, [Renée] se montra fille capricieuse et charnelle, se livrant au sortir du bain, *et ce fut là que Maxime la préféra* [...]. (C, 221²⁰³)

Ce commentaire montre d'emblée le rapport qui unit le jeune homme à ce lieu de l'intimité. C'est en outre au cabinet de toilette que Maxime fait valoir sa large connaissance des toilettes féminines dans l'œuvre, puisque c'est lui qui y déshabille Renée avant leurs ébats :

Il s'entendait à ces choses, et ses mains agiles devinaient les épingles, couraient autour de sa taille avec une science native. Il la décoiffa, lui enleva ses diamants, la recoiffa pour la nuit. Et comme il mêlait à son office de chambrière et de coiffeur des plaisanteries et des caresses, Renée riait, d'un rire gras et étouffé, tandis que la soie de son corsage craquait et que ses jupes se dénouaient une à une. (C, 217)

Si Maxime fait preuve d'une vigueur sexuelle en apparence virile²⁰⁴ dans le cabinet de Renée, sa représentation au cabinet de toilette dans *L'Argent*, le dix-huitième volume de la série, révèle la défaillance virile qu'il incarne réellement. Lorsque Mme Caroline, une amie de son père, se

²⁰² Nous observerons plus spécifiquement ce caractère pathologique du cabinet de toilette au chapitre III.

²⁰³ Nous soulignons.

²⁰⁴ Notons que c'est plutôt Renée qui prend les commandes de leur relation incestueuse et, *de facto*, un caractère éminemment viril dans la pensée du XIX^e siècle, Maxime « subissant » plus qu'il ne les initie les rapports avec sa belle-mère : « Renée était l'homme, la volonté passionnée et agissante. Maxime subissait. » (C, 222)

rend chez le jeune veuf pour tenter de l'intéresser au sort de son demi-frère illégitime, le lecteur accède par une porte « grande ouverte » (ARG, 210) au luxe de son cabinet de toilette, tandis que la narration dévoile par le fait même son corps dégénéré :

Au sortir du bain, il venait de passer un élégant costume de flanelle blanche, la peau fraîche et embaumée, avec sa jolie tête de fille, déjà fatiguée, les yeux bleus et clairs sur le vide du cerveau. Par la porte, on entendait encore l'égouttement d'un des robinets de la baignoire, tandis qu'un parfum de violente fleur montait, dans la douceur de l'eau tiède. (ARG, 210²⁰⁵)

En faisant mention de la « violence » du parfum qui règne dans le cabinet de toilette de Maxime, le narrateur livre un indice quant au mal pathologique qui croît dans cette pièce et qui affecte qui le respire, le cabinet de toilette ayant déjà participé, semble-t-il, à la dégénérescence du personnage. Mme Caroline, connue pour son courage et sa droiture d'esprit éminemment virils dans *L'Argent*, se trouve elle aussi dépourvue de ces qualités lorsqu'elle entre en contact avec le cabinet du jeune homme :

[E]lle hésitait maintenant, balbutiait, saisie de ce grand luxe, de ce raffinement jouisseur, qu'elle sentait autour d'elle. Une lâcheté la prenait, elle ne retrouvait plus son courage à tout dire. Était-ce possible que l'existence, si dure à l'enfant de hasard, là-bas, dans le cloaque de la Cité de Naples, se fût montrée si prodigue pour celui-ci, au milieu de cette savante richesse? Tant de saletés ignobles, la faim et l'ordure inévitable d'un côté, et de l'autre une telle recherche de l'exquis, de l'abondance, la vie belle! L'argent serait-il donc l'éducation, la santé, l'intelligence? Et, si la même boue humaine restait dessous, toute la civilisation n'était-elle pas dans cette supériorité de sentir bon et de bien vivre? (ARG, 210-211²⁰⁶)

Elle est vivement affectée par sa visite, surtout par l'atmosphère chaude et par les odeurs fortes du cabinet de toilette, dont elle ressent physiquement les néfastes effets : « Lorsque Mme Caroline se retrouva dans son fiacre, étouffée encore par la tiédeur molle du petit hôtel, par le parfum d'héliotrope qui avait pénétré ses vêtements, elle était *frissonnante* comme au sortir d'un lieu suspect [...] » (ARG, 213²⁰⁷) Dans ce roman, la visite du cabinet de toilette affecte

²⁰⁵ Nous soulignons.

²⁰⁶ Notons que les questionnements de Mme Caroline rejoignent les discours hygiénistes bourgeois tout en faisant l'exact portrait de la vie décadente de Maxime, pour qui l'existence ne se résume en effet qu'à « sentir bon et à bien vivre » : valeurs bourgeoises et décadence se rejoignent donc pour appuyer la critique des appétits de jouissance qui caractérisent la bourgeoisie du Second Empire aux yeux de Zola.

²⁰⁷ Nous soulignons.

directement les personnages dans leur nature profonde, particulièrement dans leur rapport à la virilité : ce lieu devient un espace dangereux et « suspect » au sein duquel se pervertissent jusqu'aux meilleures natures. L'hypocrisie du lieu tient à la propreté toute extérieure qu'il permet, car l'apparence de propreté, Zola le sait, n'est pas le gage d'une âme noble, ce que comprend plus tard Mme Caroline en faisant le rapprochement entre Maxime et son demi-frère, fruit d'un amour ancillaire et reconnu pour sa sauvagerie et sa violence, alors qu'elle regarde le valet de chambre de Maxime emballer le nécessaire de toilette de son maître :

Et, en se retirant, elle le vit qui rappelait le valet de chambre et qui assistait au soigneux emballage de son nécessaire de toilette, un nécessaire dont toutes les pièces en vermeil étaient du plus galant travail, la cuvette surtout, gravée d'une ronde d'Amours. Pendant que [Maxime] s'en allait vivre d'oubli et de paresse, sous le clair soleil de Naples, elle eut brusquement la vision de l'autre, rôdant un soir de noir dégel, affamé, un couteau au poing, dans quelque ruelle écartée de la Vilette ou de Charonne. N'était-ce pas la réponse à cette question de savoir si l'argent n'est point l'éducation, la santé, l'intelligence? Puisque la même boue humaine reste dessous, toute la civilisation se réduit-elle à cette supériorité de sentir bon et de bien vivre? (ARG, 470)

Ainsi, sous la plume zolienne, la propreté parfumée, l'argent et le luxe, loin d'embellir la moralité des personnages, cachent bien mal la « boue humaine » du bourgeois comme du voyou, tandis que le cabinet de toilette, en tant qu'espace de prédilection de l'instrumentalisation de l'apparence, apparaît dans le cycle des *Rougon-Macquart* comme le lieu décisif de la perversion des natures. Nous verrons que Zola instaure cette conception négative du passage au cabinet de toilette dès le premier roman du cycle, car c'est en se voyant enfermé dans ce lieu de l'intimité que le personnage d'Antoine Macquart change de camp politique pour hypocritement appuyer, dans un renversement tout hygiénique, la naissance du Second Empire.

2.2.2 *La Fortune des Rougon* : roman des hygiènes ou critique de l'Empire?

Dans *La Fortune des Rougon*, premier roman du cycle des *Rougon-Macquart*, Zola instaure un univers où l'imaginaire hygiénique est omniprésent. Dès le deuxième chapitre, le portrait qui est donné de la ville fictive de Plassans oppose les différentes classes qui composent

la société de la sous-préfecture en fonction de notions liées à l'hygiène. Selon le narrateur, si les nobles et les bourgeois forment deux classes nettement circonscrites, les rapports entre les différentes entités qui composent le peuple subissent pour leur part des fluctuations sous l'influence de la toilette dominicale : « Commerçants, détaillants, ouvriers, ont des intérêts communs qui les unissent en une seule famille », nous indique d'abord le texte, pour ensuite spécifier que « [l]e dimanche [...] les patrons *se lavent les mains* et font bande à part » (F, 77²⁰⁸). L'apparition de la pratique hygiénique sert donc surtout à souligner l'écart de respectabilité²⁰⁹ qui s'installe entre les différents individus issus d'une même classe selon la profession occupée, l'hygiène se trouvant, nous l'avons vu, à l'origine de la distinction sociale à cette époque. Ce commentaire préfigure également l'importance que prendront les marques hygiéniques et cosmétiques dans les discours portés par le roman : *La Fortune des Rougon*, qui met en scène la rébellion avortée des républicains à la suite du coup d'État qui donne naissance au Second Empire, présente en effet deux autres oppositions de portraits hygiéniques qui, dans le cadre de notre observation du cabinet de toilette, sont fondamentales. Nous verrons que le personnage d'Antoine Macquart, dans ses oppositions essentielles aux personnages de Pierre Rougon et de Silvère Mouret, apparaît dans cette œuvre comme le représentant le plus explicite des vices ayant alimenté le Second Empire aux yeux de Zola, du fait de son rapport singulier aux pratiques de propreté, tandis que c'est justement son passage au cabinet de toilette qui cristallise les conditions de la victoire bonapartiste et de l'avènement du Second Empire dans ce premier volume du cycle.

2.2.2.1 Distinctions hygiéniques : l'ambition et l'appétit zoliens

C'est d'abord la description du premier descendant légitime de la famille des *Rougon-Macquart*, Pierre Rougon, par opposition à celle de son demi-frère, issu de la branche

²⁰⁸ Nous soulignons.

²⁰⁹ Comme l'a montré Alain Corbin, « [s]'endimancher, c'est se montrer accessible à la morale de la propreté ». Voir Alain Corbin, « Couloisses », dans Philippe Ariès et Georges Duby, *op.cit.*, p. 414.

bâtarde de la famille, Antoine Macquart, qui nous renseigne sur la valeur symbolique des soins apportés au corps dans ce premier volume du cycle. Fils de paysan devenu marchand d'huile, Pierre Rougon éprouve « des besoins irrésistibles de jouissances bourgeoises » (F, 94) que traduisent à la fois ses attributs physiques et sa toilette au fil de sa quête d'ascension sociale. Le narrateur le présente comme un homme progressivement ventru, signe d'une lente évolution vers la consécration bourgeoise sous la plume zolienne²¹⁰, tandis que ses maigres frais de toilette, au temps de sa relative pauvreté, confirment sa prédisposition toute naturelle au poste de receveur particulier : « Lorsqu'il se rasait, le dimanche, devant un petit miroir de cinq sous pendu à l'espagnolette d'une fenêtre, il se disait que, en habit et en cravate blanche, il ferait, chez M. le Sous-Préfet, meilleure figure que tel ou tel fonctionnaire de Plassans. » (F, 120) Parce qu'il possède à la fois le ventre et la « toilette » de l'emploi, le personnage peut obtenir le poste attendu dans le roman : Pierre est nommé receveur particulier à la fin du récit, à la suite de l'avortement des rébellions républicaines orchestrées par sa femme et lui. Mais Pierre Rougon n'est pas le seul descendant de la famille qui se prête au jeu des apparences bourgeoises dans ce roman. Son demi-frère, Antoine Macquart, est lui aussi montré comme un personnage oscillant entre des débuts malpropres et une réussite sociale établie sous le sceau de la propreté.

Contrairement à Pierre, Antoine ne semble pas hygiéniquement « prédisposé » à l'ascension sociale. Seule sa situation financière, qui lui permet dans les meilleurs jours de veiller à sa toilette, est tributaire de son apparence bourgeoise dans la sphère publique. Le narrateur rappelle que Macquart « jou[e] au monsieur tant qu'il [a] de l'argent en poche » (F, 194), notamment lorsqu'il vit aux crochets de sa femme et de ses enfants. Il est alors décrit comme « [s]oigneusement rasé » (F, 94) et « devenu presque gras » (F, 194), ce qui le rapproche de la description faite du bourgeois en devenir qu'est Pierre Rougon. Mais, dès que le personnage se voit privé des ressources pécuniaires gagnées par sa famille, il perd de sa propreté et donc de sa respectabilité : « Il ne fut plus “monsieur” Macquart, cet ouvrier rasé et endimanché tous les jours, qui jouait au bourgeois; il redevint le grand diable *malpropre*

²¹⁰ Le narrateur indique en effet que, « [q]uant à Pierre Rougon, il avait pris du ventre; il était devenu un très respectable bourgeois, auquel il ne manquait que de grosses rentes pour paraître tout à fait digne » (F, 120).

qui avait spéculé jadis sur ses haillons. » (*F*, 226²¹¹) Ce sont jusqu'à ses choix vestimentaires qui trahissent sa nature « faussement » bourgeoise, ses haillons ne s'accordant pas aux produits cosmétiques qu'il affectionne : « Bien qu'il portât des pantalons rapiécés, il aimait à s'inonder d'huile aromatique. » (*F*, 392) Si les prédispositions physiques et hygiéniques constatées par la narration chez le personnage de Pierre Rougon accordent à son ascension sociale un caractère foncièrement « naturel », Macquart demeure pour sa part marqué par le caractère trompeur des apparences hygiéniques : le terme de « jeu » est employé à deux reprises dans son portrait social, ce qui marque la théâtralité et la fausseté de l'apparence chez ce personnage, tandis que l'ensemble de sa toilette présente un aspect contradictoire – que montre, dans l'exemple cité plus haut, la concessive « bien que » – qui souligne l'inadéquation du personnage au statut qu'il convoite. Cette nuance dans la représentation hygiénique des deux frères est loin d'être anodine. Comme le soulève Colette Becker,

[l]e partage entre les membres de la famille se fait [...], plus que par leur appartenance à la branche légitime ou à la branche bâtarde, par cette distinction que Zola fait dans le texte entre appétit et ambition, satisfaction immédiate et satisfaction méthodique, gloutonnerie et jouissance tranquille²¹².

Pierre Rougon « a une ambition sournoise et rusée » ainsi qu'« un besoin insatiable d'assouvissement²¹³ », tandis qu'Antoine Macquart fait plutôt preuve d'hypocrisie et de lâcheté : le narrateur indique dans *La Fortune des Rougon* qu'« Antoine appart[ient] à sa mère par un manque absolu de volonté digne, par un égoïsme de femme voluptueuse qui lui fai[t] accepter n'importe quel lit d'infamie, pourvu qu'il s'y vau[r]ât à l'aise et qu'il y dormît chaudement » (*F*, 87). Par sa monstration des soins de toilette de ces personnages, Zola marque une distinction non seulement entre les différentes classes sociales, mais aussi entre les différentes ambitions qui animent les deux frères, le discours hygiénique établissant un système

²¹¹ Nous soulignons.

²¹² Colette Becker, « Zola, un déchiffreur de l'entre-deux », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, dossier « Zola, explorateur des marges », 2003, p. 21.

²¹³ Voir la fiche « Rougon (Pierre) », disponible sur *Le Compagnon des Rougon-Macquart*, en ligne, <<https://www.rougon-macquart.fr/dictionnaire-des-personnages/personnages-r/rougon-pierre/>>, consulté le 16 juillet 2019.

évaluatif où se trouve valorisée l'ambition, « version “supérieure” de l'appétit²¹⁴ ». Les corps des deux personnages deviennent ainsi, dans cette confrontation de portraits, « un texte dont le sens prolifère mais où le vrai et le faux s'entremêlent²¹⁵ », pour reprendre la formule de l'historien Philippe Perrot. Si les frères profitent tous deux d'une toilette plus ou moins approfondie qui leur donne une apparence de prospérité (ils n'appartiennent ni l'un ni l'autre aux classes privilégiées pouvant se permettre des soins plus avancés), leur véritable disposition sociale transparait néanmoins au travers de leurs ablutions : Pierre est au fond un « vrai » bourgeois, du fait de son ambition, tandis qu'Antoine n'en emprunte que les traits, du fait de son seul « appétit ». Dans *La Fortune des Rougon*, l'hygiène sert donc encore une fois à distinguer l'essence profonde des personnages présentés, un constat qui, nous le verrons, s'avère essentiel pour comprendre la scène de trahison politique qui marque, de façon symbolique dans la suite du récit, l'avènement du Second Empire.

2.2.2.2 Macquart, virilement républicain ou proprement bonapartiste?

Les questions politiques sont centrales dans ce premier roman du cycle zolien²¹⁶. C'est ainsi entre Silvère Mouret, jeune ouvrier républicain, et son oncle Antoine, qui se révélera un bien piètre représentant de cette cause, qu'est établie une autre relation de confrontation à l'aune de la question hygiénique dans *La Fortune*. Silvère appuie de tout son cœur la cause

²¹⁴ Éléonore Reverzy, « L'écriture du politique dans *Son Excellence Eugène Rougon* d'Émile Zola », dans Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (dir.), *Les Formes du politique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, s. p., en ligne, <<http://books.openedition.org/pus/2583>>, consulté le 5 mars 2019.

²¹⁵ Philippe Perrot, « La vérité des apparences ou le drame du corps bourgeois (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Cahiers internationaux de sociologie*, Nouvelle série, vol. 76, « Le sexuel », janvier-juin 1984, p. 189.

²¹⁶ David Charles pose même l'hypothèse de la présence d'un double discours politique dans cette œuvre, le roman proposant à la fois une mise en récit des faits ayant donné naissance au régime de Napoléon III et, dans le passage du feuilleton au roman, une allusion explicite à la Commune. Voir David Charles, « *La Fortune des Rougon*, roman de la Commune », *Romantisme*, vol. 1, n° 131, 2006, p. 99-114, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2006-1-page-99.htm/>>, consulté le 16 juillet 2019.

républicaine, après avoir reçu les enseignements de son oncle²¹⁷, tandis que Macquart se range de façon très opportuniste du côté des républicains insurgés dans l'œuvre²¹⁸. Aux yeux de Silvère, l'horizon politique initialement défendu par Macquart est fortement associé aux valeurs viriles prônées par le siècle²¹⁹. Le texte génère en effet un discours très valorisant à l'égard d'Antoine dans la bouche du jeune homme : comme son oncle semble rejeter avec lui la supériorité bourgeoise au profit d'une valorisation de la démocratie sociale et donc de la fraternité – virile notamment –, il fait partie des « vrais » hommes selon Silvère²²⁰. Cette caractérisation le distingue des bourgeois conservateurs qui, nous l'avons vu, ont une certaine allure de propreté, des personnages dont l'apparence soignée se voit d'ailleurs traitée par Silvère comme le symbole d'une supériorité méprisante face au peuple, au lieu d'être perçue comme un signe de respectabilité. La constatation de la bonne tenue de l'apparence se veut en effet une insulte dans la bouche du jeune homme, qui espère pouvoir « di[r]e leur fait [...] à ces beaux messieurs » (*F*, 52²²¹), advenant la victoire des républicains. Dans ce discours

²¹⁷ C'est Antoine Macquart qui initie Silvère aux valeurs républicaines : « À part l'oncle Antoine, qui est ouvrier comme moi *et qui m'a appris à aimer la République*, tous mes autres parents ont l'air de craindre que je ne les salisse, quand je passe à côté d'eux. » (*F*, 51-52. Nous soulignons.)

²¹⁸ Comme le rappelle Maurice Agulhon dans sa préface à l'œuvre, Macquart est « un paresseux et un débauché pour qui le socialisme se réduit à l'envie de mordre dans le bien des riches ». Voir Maurice Agulhon, « Préface », dans *F*, p. 16.

²¹⁹ Nous avons déjà relevé ailleurs la nature de l'idéal viril au XIX^e siècle – qui évolue fondamentalement autour des notions de force, de courage, de vigueur, de volonté, de patriotisme, d'ambition, de domination et, évidemment, de puissance sexuelle et reproductrice –, de même que sa représentation dans la littérature du XIX^e siècle. Voir Émilie Bauduin, « Entre défaite et triomphe. Le vicomte de Brassard comme avatar littéraire de la virilité », dans « Viril, vous avez dit viril? », *Carnet de recherche de l'Observatoire de l'Imaginaire Contemporain-Figura*, 2018, en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/viril-vous-avez-dit-viril-officiel/entre-defaite-et-triomphe-le-vicomte-de-brassard-comme>>, consulté le 10 septembre 2019. Sur la nature de cet idéal et de son emprise sur les mentalités du XIX^e siècle, nous renvoyons également à l'ouvrage fondateur d'Alain Corbin, de Jean-Jacques Courtine et de Georges Vigarello, *Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle. Histoire de la virilité*, vol. 2, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2011, 512 p.

²²⁰ Silvère, lorsqu'il observe fiévreusement les contingents des insurgés républicains s'approchant de Plassans, reconnaît la vigueur et l'énergie viriles de l'un des contingents par le rapport qu'il établit entre ces hommes et son oncle Antoine : « Le contingent de Chavanoz! dit-il. Il n'y a que huit hommes, mais ils sont solides; l'oncle Antoine les connaît... » (*F*, 64) Antoine connaît donc de « vrais hommes », ce qui l'inscrit dans une communauté masculine pouvant attester de sa virilité dans l'imaginaire du XIX^e siècle.

²²¹ Nous soulignons.

virilisant, c'est Macquart lui-même qui va jusqu'à exalter son rapport à la virilité – perçue comme un équivalent à la moralité dans la pensée de l'époque – en discutant avec Silvère de son conflit avec les Rougon : « *Si tu étais un homme*, disait Antoine en finissant, tu viendrais un jour avec moi, et nous ferions un beau vacarme chez les Rougon. » (*F*, 218²²²) Nous remarquons ici que, toute erronée qu'elle soit – Macquart est au fond un personnage hypocrite et lâche, et donc hautement féminisé dans la pensée zolienne –, cette caractérisation virile de la figure du républicain fait sens dans l'économie romanesque : le républicain est un personnage à valeur fortement virile chez Zola. Mais au lieu de se présenter comme un véritable défenseur de la République, Antoine cherche tout au long du récit à prendre l'apparence d'hygiène des bourgeois bonapartistes qu'il dit exécrer. C'est ainsi durant la nuit de révolte qui anime Plassans et qui mène à son emprisonnement dans le cabinet de toilette de M. Garçonnet²²³, où il se prête à une toilette approfondie, qu'Antoine trahit, faut-il s'en étonner, les intérêts républicains.

Macquart est enfermé au cabinet de toilette par son demi-frère, Pierre Rougon, alors que ce dernier tente de faire avorter les rébellions républicaines dans Plassans. Lors de cette scène de rapt, rapidement, une dialectique s'établit entre les convictions politiques (qui désignent la sphère publique, le patriotisme et donc les valeurs viriles dans la pensée du XIX^e siècle) et le désir de luxe (qui renvoie plutôt au privé, à l'individualisme et à la dégénérescence bonapartiste sous la plume de Zola). Après deux jours d'enfermement au cabinet de toilette, le narrateur indique que Macquart « éprouv[e] des envies de briser la porte, à la pensée que son frère se carr[e] dans la pièce voisine » (*F*, 391), et qu'« il se prome[t] de l'étrangler de ses propres mains lorsque les insurgés viendr[ont] le délivrer » (*F*, 391). Ces pensées correspondent à

²²² Nous soulignons.

²²³ Notons que ce nom, « Garçonnet », pour la question qui nous occupe, n'est pas neutre. En soumettant le nom de famille du maire à une infantilisation toute sonore dans le « net » final ajouté au mot « garçon », Zola neutralise le genre masculin et le fait entrer dans un rapport étroit avec l'enfance, certes, mais également avec le féminin, puisqu'au XIX^e siècle, les enfants sont d'un sexe indéfini jusqu'à la puberté et vacillent donc aisément entre les deux (à cet égard, voir Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les Inachevés*, *op.cit.*, p. 52-56). De se retrouver dans le cabinet de toilette, lieu hautement féminin, d'un monsieur dont le nom même, « Garçonnet », indique un rapport au féminin, apparaît donc d'emblée comme l'indice d'une virilité vacillante pour celui qui s'y trouvera enfermé.

l'idéal viril par leur référence à la force brutale et au désir de domination que le narrateur indique chez le personnage, tandis que Macquart témoigne par ces réflexions de son penchant, toujours intact, pour la cause républicaine. Mais nous pouvons lire dans ce même passage qu'Antoine est peu à peu rasséréiné par sa présence au cabinet de toilette, et ce, grâce aux attributs tout féminins du lieu :

Il y respirait une *odeur douce*, un sentiment de bien-être qui détendait ses nerfs. [...] [L]e divan était *moelleux et tiède*; des parfums, des pommades, des savons garnissaient le lavabo de marbre, et le jour pâlisant tombait du plafond avec des *voluptés molles*, pareil aux lueurs d'une lampe pendue dans une *alcôve* [...]. (F, 391²²⁴)

L'« odeur douce », la mollesse des meubles et l'atmosphère voluptueuse renvoient à des caractéristiques propres à l'hédonisme féminin dans l'imaginaire du XIX^e siècle, tandis que la mention de « l'alcôve » inscrit directement le cabinet de toilette dans un rapport au féminin, suivant la logique du dimorphisme sexué de l'espace qui a cours à cette époque²²⁵. La rencontre avec cet espace hautement féminin annonce d'emblée la dévirilisation qui guette le personnage, tandis que l'« air musqué, fade et assoupi, qui traîne dans les cabinets de toilette » porte Antoine à se dire « que ces diables de riches “étaient bien heureux tout de même” » (F, 391), ce commentaire indiquant pour sa part la dégradation morale à venir chez le personnage²²⁶. De cette rencontre avec une mollesse délicate émerge en effet une réflexion particulière et peu

²²⁴ Nous soulignons.

²²⁵ Pour Monique Eleb et Anne Debarre-Blanchard, le boudoir « [...] est un dispositif inventé quand l'image de la femme est liée à une vision hédoniste : “*Le boudoir est regardé comme le séjour de la volupté. C'est là que (la femme) semble méditer ses projets, ou se livrer à ses penchants... Ces idées tiennent à nos mœurs... Cette retraite délicate ne doit occasionner que des émotions douces, porter la sérénité dans l'âme, la volupté dans tous les sens.*” ». Voir Monique Eleb et Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée, op.cit.*, p. 236. Les auteures soulignent. L'espace féminin prend ainsi les mêmes attributs que ses occupantes privilégiées dans les habitations du XIX^e siècle. Comme le remarque Claude Bauhain, c'est le cabinet de toilette qui remplace le boudoir dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en conservant ses fonctions essentiellement hédonistes : « Au cours des années 1820-1830, avec la désaffection pour l'alcôve, la forme des garde-robes, petites pièces ménagées de part et d'autre de celle-ci, se modifie. Un des petits cabinets annexe à la chambre prend le nom de cabinet de toilette, mais son rôle reste celui d'une des anciennes garde-robes. [...] La chaise longue et les sièges qui font partie de [son] ameublement sont significatifs de l'investissement par la femme du cabinet de toilette qui hérite de certains attributs du boudoir. » Voir Claude Bauhain, *loc.cit.*, p. 20-21.

²²⁶ Rappelons que, dans la pensée du XIX^e siècle, le musc est le parfum de prédilection non de la femme, mais de la femme *aux mœurs légères*. Voir à ce propos Eugénie Briot, « Couleurs de peau, odeurs de peau. Le parfum de la femme et ses typologies au XIX^e siècle », *Corps*, vol. 2, n° 3, 2007, p. 57-63.

démocratique chez Macquart : « L'idée lui vint qu'il avait peut-être fait fausse route; on ne gagne rien à fréquenter les gueux; il aurait dû ne pas faire le méchant et s'entendre avec les Rougon. » (*F*, 391) Or rappelons-le, les Rougon sont les représentants les plus éminents de la cause bonapartiste dans le récit : le luxe du cabinet de toilette, les promesses d'aisance et de bien-être que sous-tendent le mobilier et les accessoires cosmétiques contaminent donc les « convictions » politiques du personnage jusqu'à le faire changer de camp. Ce renversement se développe tout au long de la scène jouée au cabinet de toilette : bien que Macquart rejette d'abord l'idée de trahir la bande insurrectionnelle, « les tiédeurs, les souplesses du divan continu[ent] à l'adoucir, à lui donner un regret vague » (*F*, 391). Le narrateur donne ensuite accès aux pensées du personnage, qui se fait la réflexion qu'« [a]près tout, les insurgés l'abandonnaient, ils se faisaient battre comme des imbéciles » pour enfin conclure « que la République était une duperie [...] [et que] [d]écidément, il aurait dû se vendre à la réaction » (*F*, 391). Mais, et c'est là ce qui nous intéresse, le narrateur indique bien que c'est fondamentalement l'espace dans lequel est confiné Macquart qui le pousse à de telles conclusions antirépublicaines, puisque « [e]n pensant cela, [Macquart] lorgn[e] le lavabo, pris d'une grande envie d'aller se laver les mains avec une certaine poudre de savon contenue dans une boîte de cristal » (*F*, 391-392). Si le personnage semble soumis à une dure épreuve de maîtrise de soi, puisqu'il est tiraillé entre les idéaux républicains dont il se faisait jusqu'alors le représentant en société – surtout aux yeux de Silvère – et ses propres aspirations individuelles – que souligne ici son goût pour les objets de toilette bourgeois –, nous, lecteurs, savons qu'Antoine Macquart n'est républicain que par « appétit ». Ses allégeances sont donc beaucoup moins solides qu'il ne le laisse entendre, ce que confirme la scène de jouissance intime qui clôt l'épisode de l'enfermement au cabinet :

La tentation devint trop forte; Macquart s'installa devant le lavabo. Il se lava les mains, la figure; il se coiffa, se parfuma, fit une toilette complète. Il usa de tous les flacons, de tous les savons, de toutes les poudres. Mais sa plus grande jouissance fut de s'essuyer avec les serviettes du maire; elles étaient souples, épaisses. Il y plongea sa figure humide, y respira béatement toutes les senteurs de la richesse. (*F*, 392)

La description tombe dans l'excès corrupteur de l'hygiène : la tentation est « trop » forte, le corps est « trop » nettoyé, Macquart emploie « trop » de cosmétiques, les serviettes sont « trop » souples pour la figure républicaine qu'il représente. Il est d'autant plus assiégé par les odeurs de la prospérité escomptée, ce qui porte à son comble le basculement du personnage

dans la trahison politique, comme le confirme la narration : « Puis, quand il fut pommadé, quand il sentit bon de la tête aux pieds, il revint s'étendre sur le divan, rajeuni, porté aux idées conciliantes. Il éprouvait un mépris encore plus grand pour la République, depuis qu'il avait mis le nez dans les fioles de M. Garçonnet. » (*F*, 392-393) Par ce nettoyage aux allures de trahison politique, Macquart se « lave » donc de ses convictions républicaines²²⁷, tandis que son aspect viril, surtout exposé par le discours de Silvère, se voit évincé : d'ouvrier solide et patriote, Antoine devient voluptueux et lâche, ce qui le place aux antipodes de l'idéal viril masculin dans la pensée du XIX^e siècle.

Dans ce roman, le personnage d'Antoine est entièrement opposé à la figure de Silvère puisque le jeune homme voit plutôt ses convictions républicaines *renforcées* par l'épreuve du nettoyage. Alors qu'il a les mains souillées par le sang du gendarme Rengade, qu'il a réussi à blesser sans le tuer, Silvère retourne chez tante Dide pour se laver les mains dans le puits qui se trouve derrière la mansarde de son aïeule (*F*, 236). Notons ici que le puits, par opposition au cabinet de toilette, symbolise d'emblée une propreté « naturelle » puisqu'elle n'est pas obtenue au prix de quelque moyen cosmétique. La scène de nettoyage, dans le cas de Silvère, se présente donc comme purificatrice, et non dissimulatrice; effectivement, le personnage ne se laisse pas corrompre par l'effacement des traces de la violence de l'insurrection. Les mains fraîchement lavées, il s'oppose plutôt aux remontrances de son oncle Pierre, qui cherche à lui faire abandonner la bande insurrectionnelle : « Voyons, place! je ne me cache pas, moi; j'ai un devoir à accomplir » (*F*, 238), lui répond-t-il, le bien-fondé de la cause républicaine surpassant, pour Silvère, les intérêts personnels²²⁸. Contrairement au personnage d'Antoine Macquart,

²²⁷ Notons qu'il en va de même pour Quenu, dans *Le Ventre de Paris*, qui renie ses convictions politiques sous l'effet étouffant de son bien-être dans la sphère privée. Lorsque Lisa convainc son époux de rejeter la cause républicaine, sa chambre revêt l'atmosphère chaude et corruptrice du cabinet de toilette : « Quenu était tout à fait convaincu. Elle avait raison, après tout; et c'était une belle femme, sur ce bord du lit, peignée de si bonne heure, si propre et si fraîche, avec son linge éblouissant. [...] Alors il s'enfonça davantage sous l'édredon, où il cuisait doucement, dans une chaleur de baignoire. Il lui sembla qu'il avait failli perdre tout cela chez M. Lebigre, son lit énorme, sa chambre si bien close, sa charcuterie, à laquelle il songeait maintenant avec des remords attendris. Et de Lisa, des meubles, de ces choses douces qui l'entouraient, montait un bien-être qui l'étouffait un peu, d'une façon délicieuse. » (*V*, 240. Nous soulignons.)

²²⁸ Il est intéressant de noter que, lorsque Silvère rafraîchit sa tête dans un seau d'eau, au lendemain d'une nuit fiévreuse passée à fantasmer à propos de Miette et de la République, le jeune homme ne

seulement porté par son appétit, Silvère est rasséréiné par le nettoyage puisque ses convictions politiques sont sincères. Ce que montre le texte, c'est donc que les pratiques de propreté ne renvoient pas constamment à une certaine immoralité dans l'économie romanesque zolienne : Zola, sous l'influence du discours hygiéniste qui anime son siècle, défend lui aussi l'importance et la fonction régénératrice de la propreté dans son cycle. Il faut seulement, à l'instar de Silvère, faire preuve de la « bonne » propreté. Nous verrons à cet égard que la figure du mineur, dans *Germinal*, est elle aussi fortement valorisée dans son rapport à la propreté, puisque c'est lors d'une scène de bain que le personnage de Maheu se voit accorder la plus grande virilité.

2.2.3 Maheu au bain : une virile propreté

Dans *Germinal*, Maheu, patriarche d'une famille de mineurs, fait sa toilette dans un baquet posé au centre de l'une des rares pièces de l'habitation qu'il occupe dans le coron. Cette scène de toilette intime donne accès à la vigueur physique, à la vigueur sexuelle et à l'endurance du mineur, ce qui place ce personnage en complète opposition avec les personnages masculins essentiellement féminisés que nous avons jusqu'à présent observés. Comme il s'apprête à s'installer près de la cuve, les enfants sont renvoyés d'un geste, afin de laisser le père profiter de son intimité – une intimité toute relative, nous en conviendrons, puisque son épouse et leur plus jeune fille demeurent dans la pièce. Par ce renvoi des enfants, Maheu évacue l'enfance de la scène du bain et s'établit d'emblée comme un homme « fait », puisque, comme le dit le narrateur, « [Maheu] ne blâmait personne, il disait simplement que c'était bon pour les enfants, de barboter ensemble » (*G*, 194). Si la présence de sa femme et de sa fille témoigne de la nudité triomphante du mineur, encore plus que l'exhibition virile du corps, c'est l'énergie dépensée dans le bain – le corps est « racl[é] énergiquement des deux poings » (*G*, 194) par Maheu, qui va même jusqu'à « s'user la peau » (*G*, 195) –, qui nous semble présenter une vigueur tout à fait virile. Malgré la férocité du brossage – qui rapproche le bain de Maheu des excès

« gard[e] [...] de ses rêves [qu']une sauvagerie pleine de foi naïve et d'ineffable tendresse » (*F*, 296), le contact avec l'eau révélant encore une fois dans cette scène la véritable nature de Silvère.

corrupteurs de l'hygiène présentés chez Antoine Macquart –, le nettoyage de Maheu ne révèle aucun rapport au féminin : il montre plutôt un rapport hautement érotique à la *femme*, car la Maheude participe activement à ce grand nettoyage, ce qui excite le désir du baigneur :

D'ailleurs, il aimait qu'elle le savonnât, qu'elle le frottât partout, à se casser les poignets. Elle prit du savon, elle lui laboura les épaules, tandis qu'il se raidissait, afin de tenir le coup. [...] Du dos, elle était descendue aux fesses; et, lancée, elle poussait ailleurs, dans les plis, ne laissant pas une place du corps sans y passer [...]. Maintenant, elle l'essuyait, le tamponnait avec un torchon, aux endroits où ça ne voulait pas sécher. Lui, heureux, [...] éclatait d'un gros rire et l'empoignait à pleins bras. [...] Toujours le bain finissait ainsi, elle le ragaillardissait à le frotter si fort, puis à lui passer partout des linges, qui lui chatouillaient les poils des bras et de la poitrine. [...] Il la poussait vers la table, goguenardant en brave homme qui jouit du seul bon moment de la journée, appelant ça prendre son dessert, et un dessert qui ne coûtait rien. (*G*, 195-197)

Le jeu de mot traduit la fluidité qui règne entre les espaces de l'habitation ouvrière : bain et cuisine partagent le même lieu. Cette mixité spatiale renvoie au caractère mixte, mais non ambigu, du corps de Maheu : « Sur sa peau blanche, d'une blancheur de fille anémique, les éraflures, les entailles du charbon, laissaient des tatouages, des “greffes”, comme disent les mineurs; et il s'en montrait fier, il étalait ses gros bras, sa poitrine large, d'un luisant de marbre veiné de bleu. » (*G*, 197) La scène de bain, par le dévoilement du corps de Maheu, vise ainsi à rendre compte de la virilité toute naturelle du personnage, telle que la définit Pierre Larousse dans son *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* : « [Le corps de l'homme] a acquis cette forme carrée, ce développement du thorax, cette solidité des muscles, cet air mâle et assuré qui caractérisent l'homme fait²²⁹. » Les entailles du charbon – qui marquent sur le corps du mineur les traces de son dur labeur – sont exposées fièrement : elles rappellent le dévouement de ce personnage aux efforts déployés dans la mine. Dans l'imaginaire du XIX^e siècle, puisque le physique est garant du moral, la scène de bain hautement érotique – qui révèle également la force, la vigueur et le dévouement du personnage de Maheu – atteste d'une virilité complète alliant le corps et l'esprit chez ce personnage, qui deviendra d'ailleurs une figure héroïque de la révolution dans le roman.

²²⁹ Pierre Larousse, « Virilité », *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*. T. 15. TESTAM-Z, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1876, p. 1106, en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205356p>>, consulté le 5 mars 2019.

Dans l'univers zolien, la virilité est une valeur qui se gagne à coup de convictions, de sueur, et de moralité. Comme elle se gagne, elle peut se perdre également, et peu s'en faut pour basculer dans la neutralisation des caractères virils chez les représentants masculins du Second Empire : un simple passage au cabinet de toilette peut en effet corrompre à jamais le personnage qui s'y trouve présenté. Si la scène de toilette permet la rencontre des corps avec la *femme*, en tant qu'actrice fondamentale de l'assouvissement du désir masculin et de la procréation, la rencontre avec le *féminin* que suggère, dans la pensée de l'époque, la présence de personnages masculins au cabinet de toilette est quant à elle mortifère pour la virilité. Dans les *Rougon-Macquart*, la décadence et la dégénérescence du Second Empire sont donc fortement liées à une virilité qui, loin d'être naturelle, est plutôt culturelle, et dont le féminin, largement symbolisé par l'espace intime, apparaît comme les coulisses dangereuses. Au fil des *Rougon-Macquart*, l'« appel à l'ordre moral et à la *salubrité* sociale²³⁰ » de Zola s'inscrit ainsi de façon signifiante dans sa représentation du monde hygiénique qui entoure le cabinet de toilette et son usage. Pour le dire comme Véronique Cnockaert, « [c]'est [...] de pureté (et par ricochet d'impureté) morale, physique et mentale qu'il [est] grandement question durant ce XIX^e siècle²³¹ » et dans l'œuvre romanesque zolienne, comme en témoignent les nombreuses figures masculines trouvées au cabinet de toilette dans les romans. Dans le cadre de cette réflexion, une dernière figure reste à étudier²³² : Zola présente l'empereur lui-même au cabinet de toilette afin de souligner, par la décadence cosmétique et la souffrance intime de ce personnage, l'achèvement du Second Empire.

²³⁰ Véronique Cnockaert, *Émile Zola, Les Inachevés, op.cit.*, p. 57.

²³¹ *Ibid.*, p. 64-65.

²³² Nous avons choisi de ne pas approfondir l'observation des pratiques hygiéniques des deux personnages masculins que sont l'abbé Faujas et l'abbé Mouret, largement exposées dans *La Conquête de Plassans* et dans *La Faute de l'abbé Mouret*, comme ces personnages ne sont jamais présentés dans un cabinet de toilette.

2.2.4 Pour en finir avec le Second Empire : Napoléon III au cabinet

Lorsque survient la mise à mort de Silvère par Rengade dans *La Fortune des Rougon*, le narrateur indique ironiquement qu'« [u]n petit bourgeois *propret* se retir[e], en déclarant que s'il restait davantage, ça l'empêcherait de dîner » (*F*, 443²³³). À la lumière de nos observations, ce commentaire en apparence anodin prend un sens beaucoup plus profond que celui d'une simple ironie. La propreté du bourgeois est, à l'instar de la corruption au milieu des poudres et des pommades d'Antoine Macquart, un repère signalétique de l'ère d'hypocrisie initiée par la naissance du Second Empire dans le récit zolien, alors qu'est condamnée la pureté républicaine de Silvère. Une description similaire apparaît dans *La Curée*, où la dissimulation permise par l'hygiène et par les produits cosmétiques sert encore une fois à exemplifier les commencements de l'ère d'hypocrisie et de mensonge que représente le règne de Napoléon III aux yeux de Zola :

C'était l'heure où les aventuriers du 2 Décembre, après avoir payé leurs dettes, jetaient dans les égouts leurs bottes éculées, leurs redingotes blanchies aux coutures, rasaient leurs barbes de huit jours, et devenaient des hommes comme il faut. Saccard entra enfin dans la bande, il se nettoyait les ongles et ne se lavait plus qu'avec des poudres et des parfums inestimables. (*C*, 96)

Faut-il s'en étonner? Lorsque Zola témoigne, quelques vingt ans plus tard, de la chute du Second Empire, c'est par une caractérisation fondamentalement intime et hygiénique qu'est montrée la déchéance de Napoléon III. Dans *La Débâcle*, Émile Zola offre en effet à voir une représentation du personnage du prince-président qui s'avère doublement signifiante : dans ce roman qui présente les causes et les conséquences de la défaite française à Sedan et, notamment, de la fin du règne de Napoléon III, ce sont à la fois les pratiques cosmétiques de l'empereur et sa souffrance intime, dévoilée au cabinet de toilette, qui annoncent la chute du règne.

²³³ Nous soulignons.

Lorsque Napoléon III apparaît pour la première fois dans le roman, la narration souligne le masque cosmétique porté par cette figure impériale en déclin afin de cacher, sans grande réussite, son état dégénéré²³⁴ :

C'était bien Napoléon III, qui lui apparaissait plus grand, à cheval, *et les moustaches si fortement cirées, les joues si colorées*, qu'il le jugea tout de suite rajeuni, *fardé comme un acteur*. Sûrement, *il s'était fait peindre*, pour ne pas promener, parmi son armée, l'effroi de son masque blême, décomposé par la souffrance, au nez aminci, aux yeux troubles. Et, averti dès cinq heures qu'on se battait à Bazeilles, il était venu, de son air silencieux et morne de fantôme, *aux chairs ravivées de vermillon*. (D, 214-215)

Ce maquillage disparaît lentement du visage de l'empereur au fil de ses défaites dans l'œuvre : Rose, la fille de la concierge de la sous-préfecture où séjourne Napoléon III, indique d'abord à Henriette qu'elle a vu le prince-président en pleine séance de maquillage²³⁵; après quelques défaites sur le champ de bataille, nous retrouvons ensuite l'empereur portant les tristes traces de cette inutile précaution²³⁶, avant que la narration ne conclue, un peu plus loin, de sa déchéance extrême par les maigres vestiges de son maquillage²³⁷. Ce que rappelle symboliquement Zola par le fard de Napoléon III, c'est donc surtout le caractère dérisoire des apparences menteuses du règne alors que se meurt l'Empire, du fait de son incapacité à vaincre. À ces commentaires cosmétiques tirés du portrait de l'empereur fardé dans *La Débâcle* s'ajoute la scène qui présente Napoléon III souffrant d'une grave dysenterie au cabinet de toilette. Le

²³⁴ Notons à la suite de Bernadette C. Lintz que ce détail a largement fait controverse lors de la publication du roman, puisqu'on lui attribuait des sources véridiques (voir Bernadette C. Lintz, *loc.cit.*, p. 610), tandis que les souffrances physiques éprouvées par Napoléon III durant le conflit sont pour leur part historiquement avérées. Comme le rappelle Daniel Grasset, durant la guerre de 1870, « Napoléon III parcourt à cheval le champ de bataille, souffrant le martyr, pissant du sang, littéralement épuisé physiquement et moralement, au point, dit-on, d'avoir souhaité la mort au milieu de ses soldats ». Voir Daniel Grasset, « La pierre de Napoléon III », Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, Séance du 29 juin 2009, p. 275, en ligne, <http://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/GRASSET2009.pdf>, consulté le 28 novembre 2019.

²³⁵ « Je viens de voir à l'instant qu'on le peignait et qu'on le bichonnait, avec toutes sortes d'histoires sur la figure. » (D, 247)

²³⁶ « Sous la sueur d'angoisse de cette marche au travers de la défaite, le fard s'en était allé des joues, les moustaches cirées s'étaient amollies, pendantes, la face terreuse avait pris l'hébètement douloureux d'une agonie. » (D, 260)

²³⁷ « Sa pâleur avait grandi encore, sa longue face, morne et tirée, mal essuyée du fard du matin, disait son agonie. » (D, 329)

personnage de Rose, qui vient à passer près de ce lieu où s'est réfugié l'empereur, ne peut s'empêcher d'exposer à Henriette la souffrance éprouvée par Napoléon III :

Mais c'est ce pauvre empereur! Non, vous ne pouvez pas savoir ce qu'il souffre!... Imaginez-vous qu'hier soir j'étais montée pour aider à donner du linge. Alors voilà qu'en passant dans la pièce qui touche au cabinet de toilette, j'ai entendu des gémissements, oh! des gémissements, comme si quelqu'un était en train de mourir. Et je suis restée tremblante, le cœur glacé, en comprenant que c'était l'empereur... Il paraît qu'il a une maladie affreuse qui le force à crier ainsi. Quand il y a du monde, il se retient; mais, dès qu'il est seul, c'est plus fort que sa volonté, il crie, il se plaint, à vous faire dresser les cheveux sur la tête. [...] Alors, vous comprenez, j'ai voulu savoir, je suis remontée quatre ou cinq fois cette nuit, j'ai collé mon oreille à la cloison... Il se plaignait toujours, il n'a pas cessé de se plaindre, sans pouvoir fermer l'œil un instant, j'en suis bien sûre... Hein? c'est terrible de souffrir de la sorte, avec les tracas qu'il doit avoir dans la tête! car il y a un gâchis, une bousculade! [...] Tenez, c'est encore l'empereur qui est le plus gentil et qui tient le moins de place, dans le coin où il se cache pour crier. (*D*, 246-247)

Napoléon III, dans la débâcle des troupes, se réfugie dans ce qui lui semble être la plus grande intimité. Nous avons cependant observé que, chez Zola, le cabinet de toilette n'est jamais réellement intime. Le cabinet est d'autant plus approprié au déclin de l'empereur que c'est dans cette pièce que semblent s'être jouées les plus grandes « victoires » de son règne. Il ne peut donc que s'y voir décliner lorsqu'échoue son armée. Par ces deux portraits cosmétique et intime de l'Empereur, ce que l'on traduit symboliquement, comme le rappelle Bernadette C. Lintz, c'est bel et bien la fin du Second Empire :

[L]e cabinet de toilette conjoint deux sortes d'opérations corporelles : lieu où le corps de l'empereur se décompose, se vide, se liquéfie, ce « petit coin où il se cache pour crier » [...] est le lieu où s'opère symboliquement la liquidation d'un régime en train de se dissoudre sous l'effet de sa propre corruption, « dans la sanie et l'excrément » [...]. C'est aussi le lieu où l'opération de maquillage prépare l'acteur impérial pour sa dernière sortie sur scène, lui recouvrant le visage de couches de peinture destinées à masquer la corruption des chairs. Peine perdue, nous l'avons vu, puisque la pourriture finit par remonter symboliquement au visage du souverain, resurgissant sous les traînées de ce fard qui coule²³⁸.

Si par cette mise en scène de la fin du règne de Napoléon III, Zola critique toujours le règne du prince-président, force est de constater que l'avènement de la Troisième République s'amorce sur les mêmes pratiques dissimulatrices que celles ayant donné naissance au Second Empire :

²³⁸ Bernadette C. Lintz, *loc.cit.*, p. 617-618.

« Maurice s'aperçut que les rangs [des Communards] s'éclaircissaient, des camarades filaient sans bruit, *allaient se laver les mains*, mettre une blouse, dans la terreur des représailles » (*D*, 547²³⁹), indique la narration à la toute fin de *La Débâcle*. Dès lors, si Zola se prête à une critique acerbe de la société du Second Empire dans son observation des personnages masculins au cabinet de toilette, le romancier souligne aussi, par la réitération des mêmes détails hygiéniques, les risques que l'histoire ne se répète après le règne de Napoléon III : à la critique du Second Empire s'ajoute donc une seconde critique, moins visible, mais néanmoins signifiante, de la Troisième République, grâce à la réitération de motifs hygiéniques associés au cabinet de toilette et à son usage.

Dans la suite de notre mémoire, nous verrons que, dans le cycle des *Rougon-Macquart*, si ce sont à la fois les corps et le décor qui permettent conjointement à Zola de critiquer les règnes qui se succèdent dans la seconde moitié du XIX^e siècle, cette critique n'est pas uniquement montrée par la présence de personnages masculins au cabinet de toilette, par la déchéance de Napoléon III et par la réitération de motifs hygiéniques dans la description des événements politiques du Second Empire : elle est également traduite par la représentation de la condition féminine qui se met en place dans la description des riches cabinets de toilette associés aux protagonistes féminins de trois romans du cycle, *La Curée*, *Son Excellence Eugène Rougon* et *Nana*, lesquels prennent littéralement les traits de leurs occupantes privilégiées.

²³⁹ Nous soulignons.

CHAPITRE III

POROSITÉ ENTRE LES CORPS ET LE DÉCOR : LES CABINETS DE TOILETTE DES PROTAGONISTES FÉMININS DE *LA CURÉE, SON EXCELLENCE EUGÈNE ROUGON* ET *NANA*

Au fil des vingt romans qui composent *Les Rougon-Macquart*, ce sont à la fois les corps et le décor qui témoignent des enjeux fondamentaux que souhaitait peindre Zola dans son *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. La critique zolienne a depuis longtemps montré que, sous sa plume, corps et décor sont étroitement liés. Déjà, dans *Le Personnel du roman* (1983), Philippe Hamon notait une « propension du personnage [zolien] à échanger ses traits distinctifs notamment de couleur, ou sensoriels (bruit, odeur...) avec son milieu²⁴⁰ ». Henri Mitterand, dans *Le Regard et le signe* (1987), constatait à son tour une « sorte de métonymie généralisée du corps et du lieu²⁴¹ » grâce à laquelle « [t]outes sortes de combinaisons métonymiques, antonymiques, symboliques, unissent [...] le corps [...] à son espace²⁴² » au sein des romans de Zola. Sylvie Collot, dans *Les Lieux du désir* (1992), allait quant à elle jusqu'à affirmer que « [l]e décor se fait corps dans la description zolienne²⁴³ ». Dans le cadre de notre étude du cabinet de toilette zolien, nous remarquons que ces constats s'avèrent particulièrement justes en ce qui concerne les riches cabinets présentés dans les

²⁴⁰ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op.cit.*, p. 182.

²⁴¹ Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, *op.cit.*, p. 121.

²⁴² *Ibid.*, p. 126.

²⁴³ Sylvie Collot, *op.cit.*, p. 117.

romans *La Curée*, *Son Excellence Eugène Rougon* et *Nana*. Ces lieux de l'intimité sont caractérisés par une consubstantialité signifiante avec les corps des protagonistes féminins qui y sont montrés, soit respectivement Renée Saccard, Clorinde Balbi et Anna Coupeau, dite Nana. Comment expliquer cette rencontre singulière des corps avec le décor dans ces romans, et en quoi le discours porté par cette union du corps féminin et du cabinet de toilette se distingue-t-il de celui porté par les autres espaces qui, dans *Les Rougon-Macquart*, prennent souvent les traits de leurs occupants romanesques?

Pour répondre à ces questions, il nous faut rappeler les motivations de cette union, qui, pour beaucoup, tiennent de la conception sexuée de l'espace domestique qui a cours dans la pensée du XIX^e siècle. À cette époque, un dimorphisme opposant les pièces masculines aux pièces féminines exerce en effet une influence importante sur les plans des architectes, sur les traités de savoir-vivre et sur les mœurs de la vie quotidienne²⁴⁴. Quoi qu'aient pu suggérer les nombreuses pratiques hygiéniques et cosmétiques masculines que nous avons observées, il nous faut souligner que le cabinet de toilette est un espace essentiellement réservé à la femme au sein de l'habitation domestique du XIX^e siècle, celle-ci constituant d'ailleurs sa principale sphère d'activité. Comme le rappelle l'historienne Lynn Hunt, en France, dès l'avènement de la société postrévolutionnaire, les femmes sont écartées de la vie publique et confinées à la seule sphère privée²⁴⁵ :

Les femmes étaient associées à leur « intérieur », à l'espace privé non seulement parce que l'industrialisation permettait aux femmes de la bourgeoisie de ne se définir que par lui, mais aussi parce que la Révolution avait démontré les résultats possibles (et le danger pour les hommes) d'un renversement de l'ordre « naturel ». La femme devint le symbole de la fragilité qu'il fallait protéger du monde extérieur (le public); elle était devenue le symbole du privé²⁴⁶.

²⁴⁴ Le sociologue Claude Bauhain, dans un article dédié à l'observation de l'évolution de cette distinction sexuée de l'espace privé, indique en effet que « [l]es disparités entre espace masculin et espace féminin dans la maison se sont fortement accentuées » au XIX^e siècle. Voir Claude Bauhain, *loc.cit.*, p. 25.

²⁴⁵ Notons toutefois que ce discours est déjà en train de se mettre en place avant la Révolution française : la femme est reléguée à son seul rôle de maîtresse de maison dès la fin du XVIII^e siècle, tandis que se propage une « conception de la femme, spécialement faite pour le privé (et inapte au public) ». À cet égard, voir Lynn Hunt, « Révolution française et vie privée », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *op.cit.*, p. 44.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

Si elles trouvent néanmoins leur place dans bon nombre d'événements sociaux et mondains, les femmes y ont souvent pour seul rôle de représenter, par leurs toilettes, leurs coiffures et leurs bijoux, la prospérité et la moralité de leur ménage – les hommes se voyant restreints, rappelons-le, à la sobriété du costume après les événements de 1789. Ainsi, comme le soulève le sociologue Claude Bauhain,

[t]out au long du XIX^e siècle, si l'homme, chef de famille, détient l'autorité juridique et le pouvoir économique, dans les familles bourgeoises c'est principalement à la femme qu'est déléguée la charge de régir la vie domestique et de représenter la famille dans la vie de relation indispensable au maintien du statut social. L'image banale du couple de la deuxième moitié du siècle, où le strict et sombre costume masculin voisine avec la toilette féminine vaporeuse et colorée, offre peut-être le raccourci le plus saisissant de ce rapport statutaire²⁴⁷.

Ajoutons que le luxe de la toilette féminine (qui implique une oisiveté et une richesse significatives) permet à lui seul de souligner l'aisance financière du ménage lorsque madame se présente en société. Dès lors, dans la société du XIX^e siècle, et comme le rappelle Alain Corbin, c'est « [à] la femme [que l'on réserve²⁴⁸] le monopole du parfum, du fard, de la couleur, de la matière soyeuse, de la dentelle, et surtout d'une *body sculpture* torturante qui la place initialement au-dessus de tout soupçon de travail²⁴⁹ », un monopole étroitement associé à l'usage du cabinet de toilette. De fait, comme le constatent Monique Eleb et Anne Debarre, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, « [l]e cabinet de toilette est une pièce très valorisée car il correspond à une évolution du rôle et de l'idéal féminins dans la bourgeoisie, [une]

²⁴⁷ Claude Bauhain, *loc.cit.*, p. 15.

²⁴⁸ Dans sa présentation à l'exposition *Sciences pour tous, 1850-1900*, Anne Boyer souligne toutefois que de nombreuses publicités de produits hygiéniques visent un public tant masculin que féminin dans la seconde moitié du XIX^e siècle, tandis qu'à l'orée du XX^e siècle, nous pouvons observer une réelle mixité des sexes employant le cabinet de toilette et ses outils de prédilection. Voir Anne Boyer, « Sciences pour tous. Épisode 1 : Le développement de l'hygiène au XIX^e siècle », *Le Blog Gallica*, 2017, en ligne, <<http://gallica.bnf.fr/blog/01062017/sciences-pour-tous-episode-1-le-developpement-de-lhygiene-au-xixe-siecle>>, consulté le 12 décembre 2017. Notons également que les femmes des classes ouvrières sont d'emblée écartées de cette question de la toilette féminine, faute de moyens (financiers et hygiéniques). Nous avons choisi d'omettre la question du dandy dans son ensemble ici, puisqu'aucun dandy n'apparaît au cabinet de toilette dans les romans que nous avons choisi d'observer.

²⁴⁹ Alain Corbin, « Couliesses », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *op.cit.*, p. 413.

évolution qui dicte à la femme le devoir de représentation mais aussi la nécessité de pudeur²⁵⁰ ». Il n'est donc pas étonnant que ce lieu de l'intimité, tel que le présente la baronne Staffe dans son fameux traité *Le Cabinet de toilette* (1891), devienne le « sanctuaire de la femme²⁵¹ » et qu'il se voie, par le fait même, associé au féminin dans les pensées de l'époque. C'est du moins ce dont témoigne le rapport étroit qui se met en place entre la représentation du cabinet de toilette et la représentation du féminin dans la scène qui donne lieu à une description détaillée de la féminité du personnage de Clotilde Saccard dans *Le Docteur Pascal*, laquelle demande à être rappelée ici.

Si le narrateur présente d'abord Clotilde comme un « galopin sans sexe » (*DP*, 76) dans cet ultime volume du cycle zolien, il nous indique ensuite que de cette enfant « trop grande, dégingandée, montant aux arbres comme un garçon » (*DP*, 75) finit par se « dégag[er] [une] fine créature de charme et d'amour » (*DP*, 76) avec l'âge²⁵². Comme pour appuyer cette constatation, la narration soumet la jeune fille à un déplacement signifiant dans l'habitation domestique, car c'est son entrée au cabinet de toilette qui lui permet d'initier un commentaire étendu sur la coquetterie, sur la tendresse et donc sur la féminité de Clotilde :

Clotilde enfin mit ses bas, enfila un peignoir de piqué blanc; et, ramassant du bout des pieds ses mules de toile grise, *elle courut dans son cabinet de toilette*, une pièce de derrière, qui donnait sur l'autre façade. Elle l'avait fait simplement tendre de coutil écru, à rayures bleues; et il ne s'y trouvait que des meubles de sapin verni, la toilette, deux armoires, des chaises. *On l'y sentait pourtant d'une coquetterie naturelle et fine, très femme. Cela avait poussé chez elle, en même temps que la beauté. À côté de la têtue, de la garçonnière qu'elle restait parfois, elle était devenue une soumise, une tendre, aimant à être aimée.* (*DP*, 77²⁵³)

²⁵⁰ Monique Eleb et Anne Debarre, *L'Invention de l'habitation moderne*, *op.cit.*, p. 221.

²⁵¹ Baronne (Blanche Augustine Angèle Soyer) Staffe, *Le Cabinet de toilette*, *op.cit.*, p. 1.

²⁵² Les dossiers préparatoires du roman confirment ce désir d'accorder à la jeune fille un côté féminin malgré les qualités masculines qui lui sont autrement attribuées par Zola : « Je garderai chez Clotilde un peu de cette soumission et de cette indolence; ce côté femme, qui me sera très utile, dans son adoration pour Pascal. Il faut que je la fasse très femme si je veux la mettre aux pieds de cet homme de cinquante-neuf ans. » Voir les *Documents préparatoires du Docteur Pascal*, NAF 10290, f° 47-58, disponibles sur *Le Compagnon des Rougon-Macquart*, en ligne, <<https://www.rougon-macquart.fr/dictionnaire-des-personnages/personnages-s/saccard-clotilde/>>, consulté le 4 décembre 2019. L'auteur souligne.

²⁵³ Nous soulignons.

Dans cette scène, si le déplacement au cabinet de toilette offre une porte d'entrée dans l'intimité de la jeune fille, c'est surtout la nature féminine du lieu qui, grâce à l'imaginaire social porté par le texte, permet à la narration de développer les qualités féminines du personnage : dans la pensée de l'époque, il est en effet naturel de voir s'épanouir la féminité de Clotilde dans ce lieu de l'intimité hautement associé au féminin. Dans cet extrait, c'est le déplacement dans l'espace qui fait office de lien entre la représentation du cabinet de toilette et celle du personnage féminin; cette liaison est plus diffuse dans les trois romans du cycle que nous observerons dans la suite de ce chapitre. Dans *La Curée*, dans *Son Excellence Eugène Rougon* et dans *Nana*, le décor du cabinet de toilette se mêle en effet aux corps des protagonistes féminins qu'il accueille. La nature singulière de cette pièce permet l'effacement des frontières entre le corps et le décor, puisque le cabinet de toilette se trouve être, par essence, et contrairement aux autres pièces de l'habitation domestique, un espace *liminaire* centré autour du corps féminin.

Notre observation de la porosité entre corps et décor nous mène à soulever une hypothèse inspirée de la méthode ethnocritique pour expliquer cette union. Comme le soulignait Marie Scarpa dans son article « Le personnage liminaire » (2009), à la suite de la reconfiguration des travaux des anthropologues Arnold Van Gennep et Victor Turner, « la réflexion ethnocritique [...] pose l'hypothèse d'une homologie possible, fonctionnelle et structurelle, entre le rite et le récit littéraire²⁵⁴ ». Rappelons que pour Van Gennep,

[l]a vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre : naissance, puberté sociale, mariage, paternité, progression de classe, spécialisation d'occupation, mort. Et à chacun de ces ensembles se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation tout aussi déterminée²⁵⁵.

Selon le folkloriste, ces passages sont marqués par l'apparition de rites, lesquels se divisent en trois phases distinctes – phase de séparation, phase liminaire (ou phase de marge) et phase

²⁵⁴ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, mars 2009, reproduit dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'Ethnocritique de la littérature, op.cit.*, p. 177.

²⁵⁵ Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris, Picard, 1981, p. 4.

d'agrégation – synthétisées par Sophie Ménard dans son article « “Le personnage liminaire” : une notion ethnocritique » (2017) :

En détail, la phase de séparation, où l'individu est séparé de son groupe (par une réclusion temporaire, un exil, un voyage, etc.), se caractérise par des rites marquant la rupture d'avec un état antérieur. Ensuite la phase de marge, où le sujet proprement liminaire change d'état et fait l'expérience de l'altérité, met en place des rites de transition (c'est un espace-temps du passage). Enfin la phase d'agrégation, où l'initié est réintroduit dans sa communauté (ou dans une nouvelle communauté, comme c'est le cas lors d'un mariage), présente des rites d'intégration qui permettent aux initiés « d'acquérir définitivement un statut symbolique nouveau et de réintégrer (ou non) l'univers social après avoir traversé des épreuves qualifiantes (ou disqualifiantes) »²⁵⁶.

Pour les questions qui nous occupent, c'est la seconde phase du rite de passage – la phase liminaire – qui est intéressante. Comme le rappelle l'anthropologue Victor Turner,

[I]es attributs de la liminarité ou des personnes en situation liminaire (« les gens du seuil ») sont nécessairement ambiguës, puisque cette situation et ces personnes échappent ou passent au travers du réseau des classifications qui déterminent les états et les positions dans l'espace culturel. Les entités liminaires ne sont ni ici ni là, elles sont dans l'entre deux, entre les positions assignées et ordonnées par la loi, la coutume, la convention et le cérémonial²⁵⁷.

Marie Scarpa définit quant à elle la phase liminaire comme « celle des épreuves et des transformations où l'individu, écarté de son groupe et de son statut antérieurs, joue la construction de son identité²⁵⁸ » ; « celle où l'individu s'expérimente autre pour devenir soi dans un nouveau statut²⁵⁹ », tandis que « [l']individu en position liminale [...] n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états²⁶⁰ ». Nous retrouvons, dans cet espace-temps

²⁵⁶ Sophie Ménard, « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita*, Université Toulouse Jean Jaurès, n° 8, « Entre-deux : Rupture, passage, altérité », automne 2017, en ligne, <<http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>>, consulté le 5 décembre 2019.

²⁵⁷ Victor Turner, *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990, p. 96.

²⁵⁸ Marie Scarpa, *loc.cit.*, p. 180.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

liminaire, bon nombre des motifs propres à l'usage du cabinet de toilette : au travers des nouveaux cloisonnements de l'espace privé qu'inaugure la seconde moitié du siècle, cette pièce fait en effet office d'espace doublement chargé, sémantiquement et fonctionnellement, puisqu'elle demeure, jusqu'à l'orée du XX^e siècle, à la frontière des sphères publique et privée. Si comme le souligne Marie-Christine Fourny, « [la liminarité peut] être interprétée comme un mode de gestion et de contrôle de la transformation des statuts sociaux et de la mise en conformité aux normes sociales », cette phase « a souvent un espace propre, qui circonscrit en quelque sorte l'absence d'identité et la met à distance²⁶¹ », lequel s'avère, chez Zola, le cabinet de toilette.

Comme l'a montré Véronique Cnockaert, aux yeux du romancier, le Second Empire apparaît comme un « carnaval continu » au sein duquel « les déguisements se font habits et les masques collent à la peau²⁶² ». Cette spécialiste de l'œuvre zolienne ajoute également que « si le carnaval et ses travestissements autorisent des jeux de masques et des identités labiles invitant les acteurs à la licence, Zola déplore que, sous l'Empire, les inversions s'affichent dans leur permanence²⁶³ » : chez ce romancier, nous l'avons vu, les pauvres passent pour des riches, les hommes deviennent des femmes et les républicains se révèlent bonapartistes. Bon nombre de ces transformations se produisent au sein du cabinet de toilette : les romans montrent que, sous Napoléon III, c'est en ce lieu que se confondent les identités privées et publiques et c'est là que se jouent les ascensions et les chutes des représentants romanesques de l'Empire. Les considérations qui entourent son usage participent de la même contagion : c'est au cabinet de toilette que « se façonne la présentation de soi, en fonction des images sociales du corps²⁶⁴ » – et ce, parfois même devant quelques visiteurs, comme l'attestent les fauteuils qui le meublent

²⁶¹ Marie-Christine Fourny, « La frontière comme espace liminal », *Journal of Alpine Research. Revue de géographie alpine*, vol. 101, n° 2, 2013, p. 2, en ligne, <<http://journals.openedition.org/rga/2115/>>, consulté le 5 décembre 2019.

²⁶² Véronique Cnockaert, « L'Empire au miroir », dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'Ethnocritique de la littérature*, *op.cit.*, p. 76.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Alain Corbin, « Coulisser », dans Philippe Ariès et Georges Duby, *op.cit.*, p. 411.

et l'attention portée à son décor²⁶⁵. La porosité observée entre les enjeux publics et privés dans la représentation du cabinet de toilette zolien s'inscrit en droite ligne avec les attributs de la phase liminaire – rappelons que porosité signifie étymologiquement « traverser de part en part » (*peirein*) mais aussi « passage » (*poros*)²⁶⁶ –, le cabinet de toilette devenant l'espace même de la transformation sociale dans la société dont Zola peint le portrait²⁶⁷. Dans les cabinets de toilette féminins que nous avons choisi d'étudier, c'est jusqu'à la frontière entre le corps et le décor qui s'effondre : le romancier, en plaçant les corps – et notamment le corps de la femme – au centre des préoccupations de ses cabinets de toilette romanesques, peut en effet unir les corps et les décors dans ces trois romans. C'est dans cette spécification que se joue le plus distinctement, pensons-nous, la différence entre le cabinet de toilette et les autres espaces de l'habitation domestique. Contrairement au salon, au cabinet de travail, à la cuisine et aux lieux d'aisance, le cabinet de toilette, comme la chambre, est un lieu spécifiquement dédié au corps. Mais, contrairement à la chambre, le cabinet de toilette ne concerne qu'un seul corps dans la pensée du XIX^e siècle, soit le corps féminin, tout comme il s'agit du seul espace domestique qui exacerbe sa profonde socialisation. La femme, dans la société de la seconde moitié du XIX^e siècle, est en effet constamment soumise aux exigences du social. Or dans son cabinet de toilette, qui ne lui offre aucune intimité réelle et où elle s'apprête souvent pour entrer ou quitter la sphère publique, cette tyrannie devient souvent visible. Dans la suite de ce chapitre, nous « fouillerons [donc] la chair pour en extraire ce qui a été incarné²⁶⁸ », pour

²⁶⁵ Contrairement à ce qu'affirme Barbara Giraud, dans le roman zolien, le cabinet de toilette n'est jamais un lieu « où le secret de soi peut s'exprimer librement ». Voir Barbara Giraud, « Sensualité et hygiène. Regards sur la salle de bains dans *Nana* de Zola et dans *La Faustin* d'Edmond de Goncourt », *loc.cit.*, p. 254.

²⁶⁶ Nous tenons à remercier Savannah Kocevar, à qui nous devons ce précieux commentaire étymologique.

²⁶⁷ À la suite de Véronique Cnockaert, rappelons que « [c]e n'est [...] pas tant le rite que le langage du rite que retient l'écrivain [...]. L'écrivain utilise des éléments ethnologiques et la structure d'un rite pour exprimer l'imaginaire social d'une époque et le sien propre, mais aussi un réel historique (la politique de Napoléon III, les travaux d'Hausmann). Il ne s'agit donc pas tant de pointer [du doigt] telle ou telle marque rituelle que de saisir en profondeur comment elles éclairent autrement tel ou tel détail ». Voir Véronique Cnockaert « L'Empire au miroir », dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'Ethnocritique de la littérature*, *op.cit.*, p. 85-86.

²⁶⁸ Jacques Noiray, « Zola, mémoire et vérité de la chair », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, *op.cit.*, p. 120.

reprendre la formulation de Jacques Noiray, et ce, à même les murs du cabinet, afin de montrer comment, par sa représentation du cabinet de toilette féminin, Zola met à la fois en scène les enjeux de la condition féminine et la problématique absence d'intimité dans l'espace privé à son époque.

3.1 « [D]ans le déshabillé de [la] politique²⁶⁹ » : pouvoir, politique et corps féminin dans le cabinet de toilette de Clorinde Balbi

Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, Zola expose les « dessous » diplomatiques du règne du prince-président grâce au personnage du ministre Eugène Rougon. Nous suivons les ascensions et les chutes de ce diplomate au gré des luttes intestines livrées dans la sphère politique de Napoléon III de mai 1856 à mars 1861, notamment entre ce personnage et une jeune intrigante en puissance, Clorinde Balbi, « dont l'énigme vivante fini[t] par [...] occuper [Rougon] autant qu'un problème délicat de haute politique » (*SE*, 86). Pour Henri Mitterand, cette œuvre est le « meilleur modèle [...] [o]u le moins mauvais²⁷⁰ » du genre du roman politique, puisque Zola y propose « [une étude des mœurs] de l'espèce politique, à la fois tout en haut dans les conseils de l'Empire, le cabinet des ministres, la salle des séances ou les couloirs du Corps législatif, et tout en bas, dans les mansardes des dénonciateurs et les boudoirs des intrigantes²⁷¹ ». À cette synthèse proposée par Mitterand, nous souhaitons aujourd'hui apporter de légères nuances : d'une part, il nous faut rappeler à la suite d'Éléonore Reverzy qu'il existe une différence notoire entre roman *de la* politique et roman *du* politique, *Son Excellence Eugène Rougon* appartenant non pas à la première classe romanesque (roman

²⁶⁹ Émile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 2003 [1876], p. 44. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *SE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁷⁰ Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, *op.cit.*, p. 191.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 193.

politique ou roman de *la* politique) comme le suggère Henri Mitterand, mais bien à la seconde (roman *du* politique) selon cette spécialiste de l'œuvre zolienne :

[*Son Excellence Eugène Rougon*] est surtout un roman du politique, un roman qui étudie les mécanismes de domination et aborde la question du pouvoir de manière abstraite d'abord avant de chercher des faits (*la* politique, le césarisme) pour l'actualiser et en aider la compréhension. [...] Les actions et calculs politiques ne sont là qu'à titre d'exemple, dans le cadre d'une analyse pure du pouvoir et de l'ambition²⁷².

D'autre part, s'il y a bien quelques boudoirs dans *Son Excellence Eugène Rougon*, c'est plutôt le cabinet de toilette qui abrite l'intrigante dans ce roman des « affaires sérieuses²⁷³ », pour le dire comme Zola. Sous l'influence du milieu dans lequel « trempent » (littéralement, nous le verrons) les personnages, le cabinet de toilette de Clorinde devient un véritable cabinet politique où, comme le rappelle Véronique Cnockaert, la jeune femme « reçoit toute l'Europe [...] comme un ministre dans son bureau²⁷⁴ ». Nous observerons le rapport au pouvoir traduit par la porosité entre le corps de la jeune femme et son cabinet de toilette dans cette œuvre. Le lien étroit qui les unit nous semble exposer la véritable nature du pouvoir politique féminin au XIX^e siècle, un pouvoir qui, nous le verrons, se résume à bien peu de choses.

3.1.1 Une sphère politique bien hygiénique

Si le cabinet de toilette de Clorinde Balbi peut devenir l'un des hauts lieux de la politique au sein de *Son Excellence Eugène Rougon*, c'est d'abord parce que ce roman présente d'emblée une sphère politique largement liée à ce lieu de l'intimité et à son usage dans l'économie

²⁷² Éléonore Reverzy, « L'écriture du politique dans *Son Excellence Eugène Rougon* d'Émile Zola », *loc.cit.*, s. p.

²⁷³ Éléonore Reverzy note que « Zola nomme à maintes reprises encore et avec force ironie [la politique], “les affaires sérieuses” (f° 1) ou encore “les affaires dites sérieuses” (f° 9) ». Voir *Ibid.*

²⁷⁴ Véronique Cnockaert, « Du marbre et du chiffonné », *loc.cit.*, p. 38.

romanesque²⁷⁵. En effet, lorsque les personnages du roman discutent de graves enjeux politiques, la narration nous les montre fréquemment occupés à de petits frais de toilette ou se livrant à des pratiques hygiéniques et cosmétiques minutieuses : ainsi d'Eugène Rougon qui, assailli dans son bureau par son collègue, M. La Rouquette, va se rafraîchir dans son cabinet de toilette (*SE*, 283), tandis qu'un autre collègue, M. d'Escorailles, « ayant fini de classer sa correspondance, [tire] de sa poche une petite lime à manche d'écaïlle et se travaill[e] les ongles, délicatement » (*SE*, 284). Notons également qu'Eugène Rougon, dont l'influence est sollicitée par bon nombre de partis, reçoit à de nombreuses reprises la visite de ses « amis » jusque dans les lieux de son intimité. Le personnage s'en plaint d'ailleurs, en disant qu'« [o]n ne le laissait plus respirer; [et que] la veille encore, on l'avait relancé jusque dans son cabinet de toilette, pendant qu'il se faisait la barbe » (*SE*, 299), une protestation qui montre bien la proximité des activités politiques avec celles, plus intimes, liées au cabinet de toilette²⁷⁶. Il semble pourtant que Rougon provoque lui-même cette insertion des enjeux de la sphère politique dans sa vie intime. Peu après son arrivée à Niort, où il se rend pour faire une faveur à un « ancien compagnon de misère » (*SE*, 278), c'est en effet lors de sa toilette que le ministre se renseigne sur l'état de la préfecture dirigée par M. Kahn : « Tout en se débarbouillant, le ministre demandait au préfet des détails sur le pays, les histoires des fonctionnaires, les besoins des uns, les vanités des autres. » (*SE*, 318) Les actions liées à la toilette semblent donc toujours apparaître en même temps que les enjeux de la sphère politique, ce qui se révèle clairement à la fin du récit lorsque le narrateur critique l'intérêt exacerbé des artisans de la politique impériale pour les questions de la toilette. Lors des ablutions minutieuses de M. de Combelot dans le « couloir aux lavabos » (*SE*, 437) du Corps législatif²⁷⁷, la narration oppose le souci de

²⁷⁵ Les termes employés dans cette œuvre pour exposer les enjeux politiques mériteraient une étude plus approfondie, car ils font montre d'une contamination avec le lexique hygiénique qui rappelle que l'hygiène imprègne l'ensemble de la poétique zolienne.

²⁷⁶ Notons que Clorinde, lors d'une visite des appartements de Rougon à Compiègne, fait elle-même preuve de cette indiscretion : « Elle voulut voir jusqu'au cabinet de toilette, dont toute la garniture était en porcelaine de Sèvres, blanc et or, marquée du chiffre impérial. » (*SE*, 228)

²⁷⁷ Notons que cette scène, qui présente en détail les longues ablutions de M. de Combelot, n'est pas sans rappeler celle que l'on retrouve dans *La Fortune des Rougon* lors de laquelle Antoine Macquart finit par trahir hypocritement la cause républicaine pour se ranger du côté des bonapartistes. Elle préfigure ainsi d'emblée la critique de la politique impériale que cet extrait sous-tend.

ce personnage pour sa toilette à son désintéret quant à la pièce adjacente, c'est-à-dire la bibliothèque, dans un rapprochement narratif tout à fait ironique :

M. de Combelot, les mains plongées au fond d'une grande cuvette, les y frottait doucement, en souriant à leur blancheur. [...] Et il prit le temps de s'éponger longuement les mains, à l'aide d'une serviette chaude qu'il remit ensuite dans l'étuve, aux portes de cuivre. Même il alla, à l'extrémité du couloir, devant une haute glace, peigner sa belle barbe noire, avec un petit peigne de poche.

La bibliothèque était vide. Les livres dormaient dans leurs casiers de chêne; toutes nues, les deux grandes tables étalaient la sévérité de leurs tapis verts; aux bras des fauteuils, rangés en bon ordre, les pupitres mécaniques se repliaient, gris d'une légère poussière. Et, au milieu de ce recueillement, dans l'abandon de la galerie où traînait une odeur de papiers, M. La Rouquette dit tout haut, en faisant claquer la porte :

« Il n'y a jamais personne là-dedans! » (SE, 437²⁷⁸)

Cette scène, qui souligne la primauté que les hommes politiques accordent au savoir hygiénique au détriment du savoir livresque, permet au romancier de critiquer durement le sérieux des ministres mis en scène puisque ceux-ci, lorsqu'ils se présentent en Chambre, semblent préférer l'apparence à la connaissance. Ce passage soulève également la constante contamination du politique par l'intime qui a cours dans l'œuvre. Le rapprochement proposé par le narrateur entre la description de la bibliothèque et les soins auxquels se prête M. de Combelot opère en effet surtout par le lexique intime qu'il convoque lorsqu'est décrite la pièce. Dans ce lieu désaffecté par les ministres, les livres « dorm[ent] », les tables sont « toutes nues » et « étal[ent] » – geste langoureux –, leurs « tapis verts », lesquels rappellent, par leur couleur, l'imaginaire érotique associé à la serre dans la pensée du second XIX^e siècle²⁷⁹. De la même façon, les pupitres sont « aux bras » des fauteuils et se « repli[ent] » – or un repli, rappelons-le, est une partie du corps fort intime puisqu'il s'agit souvent de la partie la plus dissimulée –, en plus d'être « gris » – de poussière, certes, mais être gris, c'est aussi être enivré –, et ce, dans un « recueillement » et un « abandon » où « traîn[ent] » les odeurs et donc, dans une atmosphère qui correspond mieux à l'intime, au corps, au boudoir, à la chambre ou au cabinet de toilette qu'à la réflexion politique ou intellectuelle. Le caractère intime et érotique du lexique employé dans la description de la bibliothèque vient appuyer la critique des hommes politiques

²⁷⁸ Nous soulignons et nous ajoutons l'italique.

²⁷⁹ À cet égard, voir la note 319 du présent mémoire.

proposée par la narration puisque la phrase qui clôt la description souligne l'ambiguïté des rapports qu'entretiennent ces hommes de pouvoir avec l'intime et, conséquemment, si l'on suit la pensée de l'époque, avec le féminin. La monstration des usages fréquents du cabinet de toilette et de ses prolongements est donc encore une fois mise au service d'une critique du régime impérial lorsque ce sont des hommes qui en font l'usage. Nous verrons qu'un tout autre enjeu est exposé par le rapprochement entre affaires politiques et toilette intime dans le cabinet de toilette du protagoniste féminin de l'œuvre.

3.1.2 Un cabinet de toilette bien politique

La description de l'ameublement du cabinet de toilette de Clorinde nous renseigne d'emblée sur la nature incongrue de ce lieu de l'intimité. En effet, là où le lecteur s'attendrait à retrouver une table de toilette, une cuvette, des lavabos, voire même une baignoire, ce sont plutôt « un grand bureau d'acajou déverni », « un fauteuil de cuir » et un « cartonnier » (*SE*, 161) qui inaugurent la description de la pièce. La narration mentionne en outre que « [d]es paperasses [y] traînent sous une épaisse couche de poussière » (*SE*, 161), l'accumulation de dossiers et de saleté montrant bien la longue utilisation de ce lieu à des fins bureaucratiques, et non pas hygiéniques. Le cabinet de la jeune femme est aussi comparé aux bureaux d'« un huissier louche » (*SE*, 161), ce commentaire indiquant déjà la nature discutable des activités politiques menées en ce lieu²⁸⁰. Le cabinet de toilette se voit effectivement employé par Clorinde pour régler de nombreuses questions politiques, et ce, dès sa première apparition dans le roman. Lorsque la jeune femme y reçoit son mentor Eugène Rougon, elle est affairée à la rédaction de lettres destinées à de grands magistrats italiens, lesquelles révèlent au ministre déchu l'implication active de cette étrange femme dans les politiques étrangères :

²⁸⁰ Micheline Van der Beken note à propos du cabinet de Clorinde que « [c]omme ses jupons, il est d'une propreté douteuse et évoque le sordide [...] [tandis que] [l]a référence à l'"huissier louche" rappelle les descriptions du personnage, très différent, de Sidonie Rougon, dans *La Curée* [...]. Cette ressemblance n'est pas due au hasard, elle indique l'aspect "entremetteuse" de Clorinde ». Voir Micheline Van der Beken, *op.cit.*, p. 138-139.

Elle montrait, sur le bureau, de larges feuilles de papier jaunâtre, couvertes d'une grosse écriture ronde. [...] Et, ramenant le fauteuil devant le bureau, elle se mit à plier ses lettres. Elle se servait, comme dans les administrations, de grandes enveloppes grises, qu'elle cachetait à la cire. [...] Quand elle avait posé sur la cire un large cachet sans initiale, elle retournait l'enveloppe, elle écrivait l'adresse, lentement, de sa grosse écriture. À mesure qu'elle jetait les lettres à sa droite, Rougon tâchait de lire les suscriptions. C'étaient, pour la plupart, des noms d'hommes politiques italiens très connus. (*SE*, 161-165)

Notons également que si le narrateur fait plus tard mention des ablutions de l'intrigante, cette référence aux pratiques hygiéniques de la jeune femme sert surtout à rapprocher les enjeux du corps de ceux de la politique, car c'est en trempant dans son bain que Clorinde prend connaissance des dernières nouvelles politiques : « Et elle s'allongea tranquillement dans la baignoire, cachée derrière un rideau, au fond du cabinet. Là, elle lut des lettres arrivées pendant son absence. » (*SE*, 374) Dès sa première apparition dans le récit, le cabinet de toilette de Clorinde est donc présenté comme un espace hautement politisé. Or si le rapprochement entre le lieu de l'intimité et la sphère politique est constamment réitéré dans la description de ce singulier cabinet, il ne faut pas croire que la vie politique y supplante l'intime. Au contraire, c'est une omniprésence du corps féminin et de ses « accessoires » que montre la description de la pièce. Comme le remarque Rougon, missives, dossiers et encriers se mêlent aux jupes, aux savons et aux corsets dans ce singulier cabinet :

Sur le cartonnier, il lut, comme chez les hommes d'affaires; *Quittances, Lettres à classer, Dossiers A*. Il sourit en apercevant, au milieu des paperasses du bureau, un corset qui traînait, usé, craqué à la taille. Il y avait encore un savon dans la coquille de l'encrier, et des bouts de satin bleu à terre, les rognures de quelque raccommodage de jupe, qu'on avait oublié de balayer. (*SE*, 166)

Les paperasses diplomatiques et les outils cosmétiques apparaissent ainsi sur le même plan : tout est présenté selon la même hiérarchie et sans frontière apparente dans la description. Si espace intime et quête de pouvoir se superposent sans distinction, c'est pour mettre en lumière le seul pouvoir effectif de la jeune femme en politique, cette « autre chose » (*SE*, 107), pour le dire comme Zola, que possèdent les femmes de son époque dans la sphère publique : le corps.

Il faut en effet rappeler qu'après les événements de 1789, les femmes sont non seulement évincées de la sphère publique, mais aussi écartées de la vie politique. Comme le note l'historienne Michelle Perrot, « la Révolution [...] différencie les rôles sexuels en opposant

hommes politiques et femmes domestiques²⁸¹ ». Dès lors, dans ce roman où c'est justement une femme qui se fait l'instigatrice des luttes du pouvoir sous Napoléon III, il importait que Clorinde fasse du privé son champ de bataille, de son intimité un atout, de son corps une arme, et qu'elle se « garde comme un argument irrésistible » (*SE*, 242), puisqu'il s'agit, au XIX^e siècle, du seul pouvoir accordé à la femme dans les sphères publique et politique. Le cabinet de toilette acquiert ainsi une importance nouvelle dans cette campagne féminine du pouvoir, puisque ce lieu de l'intimité devient la tribune d'où Clorinde peut faire valoir ses « arguments » – qui sont, nous le savons, essentiellement corporels – et ainsi obtenir une influence dans le monde. Clorinde reçoit tous les membres influents de la sphère politique dans son cabinet afin d'obtenir les plus récentes informations diplomatiques, tout en se servant de ce lieu de sociabilité intime pour exposer son implication étendue dans les affaires politiques :

Elle centralisait chez elle, dans son cabinet de toilette, où traînaient des cuvettes mal essuyées, toute la politique des cours de l'Europe. Avant les ambassades, sans qu'on devinât par quelle voie, elle recevait les nouvelles, des rapports détaillés, dans lesquels se trouvaient annoncées les moindres pulsations de la vie des gouvernements. Aussi avait-elle une cour, des banquiers, des diplomates, des intimes, qui venaient pour tâcher de la confesser. Les banquiers surtout se montraient très courtisans. [...] Elle dédaignait ces trafics de la basse politique; elle lâchait tout ce qu'elle savait, les commérages de la diplomatie, les cancans internationaux des capitales, uniquement pour le plaisir de parler et de montrer qu'elle surveillait à la fois Turin, Vienne, Madrid, Londres, jusqu'à Berlin et à Saint-Petersbourg; alors coulait un flot de renseignements intarissables sur le personnel politique de chaque pays, sur la chronique scandaleuse du moindre duché allemand. (*SE*, 369-370)

Cette « cour tâchant de la confesser », composée dans le roman de la fine fleur de la société du Second Empire, n'est pas uniquement préoccupée par les affaires gouvernementales. La rencontre entre M. de Reuthlinger et Clorinde en est un bon exemple. Lorsque cette dernière, à peine sortie de la baignoire, accueille le banquier dans son intimité, la narration le montre dans une pose singulière qui met en évidence le voyeurisme (toléré) auquel se livre ce personnage lors de son passage au cabinet de toilette :

« Bonjour, baron! cria-t-elle. On me coiffe, ne regardez pas. »

Elle restait à demi nue, la chemise glissée des épaules. Le baron, de ses lèvres pâles, trouva un sourire d'indulgence; et il se tint debout près d'elle, les yeux froids et clairs, penché dans un salut d'extrême politesse. (*SE*, 375)

²⁸¹ Michelle Perrot, « Avant et ailleurs », dans Philippe Ariès et Georges Duby, *op.cit.*, p. 15.

Si M. de Reuthlinger profite de sa visite pour plonger son regard dans le décolleté savamment exposé par Clorinde, la jeune femme, presque nue devant ce visiteur, ne s'en formalise qu'à sa sortie du cabinet, après qu'elle lui a transmis les dernières nouvelles étrangères : « Quand il la quitta, il l'invita à venir dîner le lendemain; sa femme s'ennuyait de ne pas la voir. Elle l'accompagna jusqu'à la porte. Mais, tout d'un coup, elle croisa ses bras sur sa poitrine, très rouge, en s'écriant : / "Ah! bien moi qui m'en vais comme ça avec vous!" » (*SE*, 376) Nous comprenons alors les relations singulières que permet d'entretenir le cabinet de toilette, des relations qui sont remises en cause dès que l'on en sort. Puisque seule cette pièce permet à Clorinde de dévoiler ses atouts dans un contexte relativement « convenable », c'est souvent là que se retrouvent les personnages de la scène politique rendus indispensables pour les projets de la jeune femme, comme le montre l'exemple de M. de Plouguern :

Puis, brusquement, on ne rencontra que M. de Plouguern chez elle. À toute heure, il était là, dans les coins du cabinet de toilette, au fond des trous intimes de la chambre. Il savait où elle serrait son linge, lui passait une chemise ou une paire de bas; même on l'avait surpris en train de lui lacer son corset. [...] On ne sut jamais jusqu'où les choses allèrent entre eux. Clorinde avait alors besoin de M. de Plouguern; elle lui réservait un rôle dans le drame qu'elle rêvait. (*SE*, 396-397)

Clorinde instrumentalise le lieu de son intimité – et les dévoilements qu'il permet – pour mener sa campagne politique, comme elle instrumentalise également, nous le verrons, sa beauté.

À la lumière de ces considérations, nous pouvons observer d'un autre œil les fluctuations du portrait hygiénique de Clorinde, qui de jeune fille malpropre, souillon, « montr[ant] ses bas sales et ses bottines éculées sur les trottoirs les jours de pluie » (*SE*, 37), devient, selon son désir, une déité au « profil pur », à la « beauté royale » et au « luisant de marbre » (*SE*, 91). Clorinde est largement consciente des effets de son corps désirable sur les hommes qu'elle côtoie. Elle pousse même l'orgueil jusqu'à adorer cette toute-puissance de son corps, ce que soulignent les pratiques cosmétiques complexes auxquelles se prête la jeune femme devant son miroir²⁸² :

²⁸² Notons que lorsque Mme Correur complimente la jeune femme sur la bonne odeur de son cabinet de toilette, largement tributaire des produits cosmétiques qui s'y trouvent, Clorinde répond vaniteusement « [c]'est moi qui sens bon » (*SE*, 378), ce qui montre bien le lien étroit qui unit espace privé et corps féminin dans ce roman.

Dans l'abandon où elle laissait sa personne, elle était ainsi prise parfois d'accès d'idolâtrie pour son corps. Alors, elle inventait des raffinements, nue devant sa glace, se faisant frotter les membres d'onguent, de baumes, d'huiles aromatiques, connus d'elle seule, achetés à Constantinople, chez le parfumeur du sérail, disait-elle, par un diplomate italien de ses amis. Et pendant qu'Antonia la frottait, elle gardait des attitudes de statue. Cela devait lui donner une peau blanche, lisse, impérissable comme le marbre; une certaine huile surtout, dont elle comptait elle-même les gouttes sur un tampon de flanelle, avait la propriété miraculeuse d'effacer à l'instant les moindres rides. Puis, elle se livrait à un minutieux examen de ses mains et de ses pieds. Elle aurait passé une journée à s'adorer. (SE, 375)

Par la connaissance de son corps, dont elle réserve la beauté de statue aux seules aventures politiques, Clorinde montre un rapport à sa beauté essentiellement fondé sur sa fonctionnalité, ce que souligne elle-même la jeune femme lorsqu'on la questionne sur sa mise :

Souvent, maintenant, dans cette campagne si étrangement conduite, elle semblait se souvenir de sa beauté. Alors, certains après-midis, elle sortait débarbouillée, peignée, superbe. Et, quand ses amis, surpris eux-mêmes, lui disaient qu'elle était belle :

« Il le faut bien ! » répondait-elle, avec un singulier air de lassitude résignée. (SE, 242)

Or dans le roman, cette beauté marmoréenne de Clorinde n'est pas sans faille : comme le rappelle Véronique Cnockaert, « [p]our éviter la fixité, Zola favorise dans chacun de ses détails portrographiques l'expression d'un certain désordre, l'inscription d'un tremblement dans le convenu²⁸³ ». Le narrateur nous présente ainsi une Clorinde au débraillé en apparence involontaire, chez qui la beauté semble encore magnifiée par l'aspect négligé qui est souligné. Lorsqu'elle invite Eugène Rougon dans son cabinet de toilette, la narration nous la montre « dépeignée, sale, avec une robe de chambre rouge mal attachée, belle, malgré tout, de la beauté puissante d'un marbre antique roulé dans la boutique d'une revendeuse » (SE, 162²⁸⁴). De même, lorsque Clorinde initie sa conquête de l'empereur, la narration indique que la jeune femme « était en beauté, ce matin-là. Fagotée, comme toujours, traînant sa robe de soie cerise pâle, elle semblait avoir attaché ses vêtements à la hâte, sous l'aiguillon de quelque désir » (SE, 367²⁸⁵). Le débraillé du vêtement renvoie dans ces deux cas à une savante mise en

²⁸³ Véronique Cnockaert, « Du marbre et du chiffonné », *loc.cit.*, p. 38.

²⁸⁴ Nous soulignons.

²⁸⁵ Nous soulignons.

scène qui, comme le rappelle également Cnockaert, érotise largement le corps féminin : « L'érotisation du fragment qui rejaillit sur l'ensemble de la figure passe par le débraillé : [...] l'indompté, le négligé, le sale, suggèrent le délassement propre aux instants qui précèdent ou qui succèdent à l'union charnelle²⁸⁶. » C'est ainsi sans contradiction apparente que le négligé côtoie le soigné dans la description du personnage de Clorinde, puisque chacune de ces qualités sert la jeune femme selon les besoins de ses entreprises politiques. Cependant, tout aussi savamment échafaudés que soient ces projets tramés dans le cabinet de toilette, Clorinde ne joue pas sur le même terrain que ses rivaux masculins : dans cette lutte pour le pouvoir, elle ne peut aspirer qu'à une moindre victoire – ou du moins, à une victoire différente.

Malgré tous ses efforts pour se tailler une place dans un monde d'hommes, et bien qu'elle mène âprement campagne dans l'intimité, Clorinde ne peut aspirer à une véritable influence politique dans la société du Second Empire qui est mise en scène par Zola. Comme le rappelle Henri Mitterand,

[I]a vérité politique voulait [...] que Clorinde Balbi ne fit pas campagne pour elle-même, mais pour un autre homme. Car une femme d'intrigue, en 1860, peut tout au plus accéder au lit de l'Empereur et devenir, quelque temps, une favorite; elle peut, par les protections acquises et par son intuition des objectifs, des enjeux et des chances, orienter dans un sens favorable la carrière de l'homme qu'elle soutient ou qu'elle pousse, ou la cause à laquelle elle s'est vouée. [...] Mais il n'est pas question qu'elle s'élève au-dessus de ce rôle d'agent, d'entremetteuse des intérêts politiques²⁸⁷.

C'est seulement par l'intermédiaire de son corps que cette héroïne est en mesure de gagner un peu de pouvoir, et encore, un pouvoir qui demeure hors de sa portée propre : ce sont les hommes de son entourage qui obtiennent les titres honorifiques et les avancements dans la sphère politique, tandis que Clorinde se voit elle-même enchaînée comme une véritable bête à la suite de sa liaison avec l'empereur, dans une scène qui marque pourtant sa réussite²⁸⁸. Comme le rappelle Micheline Van der Beken,

²⁸⁶ Véronique Cnockaert, « Du marbre et du chiffonné », *loc.cit.*, p. 38.

²⁸⁷ Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, *op.cit.*, p. 197.

²⁸⁸ Réduite à un esclavage né de ses propres efforts, la jeune femme savoure avec orgueil sa victoire sur ses adversaires, tandis que la narration laisse transparaître la triste ironie de cette conquête dans la comparaison instaurée entre l'intrigante et la bête domestique : « C'était, à son cou nu, sur ses épaules

[l']inscription [« J'appartiens à mon maître » qui apparaît sur le collier offert à Clorinde par Napoléon III à la fin du récit] symbolise bien la place de Clorinde dans un monde d'hommes. Si elle a un certain pouvoir d'influence, grâce à son charme et à son intelligence, elle reste malgré tout dépendante d'hommes, qu'elle exploite comme elle peut²⁸⁹.

Le texte indique d'ailleurs combien ces conquêtes intéressées sont déplaisantes pour le personnage de Clorinde, qui les place au-dessous de ses autres intrigues : « Elle y mettait si peu de plaisir, que cela devenait une affaire pareille aux autres, un peu plus ennuyeuse peut-être » (*SE*, 242). Quoi qu'en disent les documents préparatoires et comme l'observe Henri Mitterand²⁹⁰, c'est Rougon qui finit par l'emporter sur Clorinde dans cette œuvre. Cette victoire est lisible dans la réaction du ministre face aux attributs enivrants et mortifères exposés par Clorinde, lesquels sont étroitement liés à la description de son cabinet de toilette. Puisque le corps de Clorinde est largement associé à ce lieu de l'intimité dans l'œuvre, la pensée même de la jeune femme est rapprochée des effets délassants du bain dans l'imaginaire de Rougon :

Il pensait à elle, comme s'il l'avait déjà quittée depuis longtemps; et, les yeux sur le parquet, il descendait dans des pensées à demi formulées, fort douces, dont il goûtait le chatouillement intérieur. *Il lui semblait sortir d'un bain tiède, avec une langueur de membres délicieuse.* Une odeur particulière, d'une rudesse presque sucrée, le pénétrait. Cela lui aurait paru bon, de se coucher sur un des canapés et de s'y endormir, dans cette odeur. (*SE*, 108²⁹¹)

nues, un collier de chien, un vrai collier de chien en velours noir, avec la boucle, l'anneau, le grelot, un grelot d'or dans lequel tintait une perle fine. Sur le collier se trouvaient écrits en caractères de diamants deux noms, aux lettres entrelacées et bizarrement tordues. Et, tombant de l'anneau, une grosse chaîne d'or battait le long de sa poitrine, entre ses seins, puis remontait s'attacher à une plaque d'or, fixée au bras droit, où on lisait : J'appartiens à mon maître. [...] Elle avait voulu ce servage. Elle l'affichait avec une sérénité d'impudeur qui la mettait au-dessus des fautes banales, honorée d'un choix princier, jalosée de toutes. Quand elle s'était montrée, le cou serré dans ce collier, sur lequel des yeux perçants de rivales prétendaient lire un prénom illustre mêlé au sien, toutes les femmes avaient compris, échangeant des coups d'œil, comme pour se dire : C'est donc fait! Depuis un mois, le monde officiel causait de cette aventure, attendait ce dénouement. Et c'était fait, en vérité; elle le criait elle-même, elle le portait écrit sur l'épaule. » (*SE*, 411)

²⁸⁹ Micheline Van der Beken, *op.cit.*, p. 142.

²⁹⁰ « Certes, à la fin, c'est "une intelligence féminine qui bat une intelligence masculine" (*Ébauche*). Mais il n'y a pas eu de véritable combat. » Henri Mitterand, *Le Regard et le signe, op.cit.*, p. 198. L'auteur souligne.

²⁹¹ Nous soulignons.

Cette « odeur particulière » qui « pénètre » Rougon est convoquée pour montrer les effets pathologiques de l'odeur de Clorinde sur le ministre²⁹² :

Et lui, au milieu de [la chambre de Clorinde], dont l'air renfermé le suffoquait un peu, retrouvait l'odeur d'une rudesse presque sucrée qui l'avait déjà grisé. [...] Quand Rougon se trouva sur l'avenue des Champs-Élysées, il demeura un moment étourdi à respirer l'air frais qui soufflait des hauteurs de l'Arc de Triomphe. [...] Il venait d'avoir comme un coup de sang, il se passait les mains sur la face. (*SE*, 114-115)

On retrouve par deux fois ce motif de l'enivrement associé aux odeurs fortes de Clorinde et aux effets du passage au cabinet de toilette, ce motif appuyant par le fait même la rencontre de la chair féminine et du bain dans l'économie romanesque. D'une part, alors que Rougon emmène Clorinde visiter son écurie, le narrateur indique que « [b]ien qu'on eût lavé les dalles le matin, et que les boiseries, les râteliers, les mangeoires fussent tenus très proprement, une odeur forte mont[e] [de ce lieu et qu'il y fait] une chaleur humide de baignoire » (*SE*, 154), ce qui « grise » Rougon et « l'encourag[e] à tout risquer » (*SE*, 156) : le ministre déchu tente en effet de posséder, en vain, la jeune femme. De ce drôle de « bain », les effets se prolongent jusqu'à faire halluciner Rougon, qui imagine plus tard Clorinde envahissant, sous la forme d'une couleuvre, son cabinet de travail²⁹³. Les motifs pathologiques sont donc encore une fois exacerbés par le thème du bain, qui est employé lorsque Zola présente le désir de Rougon pour Clorinde. Le rapprochement entre Clorinde et le lieu de son intimité est fait hors de la sphère

²⁹² Ces effets ne sont pas sans rappeler ceux que nous avons observés dans notre second chapitre et qui sont ressentis par Mme Caroline, dans *L'Argent*, à la suite de son passage au cabinet de toilette de Maxime Saccard.

²⁹³ « Lorsque Rougon fut seul, il se rassit à son bureau, machinalement. Il reprit son travail interrompu, écrivit pendant quelques minutes, en consultant avec une grande attention les pièces éparses devant lui. Puis il resta la plume aux doigts, la face grave, regardant dans le jardin, par la fenêtre ouverte, sans voir. Ce qu'il retrouvait, à cette fenêtre, c'était la mince silhouette de Clorinde, qui se balançait, se nouait, se déroulait, avec la volupté molle d'une couleuvre bleuâtre. Elle rampait, elle entrait; et, au milieu du cabinet [de travail], elle se tenait debout sur la queue vivante de sa robe, les hanches vibrantes, tandis que ses bras s'allongeaient jusqu'à lui, par un glissement sans fin d'anneaux souples. Peu à peu, des bouts de sa personne envahissaient la pièce, se vautraient partout, sur le tapis, sur les fauteuils, le long des tentures, silencieusement, passionnément. Une odeur rude s'exhalait d'elle. [...] » (*SE*, 159) Notons que cette rêverie de Rougon, qui a lieu lorsque le ministre déchu se trouve installé devant un ouvrage politique dans son bureau, indique le peu de sérieux accordé aux travaux qui devraient autrement le préoccuper lorsqu'il se trouve dans cette pièce. Ce constat expose le fait que Rougon ne travaille pas davantage que Clorinde lorsqu'il cherche à regagner sa position dans la sphère politique, en plus de rappeler la critique exprimée par Zola en ce qui a trait aux qualités intellectuelles des personnages politiques.

privée, ce qui témoigne de l'effacement complet des frontières et de la disparition de l'identité privée qui a cours dans la société du Second Empire. C'est un même phénomène qui se produit lorsque, d'autre part, Rougon séjourne, tout comme Clorinde et son mari, chez l'empereur à Compiègne. Lors d'un banquet donné par le prince-président, la salle à manger est comparée à une immersion dans un « bain », lequel présente les mêmes effluves que ceux privilégiés par Clorinde²⁹⁴ dans l'intimité : « C'était une approche presque tendre, une arrivée gourmande dans un milieu de luxe, de lumière et de tiédeur, *comme un bain sensuel où les odeurs musquées des toilettes se mêlaient à un léger fumet de gibier, relevé d'un filet de citron.* » (SE, 207) Encore une fois, ces émanations affectent singulièrement Rougon, qui est d'autant plus piqué de jalousie que Clorinde se prête à des jeux de séductions irritants avec l'un de ses rivaux lors de ce repas : « “Qu'avez-vous donc? vous souffrez? / – Non, répondit Rougon, j'étouffe un peu. Ces dîners durent trop longtemps. Puis, il y a une odeur de musc, ici!” » (SE, 212) Comme Clorinde est constamment montrée comme une puissante intrigante dans son cabinet de toilette, c'est par l'imaginaire de celui-ci que Zola expose son pouvoir, essentiellement corporel, sur les hommes politiques dans le roman, cette exposition constante de l'intimité de la jeune femme révélant du même coup son inexistante identité privée.

Malgré cette puissance obscure accordée à Clorinde, le personnage de Rougon ne se laisse pas enivrer par son désir. Comme le rappelle Micheline Van der Beken, « Clorinde, dans *Son Excellence Eugène Rougon*, n'arrive pas à gagner le respect de Rougon et reste un pion dans les mains des grands hommes jusqu'à la fin du roman²⁹⁵ ». De fait, dès la première évocation des sensations et des odeurs propres au bain dans la description, nous voyons le ministre

²⁹⁴ Notons en effet que, lorsque le personnage d'Auguste Jobelin s'intéresse à la baignoire de Clorinde, au chapitre XII, son indiscrétion permet de dévoiler les parfums choisis par la jeune femme lors de ses ablutions, lesquels se révèlent les mêmes que ceux employés pour la préparation du gibier de Napoléon III à Compiègne : « À ce moment, un bruit étrange vint du cabinet de toilette, une sorte de barbotement doux et continu. Le colonel sa hâta d'aller voir, et il trouva Auguste très intéressé par la baignoire qu'Antonia avait oublié de vider. *Des ronds de citron, dont Clorinde s'était servie pour ses ongles, flottaient.* Auguste, trempant ses doigts, les flairait, avec une sensualité de collégien. » (SE, 382. Nous soulignons.) Ce rapprochement entre les bêtes servies à l'empereur et Clorinde n'est pas anodin, la jeune femme finissant, chaîne au cou (SE, 411), par se glisser dans la couche impériale et par se voir, elle aussi, « goûtée » par Napoléon III dans cette œuvre.

²⁹⁵ Micheline Van der Beken, *op.cit.*, p. 156.

combattre cette « attaque » olfactive par l'ouverture d'une fenêtre et par des ablutions purificatrices au cabinet de toilette, ces actions révélant l'ultime victoire de Rougon. Tirailé entre le pouvoir et le désir, il opte en effet toujours pour le premier au détriment du second :

Il leva le store, ouvrit la seconde fenêtre, établit un courant d'air en poussant brutalement une porte, à l'autre extrémité de la pièce, comme s'il se trouvait menacé d'asphyxie. Et du geste irrité dont il aurait chassé quelque guêpe dangereuse, il se mit à chasser l'odeur de Clorinde, à coups de mouchoirs. [...] Il courut à un cabinet de toilette, installé derrière une portière; il se trempa la tête dans une cuvette d'eau; cela le soulagea beaucoup. (*SE*, 160)

Si Clorinde, après s'être faite couleuvre dans une première hallucination, devient une « guêpe » dont Rougon chasse rapidement les nuisances, nous verrons que Nana, véritable « Mouche d'Or » dans l'œuvre éponyme, a beaucoup plus de succès dans son entreprise de contamination des hommes qui la désirent.

3.2 Dans l'intimité de la courtisane : les cabinets de toilette de Nana

Nana (1880) présente le « destin en dents de scie²⁹⁶ » de la courtisane éponyme qui, véritable « Mouche d'Or » (*N*, 224) s'infiltrant dans les hautes sphères de la bourgeoisie, s'envole de son origine ouvrière pour devenir « marquise des hauts trottoirs » (*N*, 313) avant de mourir tragiquement, dévisagée par la vérole – ce destin funeste marquant de façon symbolique la chute du Second Empire dans l'œuvre²⁹⁷. Au fil de son ascension sociale et de son accumulation de considérables richesses, la jeune femme occupe de nombreux appartements qui, selon ce qu'indique la narration, sont la plupart du temps pourvus d'un cabinet de toilette. De tous les cabinets du cycle zolien, ce sont ces multiples espaces qui ont le plus attiré l'attention de la critique. Comme nous le verrons, ces lieux de l'intimité prennent

²⁹⁶ Henri Mitterand, « Préface », dans *N*, 14.

²⁹⁷ Comme le rappelle Éléonore Reverzy, « c'est bien la fin du régime, qui semble triomphant et destiné à durer encore fort longtemps, qu[e] [Zola] concentre [dans cet épilogue] pour en mieux montrer l'effondrement brutal ». Voir Éléonore Reverzy, « Présentation de *Nana* », *Société française de littérature générale et comparée*, « Agrégation 2009-2010 », s. d., p. 5-6, en ligne, <<http://sflgc.org/agregation/reverzy-eleonore-presentation-de-nana/>>, consulté le 14 juillet 2019.

littéralement les fonctions et les traits du corps désirable de la jeune femme, ce qui permet au romancier de traduire symboliquement, par sa représentation de l'espace, le statut singulier de la courtisane dans la société du Second Empire ainsi que le pouvoir mortifère qu'il lui accorde.

3.2.1 Jeux de scène et marchandages

Comme le rappelle Micheline Van der Beken, « jeté[e] dans la vie sans bagage, élevé[e] par des parents qui n'avaient pas de temps ni d'argent pour ell[e], [Nana est] réduit[e] à se battre seul[e] pour survivre, [...] avec les armes dont elle dispose. Nana possède un corps magnifique et le vend²⁹⁸ » à la fois sur les planches et dans l'intimité de ses divers appartements. Dès lors, la courtisane n'hésite pas à faire de ses nombreux cabinets de toilette – auxquels s'ajoute, par ses fonctions et son outillage, sa loge du Théâtre des Variétés²⁹⁹ – la vitrine de ses attributs et le centre de ses marchandages, ces lieux de son intimité se faisant tour à tour scène de théâtre (et de « strip-tease », pour reprendre l'analyse d'Éléonore Reverzy³⁰⁰) et lieu d'affaires dans l'économie romanesque.

Tandis que le récit s'ouvre sur le piètre jeu d'actrice de Nana sur la scène du Théâtre des Variétés – un jeu physionomique qui ne manque cependant pas d'envoûter les spectateurs de ce théâtre que Bordenave, le directeur, nomme lui-même son « bordel » (*N*, 24) –, la première

²⁹⁸ Micheline Van der Beken, *op.cit.*, p. 81.

²⁹⁹ Le narrateur établit lui-même cette comparaison dans le texte : « C'était comme un fond d'alcôve, comme une étroite chambre de bain, avec la vapeur de la cuvette et des éponges, le violent parfum des essences, mêlé à la pointe d'ivresse aigrette du vin de champagne. » (*N*, 156. Nous soulignons.)

³⁰⁰ Éléonore Reverzy rappelle que dès le premier chapitre du roman, où Nana est progressivement montrée sur scène, Zola présente un véritable « strip-tease » de cette actrice qui se déroule ensuite tout au long du récit jusqu'à la nudité complète du personnage. Ainsi, « [c]'est la narration elle-même qui voile et dévoile, qui fait attendre le lecteur aussi, suivant un procédé de séduction dont on ne peut que saluer l'efficacité. Le romancier, au service de son personnage et de son potentiel de séduction écrit par là même un roman dont il faut saluer la force pornographique subtile ». Voir Éléonore Reverzy, *Nana d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008, p. 107-108.

scène qui se déroule dans l'intimité de la courtisane révèle aux lecteurs la fine mise en scène par laquelle Nana « joue » (au sens dramatique du terme) sa nudité dans l'espace privé. Déjà, dans ce passage, c'est telle une véritable metteuse en scène que Zoé, sa femme de chambre, introduit le marquis de Chouard et le comte Muffat de Beuville dans son cabinet de toilette. Bien que le narrateur nous fasse part de l'étonnement affiché de Nana, qui « sembl[e] avoir été surprise à sa toilette » (N, 69), la jeune actrice se montre néanmoins « la peau humide encore, *souriante*, effarouchée au milieu de ses dentelles » (N, 69³⁰¹), en plus de donner à voir, à l'instar de Clorinde, des fragments de son corps par un « peignoir mal attaché » (N, 69). Cette vision de Nana révèle l'aisance qu'a la jeune femme dans la violation de son intimité³⁰², son sourire trahissant son intérêt par-delà ses mines effarouchées³⁰³. Il en va de même lorsque Nana se voit surprise par la visite du prince de Galles au Théâtre des Variétés. Bordenave donne en effet le signal de son « entrée en scène » à Nana, mais la jeune femme est prise de court par l'arrivée du directeur et de ses invités. Elle ne lui offre donc pas d'emblée la réplique attendue, ce qui irrite le directeur :

[Bordenave] tourna *tranquillement* le bouton de la porte, puis, s'effaçant :

« Si Son Altesse veut bien entrer... »

Un cri de femme surprise se fit entendre, et l'on vit Nana, nue jusqu'à la ceinture, qui se sauvait derrière un rideau, tandis que son habilleuse, en train de l'essuyer, demeurait avec la serviette en l'air.

« Oh! c'est bête d'entrer comme ça! criait Nana cachée. N'entrez pas, vous voyez bien qu'on ne peut pas entrer. »

Bordenave parut mécontent de cette fuite. (N, 151³⁰⁴)

³⁰¹ Nous soulignons.

³⁰² Notons que Nana invite parfois les hommes à la rejoindre dans son cabinet de toilette, cette impudeur soulignant bien le caractère social de ce lieu aux yeux de la jeune femme : « Comme il n'y avait personne encore, elle leur criait d'entrer dans le cabinet de toilette, pendant que Zoé l'arrangerait. » (N, 104)

³⁰³ Ce « jeu » prend momentanément fin lorsque la jeune femme est attendrie par le récit des deux hommes au sujet des pauvres pour lesquels ils sont venus la solliciter. La narration souligne qu'à cet instant, Nana laisse voir un peu plus de son corps qu'elle ne le désire du fait de son émotion : « D'un mouvement, elle s'était penchée, *ne s'étudiant plus*; et son peignoir laissa voir son cou, tandis que ses genoux dessinaient, sous la mince étoffe, la rondeur de la cuisse. » (N, 70. Nous soulignons.)

³⁰⁴ Nous soulignons.

Or bien vite, Nana reprend son rôle. Si d'abord elle « refus[e] de paraître, secouée encore », le narrateur la montre ensuite « riant déjà pourtant » (*N*, 151), ce qui souligne encore une fois l'habitude de ces brusques entrées chez Nana, qui ne se formalise qu'un instant de l'impudeur de ses visiteurs. La jeune actrice semble en effet maîtriser les conventions de ce théâtre parodié³⁰⁵ où les hommes, de nouveau spectateurs, viennent assister à sa toilette, tandis que se révèle son véritable et unique talent, celui du dévoilement du corps :

« Je vous demande pardon, messieurs, dit Nana en écartant le rideau, mais j'ai été surprise... »

Tous se tournèrent. Elle ne s'était pas couverte du tout, elle venait simplement de boutonner un petit corsage de percale, qui lui cachait à demi la gorge. [...] Et les bras nus, les épaules nues, la pointe des seins à l'air, dans son adorable jeunesse de blonde grasse, elle tenait toujours le rideau d'une main, comme pour le tirer de nouveau, au moindre effarouchement.

« Oui, j'ai été surprise, jamais je n'oserai... balbutiait-elle, en jouant la confusion, avec des tons roses sur le cou et des sourires embarrassés.

– Allez donc, puisqu'on vous trouve très bien! » cria Bordenave. [...]

Alors tranquillement, pour aller à la toilette, elle passa en pantalon au milieu de ces messieurs, qui s'écartèrent. Elle avait des hanches très fortes, le pantalon ballonnait, pendant que, la poitrine en avant, elle saluait encore avec son fin sourire. (*N*, 153)

Après s'être montrée nue, Nana salue comme une actrice ayant livré une brillante prestation, laquelle se poursuit lorsque la courtisane se prête à un maquillage élaboré devant les hommes venus la visiter. En effet, comme le rappelle Éléonore Reverzy, dans cette scène de maquillage,

[l]a loge devient [...] un espace scénique dans lequel une comédienne, avec quelques accessoires (un miroir, des instruments de maquillage), un costume (une chemise de percale et un pantalon bouffant), dans un lieu clos, se métamorphose en Vénus sous les yeux de quelques hommes manifestement émus³⁰⁶.

³⁰⁵ Notons que la loge de Nana présente elle aussi un caractère liminaire puisque les frontières entre les mondes du théâtre et de la vie quotidienne s'y trouvent abolies : « Ce monde du théâtre prolongeait le monde réel, dans une farce grave, sous la buée ardente de gaz. Nana, oubliant qu'elle était en pantalon, avec son bout de chemise, jouait la grande dame, la reine Vénus, ouvrant ses petits appartements aux personnages de l'État. [...] Et personne ne riait de cet étrange mélange, de ce vrai prince, héritier d'un trône, qui buvait le champagne d'un cabotin, très à l'aise dans ce carnaval des dieux, dans cette mascarade de la royauté, au milieu d'un peuple d'habilleuses et de filles, de rouleurs de planches et de montreurs de femmes. » (*N*, 155)

³⁰⁶ Éléonore Reverzy, « Présentation de *Nana* », *loc.cit.*, p. 9.

La description de ce « spectacle » de la toilette révèle l'importance qu'accorde la jeune femme au dévoilement de son intimité puisque de nombreux termes employés par la narration renvoient au sérieux de l'entreprise, la courtisane devenant « très attentive » et « très sérieuse » pour accomplir cette « besogne compliquée », tandis que « [c]es messieurs se tais[ent], respectueux » (*N*, 158). Nana emploie ainsi ses nombreux cabinets de toilette comme de véritables scènes de théâtre où la pudeur est feinte pour mieux faire goûter le dévoilement fragmentaire du corps, et sa toilette est présentée comme le clou du spectacle intime devant assurer sa renommée au sein de la haute société masculine du Second Empire. Or de ce côté, Nana est une « actrice » fort douée : grâce à son corps tout-puissant, elle devient vite la coqueluche des hommes riches dans le roman, tandis que se met en place, au sein même de son cabinet de toilette, un important système de marchandisation.

Après s'être fait théâtre, le cabinet de toilette de Nana devient en effet un lieu d'affaires. C'est en invoquant des motifs caritatifs, lesquels ont accessoirement pour but de soutirer quelques pièces à Nana, que le marquis de Chouard et le comte Muffat parviennent à s'introduire pour la première fois dans l'intimité de cette actrice nouvellement adorée³⁰⁷. Les questions d'argent s'insèrent donc d'emblée dans ce lieu de l'intimité, tandis que les pièces de monnaie se mêlent aux outils cosmétiques : Nana, « ne se rappelant plus où elle venait de mettre ses cinquante francs, en ôtant sa robe », les retrouve « au coin de la toilette, sous un pot de pommade renversé » (*N*, 71). Elle donne ces pièces au comte Muffat en le forçant à la toucher, un premier contact qui s'avère hautement signifiant puisqu'il révèle l'enjeu réel de la visite des deux hommes dans son cabinet de toilette :

Elle avait son air bon enfant, sans pose, tenant la pile des écus sur sa main ouverte, l'offrant aux deux hommes, comme pour dire « Voyons, qui en veut? » Le comte fut le plus leste, il prit les cinquante francs; mais une pièce resta, et il dut, pour l'avoir, la ramasser sur la peau même de la jeune femme, une peau tiède et souple qui lui laissa un frisson. (*N*, 71)

³⁰⁷ « Nous venons pour une quête... Monsieur et moi [le comte Muffat], sommes membres du bureau de bienfaisance de l'arrondissement. [...] Quand nous avons appris qu'une grande artiste habitait cette maison, nous nous sommes promis de lui recommander nos pauvres d'une façon particulière... » (*N*, 69)

Ce que l'on quête ici, c'est bien le corps de la jeune femme – et c'est le comte Muffat qui, pour un temps, remporte la mise, comme le montre la suite du récit. Mais il ne s'agit là que d'une transaction parmi d'autres ayant cours au cabinet de toilette : la courtisane y demande notamment à son coiffeur, Francis, de lui prêter cinq louis à la suite de son aumône³⁰⁸, après que ce dernier eut lui-même ajouté à sa note le coût des pralines « offertes » à la jeune fille (*N*, 75); lorsque le comte Muffat cherche désespérément un prêteur afin de pourvoir aux exigences de Nana, il s'y voit escroqué par Francis et Labordette, tandis que ce dernier « pos[e] discrètement un fort paquet de billets de banque parmi les poudres et les pommades; et [que] le billet [est] signé sur le marbre de la toilette » (*N*, 334). Dans *Nana*, de nombreux personnages profitent ainsi de l'intimité de la courtisane pour régler leurs « affaires », ce qui montre le caractère à la fois public et transactionnel de ce lieu de l'intimité dédié aux soins du corps de la jeune femme. Nana, dans l'ennui qui la prend après avoir été écrasée par le luxe et la richesse, ayant « de l'argent jusque dans les tiroirs de sa toilette, mêlé aux peignes et aux brosses » (*N*, 326), ne conserve que « le souci de sa beauté, un soin inconditionnel de se visiter, de se laver, de se parfumer partout, avec l'orgueil de pouvoir se mettre nue, à chaque instant et devant n'importe qui, sans avoir à rougir » (*N*, 326). La narration mentionne de surcroît qu'elle prend régulièrement des bains³⁰⁹ à cette époque oisive et ennuyeuse (*N*, 327). Le cabinet de toilette se voit donc aussi employé selon les usages hygiéniques et cosmétiques qui lui sont traditionnellement associés. Comme le souligne Barbara Giraud, « [l]e vrai pouvoir de Nana est là, et renvoie à un principe d'autorégulation basé sur l'habitude des gestes mais surtout sur

³⁰⁸ Notons que Francis n'accepte de prêter cette somme à Nana que sous l'assurance de ses succès, des succès qui lui sont confirmés par l'incessant carillon de la sonnette et par l'arrivée toujours croissante de visiteurs chez la courtisane : « Cinq louis, c'est selon. / – Ah! vous savez, reprit-elle, s'il vous faut des garanties... » / Et, sans achever la phrase, d'un geste large, elle indiquait les pièces voisines. Francis prêta les cinq louis. » (*N*, 75-76)

³⁰⁹ Barbara Giraud rappelle que ces bains renvoient au statut immoral de Nana dans la pensée du XIX^e siècle. Elle note, en citant Julia Csergo, que si Nana prend des bains sur une base régulière, « [l]es traités d'hygiène exposent pourtant les nombreux dangers d'une trop longue immersion du corps dans le bain chaud et d'une trop grande propreté du corps – féminin – surtout. Être "trop propre" devient le signe d'une légèreté morale répréhensible, "l'indice de la démoralisation des prostituées" ». Voir Barbara Giraud, « Le savon et la propreté dans la littérature du XIX^e siècle », *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle*, vol. 86, 2017, p. 8, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/1062471ar>>, consulté le 19 décembre 2019.

l'écoute et la connaissance de soi³¹⁰ », son amour de la toilette exposant l'intérêt de l'hygiène pour cette femme constamment soumise à la marchandisation de son corps³¹¹.

Ainsi, dans ce roman où le corps se trouve au cœur des transactions, le lieu de l'intimité qui le met le plus significativement en scène est un espace propice aux marchandages (à la fois scéniques et financiers) de la demi-mondaine. Toutefois, contrairement à Clorinde dans *Son Excellence Eugène Rougon*, Nana ne peut établir aucune frontière entre ses « affaires » et son corps. Chez cette « Vénus [...] mal débarbouillée de son rouge » (N, 192) qui accueille la société parisienne jusque dans sa plus grande intimité, nous verrons qu'en tant qu'espace liminaire, le cabinet de toilette devient lui-même, sous la plume zolienne, une chair exposée.

3.2.2 De marbre et de chair : quand le décor se fait corps chez la « fille de marbre³¹² »

Dans ce neuvième volume du cycle où le protagoniste féminin « n'est que la chair³¹³ », pour reprendre l'expression de Zola, force est de constater que le cabinet de toilette prend les traits de son occupante privilégiée. Comme le note Sylvie Collot, ce phénomène n'est pas

³¹⁰ Barbara Giraud, « Sensualité et hygiène. Regards sur la salle de bains dans *Nana* de Zola et dans *La Faustin* d'Edmond de Goncourt », *loc.cit.*, p. 263.

³¹¹ Cet intérêt pour les pratiques cosmétiques est déjà présent chez la jeune Nana de *L'Assommoir*, comme le montre la fin du récit : « Nana se montrait très coquette. [...] Quand le pain manquait à la maison, il lui était difficile de se pomponner. » (N, 415) Ou encore : « Alors, peu à peu, elle prit de drôles de manières. Un matin, [Coupeau] l'aperçut qui fouillait dans un papier, pour se coller quelque chose sur la frimousse. C'était de la poudre de riz, dont elle emplâtait par un goût pervers le satin si délicat de sa peau. » (N, 431)

³¹² Comme le rappelle Éléonore Reverzy, à partir de 1853, les femmes galantes sont souvent associées au marbre dans les imaginaires, « les termes de “statue” et de “marbre” référant de manière limpide aux “filles de marbre”, explication lexicalisée à la suite de la pièce à succès de Théodore Barrière et Lambert Thiboust ». Voir Éléonore Reverzy, « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », *Littérature*, vol. 1, n° 185, mars 2017, p. 59.

³¹³ *Documents préparatoires de Nana*, NAF 10313, f° 191-193, disponibles sur *Le Compagnon des Rougon-Macquart*, en ligne, <<https://www.rougon-macquart.fr/dictionnaire-des-personnages/personnages-n/nana/>>, consulté le 14 juillet 2019.

fortuit : chez Zola, « [l]a confusion spatiale sembl[e] toujours renvoyer à ce qui ne peut être perçu ou imaginé clairement : le corps et les mystères de la sexualité³¹⁴ ». De nombreuses sensations sont mises à profit par la narration afin de marquer ce lent processus d’incarnation, car, comme le rappelle Jean-Louis Cabanès, « [l]a passion, dans l’univers zolien, mobilise tous les sens. Il ne suffit pas que les yeux se rencontrent, il faut que les peaux se contactent, que les odeurs s’interpénètrent³¹⁵ ». Nous observerons la façon dont se construit, dans les plus petits détails de la description spatiale, la porosité entre le corps et le décor dans les cabinets de toilette de Nana, et ce, au travers de sensations multiples qui rendent compte de l’attraction obsédante du corps de la courtisane dans l’imaginaire érotique déployé par Zola.

C’est d’abord le cabinet de toilette du premier hôtel de Nana, boulevard Haussmann, qui nous est présenté. Dans ce petit hôtel, le narrateur note que « [l]a chambre à coucher et le cabinet de toilette [sont] les deux seules pièces qu’un tapissier du quartier [a] soignées » (*N*, 52), ce commentaire exposant d’emblée l’importance des espaces réservés au dévoilement du corps dans l’habitation de la demi-mondaine³¹⁶. La narration propose ensuite une courte description de cet élégant cabinet de toilette qui, grâce à une accumulation de détails décoratifs, nous renseigne sur la vie de la courtisane, de même que sur les attributs qui la caractérisent :

Un store de tulle brodé ménageait un demi-jour dans le cabinet. C’était la pièce la plus élégante de l’appartement, tendue d’étoffe claire, avec une grande toilette de marbre, une psyché marquetée, une chaise longue et des fauteuils de satin bleu. Sur la toilette, les bouquets, des roses, des lilas, des jacinthes, mettaient comme un écroulement de fleurs, d’un parfum pénétrant et fort; tandis que, dans l’air moite, dans la fadeur exhalée des

³¹⁴ Sylvie Collot, *op.cit.*, p. 174.

³¹⁵ Jean-Louis Cabanès, « À fleur de peau, au fond du corps : sensation et archive », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations, op.cit.*, p. 147.

³¹⁶ Nous pouvons lire que c’est le cabinet de toilette qui est privilégié par la jeune femme dans ce premier logement, puisqu’on le présente plus loin comme « la pièce la plus élégante de l’appartement » (*N*, 69). Dans la description, la chambre se trouve donc reléguée au second plan, de manière à faire triompher le culte du corps chez cette actrice fraîchement lancée. Or Nana, une fois sa réputation faite, n’aura plus autant besoin d’instrumentaliser son apparence : c’est alors le décor de sa chambre qui l’occupera plus particulièrement dans son riche hôtel de l’avenue de Villiers, tandis qu’elle « rêv[era] un lit comme il n’en existait pas, un trône, un autel, où Paris viendrait adorer sa nudité souveraine » (*N*, 415).

cuvettes, traînait par instants une odeur plus aiguë, quelques brins de patchouli sec, brisés menu au fond d'une coupe. (N, 69)

L'inventaire des meubles qui composent la pièce sert à montrer les usages qui en sont faits par Nana dans la vie quotidienne : la psyché est un grand miroir mobile dans lequel la demi-mondaine peut se regarder en pied, soit un meuble qui suppose un regard intime posé sur soi. La chaise longue et les fauteuils suggèrent quant à eux le caractère social donné à ce cabinet, qui invite, par ces meubles, à s'y asseoir et à s'y attarder. Dans cette description, Zola transmet un portrait non seulement visuel et atmosphérique de la pièce – la narration note les couleurs des tissus et des meubles, de même que le « demi-jour » et « l'air moite » qui règnent en ce lieu –, mais aussi olfactif : les fleurs qui dominent dans la description mettent nettement en évidence le parfum distinctif de Nana, une odeur puissante et insidieuse qui troublera plus tard les hommes épris de la courtisane³¹⁷. Cette attention aux attributs olfactifs permet de mieux saisir la teneur du lien entre le corps et le décor qu'établit le récit. Comme le rappelle Éléonore Reverzy,

[L]e parfum d'un lieu ou d'un personnage joue [...] comme une signature qui singularise et détache mais simultanément fait entrer dans une liste [...]. À la sémiologie du personnage, telle que Philippe Hamon l'a circonscrite dans un article fondateur, l'odeur s'ajouterait comme le supplément de corps qui contribue à l'incarnation du personnage³¹⁸.

Au travers de l'accumulation végétale exposée par la description du cabinet de toilette – une accumulation qui rappelle les motifs érotiques de la serre dans l'imaginaire zolien³¹⁹ –, c'est surtout à la mention du patchouli que nous devons nous attarder. Cette plante, sous le Second Empire, se voit employée pour son odeur érotique et addictive, qui rappelle l'odeur du

³¹⁷ Ces nombreuses fleurs renvoient également au passé de fleuriste de la jeune femme dans *L'Assommoir*, qui, rappelons-le, est à la source de sa carrière prostitutionnelle.

³¹⁸ Éléonore Reverzy « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », *loc.cit.*, p. 56.

³¹⁹ Comme l'indique l'article « Serre » du *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914* (2003), « [L]ieu à la mode dont le développement est permis par les progrès de l'architecture de verre et de fer symbolisée par le Crystal Palace de Londres de 1851, la serre de la maison privée apparaît dans le roman citadin [...] à la fois comme variante du salon mondain (on s'y réunit), comme variante du jardin (les essences de tous les pays s'y réunissent), et comme lieu érotique (les corps s'y réunissent) ». Voir « Serre », dans Philippe Hamon et Alexandrine Viboud (dir.), *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914. T. 2. J-Z*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 316.

musc³²⁰. Ce sont donc principalement les odeurs florales qui révèlent le véritable statut de cette « actrice » dans la description de son cabinet de toilette, les bouquets décoratifs se mêlant aux parfums qu'elle porte. Si à l'instar des bouquets odorants, les « étoffes claires » et la « toilette de marbre » présentées dans ce premier cabinet inscrivent celui-ci dans un certain rapport au corps de la jeune femme en rappelant, par leur blancheur, la carnation désirable de Nana, nous verrons que ce rapport se concrétise beaucoup plus nettement dans la description de son second cabinet, avenue de Villiers.

Comme le rappelle Alain Corbin, à la suite de l'évolution de l'imaginaire érotique de la seconde moitié du XIX^e siècle, « la séductrice, entourée de lianes et de plantes exotiques, tent[e] de se muer en une hiératique princesse d'ivoire³²¹ ». C'est un passage de même nature qui est donné à voir par la description du second cabinet de toilette de Nana : tandis que celui du boulevard Haussmann est envahi olfactivement par un « écroulement de fleurs » (N, 69), il ne persiste, dans le second cabinet occupé par la jeune femme, qu'un « parfum de violette [...] dont l'hôtel entier jusqu'à la cour [est] pénétré » (N, 269) et qui, pour Éléonore Reverzy, « illustre [l]a respectabilité acquise [par Nana]³²² ». Les fleurs laissent leur place à des matériaux luxueux et modernes qui témoignent de la richesse de la courtisane et, du même coup, de son accès à des soins d'hygiène réservés aux hautes classes de la société³²³ : « Et, par une porte presque toujours ouverte, on apercevait le cabinet de toilette, tout en marbre et en glace, avec la vasque blanche de sa baignoire, ses pots et ses cuvettes d'argent, ses garnitures

³²⁰ Le musc, comme l'a montré Alain Corbin, caractérise presque toujours la prostituée dans la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle. Voir Alain Corbin, « Coulisses », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *op.cit.*, p. 503.

³²¹ *Ibid.*

³²² « On peut cependant supposer que cette violette qui accompagne Nana, devenue “marquise des hauts trottoirs”, est un indice de son ascension sociale : la violette affiche celle qui veut passer pour une femme comme il faut [...] ». Voir Éléonore Reverzy « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », *loc.cit.*, p. 60.

³²³ Barbara Giraud propose d'ailleurs une lecture hygiénique du décor de ce cabinet de toilette selon laquelle les différents matériaux présentés dans la description porteraient, entre autres, les « tons “de salle de bains” » prescrits par les hygiénistes. Voir Barbara Giraud, « Sensualité et hygiène. Regards sur la salle de bains dans *Nana* de Zola et *La Faustin* d'Edmond de Goncourt », *loc.cit.*, p. 258.

de cristal et d'ivoire. » (N, 316) Si d'une part les riches matériaux paraissent souligner la réussite de la marchandisation du corps effectuée par Nana dans l'œuvre, le marbre, la glace, l'argent, le cristal et l'ivoire permettent d'instaurer, d'autre part, un rapprochement entre la matière et la chair dans l'imaginaire des lecteurs. Le marbre, qui compose en grande partie l'ameublement du cabinet de toilette, par son caractère veiné – comme une peau –, rapproche le décor du corps désirable qui l'habite. La couleur prédominante de ce cabinet est par ailleurs le blanc, un blanc laiteux et pâle qui renvoie directement à la description de la peau de Nana dans l'œuvre, « si blanche et si grasse » (N, 41) qu'en une seule apparition, elle « gagn[e] la salle entière » lors de son entrée dans *La Blonde Vénus*. Les sensations ressenties au contact de ces matières se rapprochent elles aussi distinctement de celles de sa peau, que Zola présente comme « fraîche des eaux de toilette » (N, 154) dans la main brûlante de Muffat, à l'instar de la fraîcheur caractéristique du marbre. En prenant les qualités du corps désirable de la jeune femme, les matériaux exposent le corps public de cette courtisane, Zola allant délibérément à l'encontre du discours social véhiculé par les traités de beauté pour témoigner des réalités du monde prostitutionnel³²⁴. Les cabinets de toilette et la loge de Nana, par leur accumulation de tentures « havane clair » (N, 152) et de marbres blancs, mais aussi par les effluves enivrants qu'ils dégagent, exposent – plutôt qu'ils ne cachent – le corps désirable de Nana, tant à ses nombreux admirateurs qu'aux lecteurs³²⁵. Cet « excès » de corps permet au romancier de souligner le pouvoir obsédant de la courtisane dans la société du Second Empire, un pouvoir que Zola considère obscur, voire dangereux, ce que traduisent les effets pathologiques entraînés par le passage au cabinet de toilette de Nana.

³²⁴ Rappelons que les tentures et les tissus qui meublent le cabinet de toilette dans la seconde moitié du XIX^e siècle servent habituellement à camoufler la nudité du corps et à cacher la trivialité des accessoires hygiéniques. Voir à ce propos Monique Eleb et Anne Debarre, *L'Invention de l'habitation moderne*, *op.cit.*, p. 215.

³²⁵ Éléonore Reverzy rappelle que « [les] *stimuli* [présentés dans le décor de l'habitation de la courtisane,] prêtés à un personnage [...], concourent à assurer l'efficacité de la fiction en faisant tomber, *via* le sensoriel, les frontières entre monde fictionnel et monde réel. [...] Le parfum, avec la parure l'un des principaux attributs du personnage féminin et des moteurs de sa séduction, joue comme un leurre [...] auprès du lecteur : il piège le sujet masculin puis le lecteur ». Voir Éléonore Reverzy, « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », *loc.cit.*, p. 65-66. L'auteure souligne.

3.2.3 Entre Éros et Thanatos : effluves mortifères et effets pathologiques du cabinet de toilette

Si l'incarnation du corps de Nana dans l'espace permet à Zola de mettre en scène le caractère public du corps de la courtisane, c'est le caractère mortifère des attributs cette dernière qui se voit exposé, comme chez Clorinde, dans la description des effets qu'a le passage au cabinet de toilette sur ses visiteurs masculins – et tout particulièrement sur le comte Muffat. Pour s'en rendre compte, il suffit de suivre, à l'instar de bon nombre de critiques, l'éprouvant parcours sensoriel vécu par ce personnage au sein des divers lieux de l'intimité de Nana. Comme le rappelle Chantal Bertrand-Jennings, « ces lieux qu'on avait cru de jouissance sont, en réalité, des espaces d'angoisse et d'effroi³²⁶ » qui ne tardent pas à décupler les effets de ce « ferment de destruction » (*N*, 225) que devient la courtisane sous la plume zolienne.

Comme l'a expliqué Colette Becker, « la “lente possession” de Muffat par Nana, diabolique, incompréhensible, irrésistible, incontrôlable, commence quand il la regarde au théâtre des Variétés, lors de la première de *La Blonde Vénus*³²⁷ ». La narration le montre en effet « béant, la face marbrée de taches rouges » (*N*, 49) devant le corps dénudé de cette envoûtante actrice. Son envoûtement se poursuit dans l'espace privé : lors de son passage dans le cabinet de toilette de Nana, le comte Muffat est singulièrement affecté par les attraits de la courtisane qui se déploient jusque dans les odeurs, les matières et les couleurs de ce lieu de l'intimité et dans les sensations qui en découlent. Il se présente chez Nana avec des « tempes [qui] se gonfl[ent] drôlement » (*N*, 70), tandis que la chaleur qui règne en ce lieu semble déjà incommoder le comte, « leur rencontre initiale se faisant sous le signe d[un] langage des fleurs [qui] surdétermine l'odeur et la flétrissure³²⁸ » selon Sophie Ménard : « Il faisait trop chaud

³²⁶ Chantal Bertrand-Jennings, *op.cit.*, p. 67.

³²⁷ Colette Becker, « La nuit mystérieuse de la chair », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoires et sensations*, *op.cit.*, p. 137.

³²⁸ Sophie Ménard, « Faire tourner Paris : ethnogénétique et logogénétique de *Nana* de Zola », *Flaubert*, vol. 10, 2013, p. 4, en ligne, <<http://journals.openedition.org/flaubert/2114>>, consulté le 19 décembre 2019.

dans ce cabinet, une chaleur lourde et enfermée de serre. Les roses se fanaient, une griserie montait du patchouli de la coupe. » (N, 70) Dans ce cabinet du boulevard Haussmann, le contact de la peau de Nana donne de surcroît un premier « frisson » (N, 72) à Muffat. Cette sensation préfigure celles ressenties par le comte à sa sortie du cabinet de toilette, qui annoncent quant à elles la fièvre de passion à venir : « Le comte Muffat s'inclina, troublé malgré son grand usage du monde, ayant besoin d'air, emportant un vertige de ce cabinet de toilette, une odeur de fleur et de femme qui l'étouffait. » (N, 72) Dans cette première scène, le romancier emploie de nombreux termes issus d'un lexique pathologique, lequel, comme le remarque Jean-Louis Cabanès, permet à Zola d'« articule[r] étroitement le chapitre V au chapitre II³²⁹ ». Lors de sa visite dans la loge de Nana, qui figure le second passage de Muffat dans un « cabinet de toilette », le comte succombe en effet selon les mêmes motifs de fièvre, d'étourdissement et de vertige à la lente possession engendrée par son désir pour Nana. Comme le souligne Cabanès, « [e]n dedans, en dehors, tout autour, partout, le sujet semble la proie du circonstanciel, et la passion commençante est déjà maladie ou si l'on préfère passivisation³³⁰ ». Dès son entrée dans les coulisses du Théâtre des Variétés, Muffat est « pris d'un malaise, d'une répugnance vague mêlée de peur » (N, 149) face à ce milieu hostile³³¹ et inconnu. Comme le montre la narration, dans cet espace interlope qu'est le milieu populaire du théâtre pour le bourgeois, ce sont les sensations olfactives et thermiques qui déterminent le plus nettement l'intoxication de Muffat³³² :

³²⁹ Jean-Louis Cabanès, « À fleur de peau, au fond du corps : Sensation et archive », dans Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Mémoires et sensations, op.cit.*, p. 149.

³³⁰ *Ibid.*, p. 148-149.

³³¹ Le narrateur indique en effet que Muffat, lorsqu'il observe pour la première fois les nombreux outils qui caractérisent l'arrière-scène, échappe de peu à la descente d'une toile : « Il levait les yeux vers le cintre, où d'autres herses, dont les becs étaient baissés, mettaient des constellations de petites étoiles bleuâtres, dans le chaos du gril et des fils de toutes grosseurs, des ponts volants, des toiles de fond étalées en l'air, comme d'immenses linges qui séchaient. / "Chargez!" cria tout à coup le chef des machinistes. / Et il fallut que le prince lui-même prévint le comte. Une toile descendait. » (N, 149-150)

³³² Chantal Bertrand-Jennings rappelle d'ailleurs qu'« [a]ppréhendée dans sa banalité vulgaire Nana représente les masses populaires. Aussi les lieux qui la caractérisent sont-ils alors ces endroits mêmes où se tiennent les femmes du peuple [...]. À ces lieux populaires est en général associée une atmosphère fétide, nauséabonde et malpropre, comme dans la cour intérieure du théâtre [...] ». Voir Chantal Bertrand-Jennings, *op.cit.*, p. 65-66.

Le comte Muffat, pris de sueur, venait de retirer son chapeau; ce qui l'incommodait surtout, c'était l'étouffement de l'air, épaissi, surchauffé, où traînait une odeur forte, cette odeur des coulisses, puant le gaz, la colle des décors, la saleté des coins sombres, les dessous douteux des figurantes. Dans le couloir, la suffocation augmentait encore; des aigreurs des eaux de toilette, des parfums de savon descendus des loges, y coupaient par instant l'empoisonnement des haleines. [...] Et il ne s'arrêta pas, hâtant sa marche, fuyant presque, en emportant à fleur de peau le frisson de cette trouée ardente sur un monde qu'il ignorait. (N, 150-151)

C'est par la suite « le sang aux joues » (N, 152) que Muffat observe la loge de Nana et qu'il se voit, « très rouge, de fines gouttes de sueur au front » (N, 152), dans la psyché de la courtisane. Le corps du comte est donc largement mis à l'épreuve dans cette scène de séduction. C'est aussi sa mémoire qui est sollicitée par ce passage dans la loge de l'actrice, les souvenirs convoqués par Muffat évoquant directement la mort :

[I]l baissa les yeux, il vint se planter devant la toilette, où la cuvette pleine d'eau savonneuse, les petits outils d'ivoire épars, les éponges humides, parurent l'absorber un instant. Ce sentiment de vertige qu'il avait éprouvé à sa première visite chez Nana, boulevard Haussmann, l'envahissait de nouveau. Sous ses pieds, il sentait mollir le tapis épais de la loge; les becs de gaz qui brûlaient à la toilette et à la psyché, mettaient des sifflements de flamme autour de ses tempes. Un moment, craignant de défaillir dans cette odeur de femme qu'il retrouvait, chauffée, décuplée sous le plafond bas, il s'assit au bord du divan capitonné, entre les deux fenêtres. Mais il se releva tout de suite, retourna près de la toilette, ne regarda plus rien, les yeux vagues, songeant à un bouquet de tubéreuses, qui s'était fané dans sa chambre autrefois, et dont il avait failli mourir. Quand les tubéreuses se décomposent, elles ont une odeur humaine. (N, 152)

Le souvenir de l'odeur humaine dégagée par les tubéreuses en décomposition, qui renvoie dans cette scène aux parfums envoûtants de Nana que respire le comte, expose clairement le caractère pathologique que prend le cabinet de toilette pour le personnage de Muffat. Comme le rappelle Jean-Louis Cabanès,

le corps sensible [y] devient cible, comme s'il figurait le lieu de convergence des odeurs, de la chaleur [...]. Il en résulte [une] incorporation suprême, [une] introjection de l'autre en soi [...]. [O]n ne hume pas la gourde des souvenirs, on boit le sexe en aspirant une odeur. Elle afflue à votre peau, elle bat contre le visage tout en s'inscrivant dans votre chair³³³.

Notons de surcroît que l'architecture du lieu (un plafond bas, seulement deux fenêtres), au même titre que la chaleur, l'humidité et les odeurs qui y règnent, s'oppose largement aux

³³³ Jean-Louis Cabanès, « À fleur de peau, au fond du corps : Sensation et archive », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoires et sensations, op.cit.*, p. 149.

prescriptions hygiéniques préconisées dans la seconde moitié du XIX^e siècle³³⁴, ce qui donne d'emblée à la loge de Nana des attributs mortifères. Au fil de la scène de toilette intime, c'est l'addition des effluves suggestifs de la jeune femme et de la vision du quotidien de cette séduction féminine qui envoûte définitivement Muffat :

Lui qui n'avait jamais vu la comtesse Muffat mettre ses jarretières, il assistait aux détails intimes d'une toilette de femme, dans la débandade des pots et des cuvettes, au milieu de cette odeur si forte et si douce. Tout son être se révoltait, la lente possession dont Nana l'envahissait depuis quelques temps l'effrayait, en lui rappelant ses lectures de piété, les possessions diaboliques qui avaient bercé son enfance. Nana, confusément, était le diable, avec ses rires, sa gorge et sa croupe, gonflées de vices. (N, 159)

Bien que le comte semble vouloir résister à cette diabolique tentation, en appliquant du kohl Nana parvient à l'enlever à ses bonnes résolutions. La scène de maquillage qu'elle lui présente est une véritable promesse de jouissance :

Elle avait trempé le pinceau dans un pot de noir; puis, le nez sur la glace, fermant l'œil gauche, elle le passa délicatement entre les cils. Muffat, derrière elle, regardait. Il la voyait dans la glace, avec ses épaules rondes et sa gorge noyée d'une ombre rose. Et il ne pouvait, malgré son effort, se détourner de ce visage que l'œil fermé rendait si provocant, troué de fossettes, comme pâmé de désirs. Lorsqu'elle ferma l'œil droit et qu'elle passa le pinceau, il comprit qu'il lui appartenait. (N, 160)

Comme le rappelle Éléonore Reverzy, « [l]a Vénus, qui sort non des flots mais d'une loge de théâtre couverte de blanc-gras et armée de kohl et de rouge, est mortifère et corruptrice³³⁵ »; Muffat, lors de son passage au cabinet de toilette, semble avoir signé un pacte avec le diable, lequel entraîne une surenchère des effets dévastateurs de cet espace sur le personnage, ceux-ci allant jusqu'à une altération de la conscience³³⁶ :

³³⁴ Rappelons que pour le docteur Jules Rengade, « [l]'air et le soleil, ces suprêmes agents de force et de vie, doivent, avant tout, avoir dans l'habitation, le plus grand accès possible » pour que l'habitation présente de bonnes conditions d'hygiène. Voir Jules Rengade, *op.cit.*, p. 87.

³³⁵ Éléonore Reverzy, « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », *loc.cit.*, p. 62.

³³⁶ Isabelle Reynaud-Chazot rappelait déjà le rôle porté par l'olfaction dans la perte de conscience (ou le déraisonnement) des personnages issus de la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle en prenant le cas du comte Muffat pour exemple : « Dans la littérature des années 1880, le parfum caractérise [...] souvent l'abdication de la volonté en faveur du désir. L'esprit du personnage – le plus souvent masculin – est affaibli, jeté dans un univers brumeux qui estompe les repères. L'irruption de la sensation est montrée comme d'autant plus aliénante qu'elle touche un personnage dont la position sociale est élevée [...] et fait ressortir son abaissement par la conduite peu rationnelle de son comportement. Adjuvant d'un formidable détournement de l'esprit et des sens, l'odeur est un piège, une arme de capture,

En arrivant au pied de l'escalier, le comte avait senti de nouveau un souffle ardent lui tomber sur la nuque, cette odeur de femme descendue des loges, dans un flot de lumière et de bruit; et, maintenant, à chaque marche qu'il montait, le musc des poudres, les aigreurs des vinaigres de toilette le chauffaient, l'étourdisaient davantage. [...] Au troisième étage, Muffat s'abandonna à la griserie qui l'envahissait. [...] En haut, au quatrième, il étouffait. Toutes les odeurs, toutes les flammes venaient frapper là [...]. Puis, il s'éloigna, *marchant dans un rêve*. (N, 168-172³³⁷)

Au fil de sa traversée de l'espace intime, Muffat se voit donc à la fois affecté physiquement et psychologiquement par les attributs pathologiques du cabinet de toilette³³⁸. Le lexique de la maladie employé par le romancier renforce la métaphore de la contamination par le corps attribuée à Nana et symbolise lui aussi la lente dégénérescence du Second Empire, vicié par les jouissances à outrance dont la prostituée, aux yeux de Zola, est l'égérie. Muffat, à l'instar de bon nombre de représentants du Second Empire dans le roman zolien, est « séduit par la perversion des poudres et des fards » (N, 160) présentée par Nana lors de ses passages au cabinet de toilette, ce qui le mène à sa perte sous tous les points de vue dans l'œuvre.

un outil de conquête. Prenant l'être entier, elle le rend incapable de réaction.» Voir Isabelle Reynaud-Chazot, « Détournements de l'olfaction dans la littérature de la deuxième partie du XIX^e siècle (France et Angleterre) », thèse de doctorat, Paris, Paris IV Sorbonne, 2000, f. 25.

³³⁷ Nous soulignons. Notons que le motif du rêve est souvent rapproché des sensations ressenties au sortir du bain ou dans celui-ci. C'est le cas, notamment, lorsqu'Hélène, dans *Une Page d'amour*, revient chez elle et que la narration convoque l'image du bain pour témoigner de son bien-être : « Après les secousses de ces deux derniers jours, un silence venait de se faire en elle, ses membres étaient délassés, assouplis comme au sortir d'un bain. [...] Elle sortait comme d'un rêve. » (PA, 271 et 274) Il en va de même lorsque Christine, hébergée par Claude Lantier dans les premières pages de *L'Œuvre*, se trouve « dans le lit comme dans un bain, la peau moite et pâlisante » (O, 47) et que « mal à l'aise dans ce lit où elle brûl[e], elle s'agit[e], tourmentée de l'idée de s'en aller, d'en finir avec ces choses, qui lui semblent un *songe* ». (O, 47. Nous soulignons.)

³³⁸ Notons que dans ce roman, Georges Hugon est également rendu fou de désir pour Nana après l'avoir aperçue dans son cabinet de toilette (N, 319). Le jeune homme finit par se tuer avec les petits ciseaux de toilette de Nana lorsque celle-ci refuse de l'épouser, l'outil cosmétique devenant une arme de mort : « Ne trouvant rien autre, il prit dans le cabinet de toilette une paire de ciseaux très pointus, dont Nana avait la continuelle manie de se servir pour épilucher sa personne, se rognant des peaux, se coupant des poils. Alors, pendant une heure, il patienta, les doigts collés nerveusement aux ciseaux, la main dans sa poche. [...] Elle lança la porte. D'une main, il la rouvrit, tandis qu'il sortait l'autre main de sa poche, avec les ciseaux. Et, simplement, d'un grand coup, il se les enfonça dans la poitrine. » (N, 426-427)

Mais le roman se clôt également sur la déchéance de Nana, qui meurt le visage rongé par la vérole, la prostituée incarnant elle aussi, par son parcours fastueux destiné à la chute, la lente décomposition de l'Empire. De prime abord, cette fin a de quoi surprendre : la toute-puissance du corps de la courtisane semblait en effet vouloir donner à Nana une inéluctable supériorité dans l'économie romanesque, puisque la narration dit de la jeune femme, une fois le tout-Paris conquis, qu'« elle restait grosse, [qu']elle restait grasse, d'une belle santé, d'une belle gaieté » (N, 457). Toutefois, lorsque nous nous penchons sur le rapport de Nana à son cabinet de toilette, force est de constater que la représentation de ce lieu annonce la funeste destinée de la courtisane. La jeune femme se voit en effet elle aussi affectée par les attributs pathologiques et mortifères de cette pièce au fil du récit. Déjà, dans son premier cabinet, comme le soulignait Chantal Bertrand-Jennings, « Nana est forcée de mettre les verrous [...] pour ne pas être envahie par ses admirateurs et, les ayant fait entasser dans tous les recoins de ses appartements, elle s'inquiète des "haleines chaudes qui passaient par les fentes"³³⁹ ». Le cabinet de toilette, du fait de son caractère éminemment public, n'offre aucun refuge à la courtisane, qui ne peut être protégée de la folle ivresse qu'elle suscite : Nana n'est donc pas exemptée, dans la suite du récit, de sa propre influence dévastatrice. Si les femmes qui l'entourent sont intouchées par les effets pathologiques associés au corps doublement exposé de la courtisane dans la loge du Théâtre des Variétés, Nana, lorsqu'elle questionne Muffat sur son salut et qu'elle lui expose sa peur de la mort, présente elle-même une crainte qui se révélera prémonitoire : « Il fallut que Muffat l'accompagnât dans le cabinet de toilette; elle tremblait d'y rester une minute seule, même en laissant la porte ouverte. » (N, 387) C'est dans le cabinet de toilette que Zoé retrouve Nana dans une mare de sang, à la suite de sa fausse couche, laquelle rapproche largement la jeune femme de cette mort honnie, en plus de suggérer la dégénérescence dont Nana est porteuse dans l'œuvre : « Madame a été prise de coliques vers quatre heures. Quand je suis allée dans le cabinet de toilette, ne la voyant plus revenir, je l'ai trouvée étendue par terre, évanouie. Oui, monsieur, par terre, dans une mare de sang, comme si on l'avait assassinée... » (N, 389) Si le roman fait du cabinet de toilette de la courtisane, par son rapport à sa chair corruptrice, le lieu où germe la croissance de son pouvoir mortifère, il montre également les résultats néfastes de cette corruption sur celle qui en est à l'origine.

³³⁹ Chantal Bertrand-Jennings, *op.cit.*, p. 68.

Les nombreux cabinets de toilette dans *Nana* permettent ainsi au romancier d'exposer de nombreux discours sur le statut singulier de la prostituée – de même que sur le désir aliénant qu'elle génère – dans la société du Second Empire. Bien que Zola accorde à la jeune femme un large pouvoir sur les hommes dans l'économie romanesque, c'est ce pouvoir même qui lentement la consume, comme le montre son propre rapport aux lieux de son intimité. En guise de conclusion à l'analyse de ce roman, notons que lorsque Nana revient à Paris – après l'avoir quitté triomphalement – pour mourir dans la chambre d'un petit hôtel, cette scène offre à voir une ironie singulière en ce qui a trait à la toute-puissance de la courtisane. Rose Mignon, sa rivale, se nettoie le visage et les mains devant le cadavre corrompu de Nana, lequel emplît l'air d'émanations dangereuses :

Machinalement, sur la toilette, elle avait empli une cuvette d'eau, elle se lavait les mains et le visage, en continuant :

« Je ne sais pas, ça m'a donné un grand coup... Nous n'avions guère été gentilles l'une pour l'autre. Eh bien! vous voyez, j'en suis imbécile... Oh! toutes sortes d'idées, une envie d'y passer moi-même, la fin du monde... Oui, j'ai besoin d'air. »

Le cadavre commençait à empoisonner la chambre. Ce fut une panique, après une longue insouciance. (*N*, 473-474)

L'ironie zolienne se situe dans le double sens octroyé au pouvoir de cette eau baptismale : elle nettoie Rose Mignon des miasmes de Nana et la consacre, on s'en doute, future reine du vice³⁴⁰. *Nana* se termine de surcroît sur l'annonce de la guerre de 1870³⁴¹ : par ce baptême tout hygiénique d'une nouvelle souveraine du demi-monde – alors que se profile la chute de l'Empire –, Zola indique, par un procédé identique à celui employé lors des ablutions des Communards à la veille de la Troisième République³⁴², que les folies de jouissance du règne de Napoléon III ne s'éteindront pas avec lui. Les ablutions de Rose Mignon impliquent donc

³⁴⁰ Comme le rappelle Éléonore Reverzy, à la lecture de cet épilogue, « [o]n peut supposer que Nana est déjà remplacée et qu'une nouvelle reine du trottoir et des petits théâtres va se lever dans le ciel de Paris ». Voir Éléonore Reverzy, *Nana d'Émile Zola, op.cit.*, p. 91.

³⁴¹ Le roman se clôt sur ces exclamations : « À Berlin! À Berlin! À Berlin! » (*N*, 475)

³⁴² Nous renvoyons à l'interprétation de la scène d'ablution qui clôt le récit des événements de la Commune dans le roman *La Débâcle* que nous avons proposée à la page 83 du présent mémoire.

un discours moral qui se superpose au discours politique. Or ce n'est pas uniquement dans le cabinet de toilette de la demi-mondaine que germent le vice et les miasmes dans *Les Rougon-Macquart*. Comme nous le verrons avec le cas de Renée Saccard, la grande bourgeoise peut elle aussi faire de son cabinet de toilette le lieu de toutes les jouissances, alors même que Renée subit à son tour les effets pathologiques de son cabinet de toilette.

3.3 Le cabinet de toilette de la grande bourgeoise : intimité, jouissance et mise à nu

La Curée, qui relate la relation incestueuse de Renée, une riche bourgeoise parisienne, avec Maxime, le fils issu de la première union de son mari, Aristide Saccard, est également le roman de la spéculation qu'engendrent les transformations haussmanniennes. Renée possède l'un des plus riches cabinets de toilette de tout le cycle zolien – notons qu'il est, chose inédite, situé à l'étage –, lequel présente certaines ressemblances avec les multiples cabinets de toilette de Nana. Comme chez la courtisane, celui de Renée emprunte à son occupante privilégiée de nombreux attributs. Toutefois, il ne s'agit pas, comme chez la demi-mondaine, d'un espace dédié à la représentation publique du corps. Du point de vue du personnel romanesque qui le traverse, le cabinet de toilette de Renée s'avère l'un des plus intimes présentés par Zola dans le cycle des *Rougon-Macquart* : seuls la domestique, l'amant et le mari de Renée y sont conviés, compte tenu de l'injonction à la pudeur que constitue l'usage répété de la baignoire par l'héroïne. Comme nous le verrons, c'est néanmoins la marchandisation du corps féminin qui se trouve encore une fois exposée par cette pièce dans le roman : la grande bourgeoise, comme la prostituée, se voit elle aussi livrée à la société du Second Empire par-delà les remparts de son intimité.

3.3.1 Usages et mésusages du cabinet de toilette dans *La Curée*

Dans ce second volume du cycle, la narration souligne à de nombreuses reprises l'importance qu'accorde la grande bourgeoise à son apparence. Dès le premier chapitre, dans une scène montrant l'héroïne, assistée par sa femme de chambre, en pleine préparation pour un dîner donné par son mari, le narrateur note que cet habillage « dur[e] cinq bons quarts d'heure » (C, 37), au terme desquels Renée, enfin prête à descendre au salon, observe avec un « sourire involontaire » (C, 38) son reflet dans un miroir – ce sourire indiquant le plaisir que tire ce personnage de son apparence soignée, laquelle affiche son rang en société. Le narrateur mentionne également plus loin que Renée ment sur la couleur naturelle de ses cheveux, qu'elle dit teindre, ce qui lui permet de revendiquer sa position à l'avant-garde des tendances cosmétiques³⁴³. Les multiples outils de toilette qui parsèment la description du cabinet de toilette de Renée nous renseignent sur ces pratiques complexes, nécessaires et, dirons-nous, énigmatiques – aux yeux de la narration du moins – de la toilette de cette grande bourgeoise, bien que la plupart des gestes associés à ces outils cosmétiques ne soient pas mis en scène dans le roman :

Et il y avait encore une autre table, incrustée d'argent comme l'armoire à glace, où se trouvait rangé l'outillage, les engins de toilette, trousse bizarre, qui étalait un nombre considérable de petits instruments dont l'usage échappait, les gratte-dos, les polissoirs, les limes de toutes les grandeurs et de toutes les formes, les ciseaux droits et recourbés, toutes les variétés des pinces et des épingles. Chacun de ces objets, en argent et en ivoire, était marqué au chiffre de Renée. (C, 214-215)

Une seule pratique hygiénique est soulignée par le narrateur, qui indique que « [c]haque matin, Renée pren[d] un bain de quelques minutes » (C, 216), tandis qu'elle « aim[e] à rester [dans son cabinet de toilette], jusqu'à midi, presque nue » (C, 216). Ces deux pratiques, l'une hygiénique, l'autre oisive, témoignent clairement de l'appartenance de Renée à la haute bourgeoisie, mais aussi – et surtout – de son intérêt pour la propreté, qui s'inscrit dans la foulée

³⁴³ « Longtemps, la couleur l'en avait désolée, cette couleur particulière, d'un jaune tendre, qui rappelait celle du beurre fin. Mais, quand la mode des cheveux jaunes arriva, elle fut charmée, et pour faire croire qu'elle ne suivait pas la mode bêtement, elle jura qu'elle se teignait tous les mois. » (C, 128)

des préceptes hygiénistes du second XIX^e siècle³⁴⁴. Ce que montre alors le texte, c'est que l'intérêt de l'hygiène est aussi grand chez la bourgeoise que chez la courtisane : le corps de Renée est en effet un outil de domination sociale pour son mari, qui la « v[eut] bien mise, bruyante, faisant tourner la tête à tout Paris » (C, 145) afin d'asseoir plus solidement ses entreprises spéculatives et qui comble, de ce fait, tous les caprices vestimentaires et cosmétiques de la jeune femme³⁴⁵. Seulement, à l'instar de Clorinde et contrairement à Nana, Renée ne gagne elle-même aucun pouvoir grâce à l'attraction entraînée par son apparence en société : ce sont Saccard et son beau-frère Eugène Rougon qui bénéficient de ses réussites dans le monde³⁴⁶, tandis que, pour reprendre la formule de Philippe Berthier, Renée « n'existe que par ce qu'elle donne à voir, [son] essence se confond avec [son] reflet³⁴⁷ ».

³⁴⁴ Rappelons toutefois que de prendre un bain *tous les jours* demeure à cette époque une pratique hygiénique moralement discutable; ce détail permet ainsi, malgré son rapport aux préceptes hygiénistes, de préfigurer les vices de Renée. Voir à ce propos Barbara Giraud, « Le savon et la propreté dans la littérature du XIX^e siècle », *loc.cit.*, p. 8.

³⁴⁵ Notons d'ailleurs que la narration, lorsqu'elle témoigne de l'intérêt que Renée accorde à la mode, établit elle-même un rapprochement avec l'univers de la courtisane qui prendra forme huit ans plus tard dans *Nana* : « Elle suivait les modes de l'époque, elle s'habillait et se déshabillait à l'exemple des autres. Elle finissait par croire qu'elle vivait au milieu d'un monde supérieur à la morale commune, où les sens s'affinaient et se développaient, où il était permis de se mettre nue pour la joie de l'Olympe entier. Le mal devenait un luxe, une fleur piquée dans les cheveux, un diamant attaché sur le front. » (C, 252-253. Nous soulignons.) Dans le neuvième volume du cycle, c'est justement au cœur de l'Olympe que se déroule la pièce *La Blonde Vénus*, lors de laquelle Nana conquiert la foule par le dévoilement progressif de son corps.

³⁴⁶ Si Saccard instrumentalise le corps de Renée pour en faire le trophée devant témoigner de sa solvabilité, les attributs désirables de la jeune femme profitent également à la carrière d'Eugène Rougon. Par le plongeant du décolleté qu'elle affiche lors du bal du ministère, Renée travaille en effet au succès des arguments d'Eugène dans la sphère politique : « Eugène Rougon, le grand homme politique, qui sentait cette gorge nue plus éloquente encore que sa parole à la Chambre, plus douce et plus persuasive pour faire goûter les charmes du règne et convaincre les sceptiques, alla complimenter sa belle-sœur sur son heureux coup d'audace d'avoir échantonné son corsage de deux doigts de plus. Presque tout le Corps législatif était là, et à la façon dont les députés regardaient la jeune femme, le ministre se promettait un beau succès, le lendemain, dans la question délicate des emprunts de la Ville de Paris. On ne pouvait voter contre un pouvoir qui faisait pousser, dans le terreau des millions, une fleur comme cette Renée, une si étrange fleur de volupté, à la chair de soie, aux nudités de statue, vivante jouissance qui laissait derrière elle une odeur de plaisir tiède. » (C, 210-211)

³⁴⁷ Philippe Berthier, « Hôtel Saccard : État des lieux », dans David Baguley *et al.* (dir.), *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, *op.cit.*, p. 109.

Bien que la narration témoigne des pratiques hygiéniques et cosmétiques auxquelles se livre Renée par l'énumération des outils qui parsèment son cabinet de toilette, il ne s'agit pas des seules pratiques ayant cours en ce lieu. Dans *La Curée*, inceste et espace privé sont en effet étroitement liés : Renée et Maxime profitent largement du confort de l'hôtel particulier des Saccard pour s'adonner à leurs ébats interdits, chaque pièce offrant aux amants son atmosphère propre³⁴⁸ :

Ils promènèrent leurs amours du grand lit gris et rose de la chambre à coucher dans la nudité rose et blanche du cabinet de toilette, et dans la symphonie en jaune mineur du petit salon. Chaque pièce, avec son odeur particulière, ses tentures, sa vie propre, leur donnait une tendresse différente, faisait de Renée une autre amoureuse : elle fut délicate et jolie dans sa chambre capitonnée de grande dame [...]; 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; puis, en bas, au clair lever de soleil du petit salon, au milieu de cette aurore jaunissante qui dorait ses cheveux, elle devint déesse, avec sa tête de Diane blonde, ses bras nus qui avaient des poses chastes, son corps pur, dont les attitudes, sur les causeuses, trouvaient des lignes nobles, d'une grâce antique. Mais il était un lieu dont Maxime avait presque peur, et où Renée ne l'entraînait que les jours mauvais, les jours où elle avait besoin d'une ivresse plus âcre. Alors ils s'aimaient dans la serre. C'était là qu'ils goûtaient l'inceste. (C, 221)

Le cabinet de toilette de Renée devient donc tout autant le lieu des ablutions de la jeune femme que celui de ses ébats incestueux³⁴⁹. Dans cette procession charnelle, le cabinet de toilette est l'espace le plus distinctement associé à la chair : le narrateur indique que cette pièce est une « nudité rose et blanche », dans laquelle nous trouvons de surcroît une « tente couleur de chair ». C'est donc une véritable porosité qui se met en place entre le corps et le décor dans cet

³⁴⁸ Notons que Renée, lorsqu'elle visite le cabinet de toilette d'une demi-mondaine, est largement déçue par la malpropreté de ce lieu, qui lui « pa[raît] commun et même un peu sale, avec son tapis que des bouts de cigarette avaient criblé de petites brûlures rondes, et ses tentures de soie bleue tachées de pommade, piquées par les éclaboussures du savon » (C, 174). Renée ne goûte ainsi le vice que dans le luxe de ses propres appartements, ce qui lui fait dire à Maxime, à la suite de sa visite dans l'intimité de la courtisane : « Ah! bien, oui! Tu m'as montré un cabinet de toilette malpropre et des femmes qui juraient comme des charretiers. Ça ne vaut pas la peine de faire le mal. » (C, 184)

³⁴⁹ Notons d'ailleurs que la description du cabinet de toilette apparaît peu après la première consommation de l'inceste. C'est là que se poursuit, dans l'intimité, la relation entre Maxime et Renée : « Elle passa dans son cabinet de toilette. Maxime la suivit, pour lui raconter un mot de Louise qui lui revenait à la mémoire, tranquille comme s'il se fût attardé chez un ami, cherchant déjà son porte-cigares pour allumer un havane. Mais là, lorsqu'elle eut posé le candélabre, elle se tourna et tomba dans les bras du jeune homme, muette et inquiétante, collant sa bouche sur sa bouche. » (C, 212)

espace hautement liminaire³⁵⁰, dont la description mérite d'être retranscrite intégralement ici, car elle s'inscrit – encore plus nettement que chez Nana – sous le signe du dévoilement sensuel du corps :

On songeait, en y entrant, à une large tente ronde, une tente de féerie, dressée en plein rêve par quelque guerrière amoureuse. Au centre du plafond, une couronne d'argent ciselé retenait les pans de la tente qui venaient, en s'arrondissant, s'attacher aux murs, d'où ils tombaient droits jusqu'au plancher. Ces pans, cette tenture riche, étaient faits d'un dessous de soie rose recouvert d'une mousseline très claire, plissée à grands plis de distance en distance; une applique de guipure séparait les plis, et des baguettes d'argent guillochées descendaient de la couronne, filaient le long de la tenture, aux deux bords de chaque applique. Le gris rose de la chambre à coucher s'éclairait ici, devenait un blanc rose, une chair nue. Et, sous ce berceau de dentelles, sous ces rideaux qui ne laissaient voir du plafond, par le vide étroit de la couronne, qu'un trou bleuâtre, où Chaplin avait peint un amour rieur, regardant et apprêtant sa flèche, on se serait cru au fond d'un drageoir, dans quelque précieuse boîte à bijoux, grandie, non plus faite pour l'éclat d'un diamant, mais pour la nudité d'une femme. Le tapis, d'une blancheur de neige, s'étalait sans le moindre semis de fleurs. Une armoire à glace, dont les deux panneaux étaient incrustés d'argent; une chaise longue, deux poufs, des tabourets de satin blanc; une grande table de toilette, à plaque de marbre rose, et dont les pieds disparaissaient sous des volants de mousseline et de guipure, meublaient la pièce. Les cristaux de la table de toilette, les verres, les vases, la cuvette étaient en vieux bohème veiné de rose et de blanc. [...] En face de la fenêtre, les pans de la tente s'ouvraient et découvraient, au fond d'une sorte d'alcôve longue et peu profonde, une baignoire, une vasque de marbre rose, enfoncée dans le plancher, et dont les bords cannelés comme ceux d'une grande coquille arrivaient au ras du tapis. On descendait dans la baignoire par des marches de marbre. Au-dessus des robinets d'argent, au col de cygne, une glace de Venise, découpée, sans cadre, avec des dessins dépolis dans le cristal, occupait le fond de l'alcôve. [...] La tente ronde, elle aussi, était nue. Cette baignoire rose, ces tables et ces cuvettes roses, cette mousseline du plafond et des murs, sous laquelle on croyait voir couler un sang rose, prenaient des rondeurs de chair, des rondeurs d'épaules et de seins; et, selon l'heure de la journée, on eût dit la peau neigeuse d'une enfant ou la peau chaude d'une femme. C'était une grande nudité. Quand Renée sortait du bain, son corps blond n'ajoutait qu'un peu de rose à toute cette chair rose de la pièce. (C, 214-216)

Philippe Berthier a judicieusement montré la façon dont le cabinet de toilette de Renée devient un véritable corps érotisé³⁵¹. Pour ce chercheur, « [c]e n'est évidemment pas un hasard si c'est l'appartement de Renée qui fait l'objet des descriptions les plus minutieuses. C'est là que se

³⁵⁰ Rappelons que le cabinet de toilette communique à la fois avec le salon et la chambre de Renée (C, 217), ce qui en fait un espace directement ancré dans l'entre-deux, à la frontière des sphères publique et privée.

³⁵¹ Voir Philippe Berthier, « Hôtel Saccard : État des lieux », dans David Baguley *et al.* (dir.), *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, *op.cit.*, p. 107-118.

concentre et se divinise l'essence d'une féminité à l'apogée de ses pouvoirs, dans l'inviolabilité – où tout attire et espère le viol, bien entendu – de son recès olympien³⁵² ». Dès lors, comme le rappelle Berthier, dans le cabinet de toilette de Renée

se vérifie et s'accroît le phénomène [...] d'une contamination du contenant par le contenu, de la forme par la substance : [...] tout ce qui compose, avec un raffinement inouï, le cabinet de toilette est calculé pour faire de cet *adyton* inerte une peau qui respire, un épiderme sensible, troublant et troublé. Deux couleurs, avec toutes leurs nuances, dominant dans ce drageoir enchanté : le blanc – tapis de neige, incrustations d'argent de l'armoire et de la table, couronne d'argent de la tente, tabourets, ustensiles d'ivoire – et le rose (pans de la tenture, marbre de la toilette et de la baignoire) pour confluer dans ce rose-et-blanc, ce vivant rosé qui *veine* les cristaux, les verres, les vases et la cuvette comme si le cabinet tout entier n'était qu'un corps où baigne le sang doucement, chaudement ému d'une femme prête à se donner. Les tissus ne sont pas plus innocents : soie et satin pour la suavité miroitante du contact, bouillonnements de mousseline comme débordés de la générosité émolliente du bain. La forme même, ronde, de la pièce cite les formes, les courbes des épaules ou de la gorge, les inflexions de la féminité. Le corps dévêtu, ruisselant, alanguiné de Renée est donc gainé, doublé (comme on le dirait au sens textile) d'une deuxième enveloppe cutanée, aussi souple, aussi suave et tiède que la première; les choses et la personne participent d'une même nudité sacrée³⁵³.

Dans ce singulier cabinet, nous en viendrions même presque à penser que l'espace supplante le corps organique dans sa sensualité, car c'est le décor, et non le corps, qui prend l'élasticité et la plasticité de la chair féminine – deux qualités auxquelles Jacques Noiray accorde un large pouvoir érotique³⁵⁴ –, tandis que Renée « n'ajoute qu'un peu de rose à toute cette chair rose de la pièce ». Si le lecteur n'accède pas directement au dévoilement du corps de Renée, dans ce « drageoir », dans cette « précieuse boîte à bijoux, grandie, non plus faite pour l'éclat d'un diamant, mais pour la nudité d'une femme », le corps féminin n'est toutefois pas protégé des regards inquisiteurs de la sphère publique : comme nous le verrons, ce n'est pas une simple enveloppe corporelle qui se déploie dans le cabinet de toilette de la jeune femme, mais bel et bien le corps de Renée lui-même.

³⁵² *Ibid.*, p. 111.

³⁵³ *Ibid.*, p. 112. L'auteur souligne.

³⁵⁴ « Tout d'abord, il faut concevoir la chair [dans l'œuvre zolienne] comme une matière dense et homogène qui compose le corps humain, et spécialement le corps féminin. [...] L'élasticité, la plasticité sont les premiers caractères de cette chair substantielle. De là, évidemment, son pouvoir érotique : la chair féminine, plus malléable, se manie, se modèle et se pétrit. » Voir Jacques Noiray, « Zola, mémoire et vérité de la chair », dans Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Mémoire et sensations, op.cit.*, p. 120.

3.3.2 Renée, en toute intimité..?

Chez Clorinde, comme chez Nana, le dehors est chaleureusement accueilli dans l'espace privé – c'est seulement entre les murs de celui-ci que ces personnages féminins peuvent prétendre obtenir du pouvoir. Il en va un peu différemment chez Renée : l'intimité est plus prégnante dans son cabinet de toilette que dans tous les autres cabinets féminins des *Rougon-Macquart*. La sphère publique s'y immisce néanmoins tout aussi fortement que chez ses consœurs romanesques, avec de néfastes conséquences pour le personnage victime de cette intrusion.

Malgré son apparente intimité, le cabinet de toilette de Renée est en effet connu de toute la bonne société parisienne. Dans la première description de cette pièce, le narrateur fait écho à la rumeur sociale en notant que « la merveille de l'appartement, la pièce dont parlait tout Paris, c'était le cabinet de toilette » et qu'« [o]n disait "le cabinet de toilette de la belle Mme Saccard" comme on dit "la galerie des Glaces, à Versailles" » (C, 214). Comme le cabinet est comparé à un haut lieu de réception, le regard social ne semble connaître aucun mur. De fait, le narrateur renchérit quelques lignes plus loin en soulignant que « le cabinet avait un coin délicieux, et ce coin-là surtout le rendait célèbre » (C, 215) – un coin qui se trouve d'ailleurs situé devant une fenêtre (C, 215) –, alors qu'il s'agit du coin réservé à la baignoire de Renée, celui qui appelait pourtant à la plus grande intimité. Le regard social semble ainsi pouvoir traverser aisément les remparts de la sphère privée, tandis que Renée, au même titre que le lieu de son intimité, se voit elle aussi exposée en société. Mais, dans *La Curée*, le regard et les discours portés sur le corps féminin ne font pas qu'observer. Ils scrutent et déshabillent. Lorsque Renée consulte un album contenant les photographies des femmes de son entourage, elle les examine à la loupe afin de traquer toute anomalie, toute trahison du corps chez ses rivales³⁵⁵; lorsqu'elle s'introduit secrètement au bal de Blanche Muller, une demi-mondaine,

³⁵⁵ « Elle continuait à s'oublier dans le spectacle des figures blêmes, souriantes ou revêches que contenait l'album; elle s'arrêta aux portraits de filles plus longuement, étudiant avec curiosité les détails exacts et microscopiques des photographies, les petites rides, les petits poils. Un jour même, elle se fit apporter

elle observe les femmes de cette société en « les déshabillant du regard [...] » (C, 175) avec son beau-fils; lorsqu'elle critique l'apparence de Mme de Sternich, que son amant dit trouver « délicieuse » (C, 133), la narration indique qu'elle « déchir[e] sa rivale » (C, 133) par ses observations. Renée n'est pas exemptée de cet examen approfondi qui prend tous les airs d'un dépeçage : comme le rappelle Véronique Cnockaert, « le corps de Renée, comme à l'occasion de toute curée, [est] partagé entre tous (le père, le fils et les amants d'occasion – les deux premiers étant bassement unis dans ce partage [...])³⁵⁶ ». Le père, sans savoir que Maxime est l'amant de Renée, confie effectivement à son fils les « secrets » des différentes parties du corps de la jeune femme : « Comme Maxime lui tendait la main, il le retint, il ajouta, à voix plus basse, d'un ton de confiance: / – Tu sais, la taille de Blanche Muller, eh bien, c'est ça, mais dix fois plus souple. Et les hanches donc! elles sont d'un dessin, d'une délicatesse... » (C, 274) Renée est donc dépossédée de son corps – elle est livrée en pièces – dans l'entre-soi masculin³⁵⁷. Mais là n'est pas le seul enjeu de la dépossession dont elle fait l'objet. Saccard exploite également les attributs généreux de Renée pour consolider sa fortune et sa réputation, retirant de ce fait à la jeune femme son autonomie corporelle; c'est justement sur la table de toilette qu'est signé l'acte de cession la déposédant de ses avoirs dans l'œuvre, corps et décor se trouvant encore une fois liés dans cet acte de marchandage³⁵⁸.

une loupe, ayant cru apercevoir un poil sur le nez de l'Écrevisse. Et, en effet, la loupe montra un léger fil d'or qui s'était égaré des sourcils et qui était descendu jusqu'au milieu du nez. Ce poil les amusa longtemps. [...] 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. Et Maxime finit par cacher la loupe, en déclarant qu'il ne fallait pas se dégoûter comme cela de la figure humaine. » (C, 153-154)

³⁵⁶ Véronique Cnockaert, « L'Empire au miroir », dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'Ethnocritique de la littérature, op.cit.*, p. 77-78.

³⁵⁷ Rappelons ici l'« odeur de chair fraîche » (C, 215) qui se répand dans le cabinet de toilette de Renée après que la jeune femme eut pris son bain, une odeur qui annonce directement la « viande » de cette « curée » à laquelle se livrent Saccard et Maxime dans l'économie romanesque.

³⁵⁸ « Elle prit, dans l'armoire à glace, l'acte de cession que son mari lui avait laissé, avec le vague espoir que sa tête tournerait. Elle l'apporta sur la table de toilette, força Maxime à lui donner une plume et un encrier qui se trouvaient dans la chambre à coucher, et, repoussant les savons, signant l'acte: / – Voilà, dit-elle, la bêtise est faite. Si je suis volée, c'est que je le veux bien... » (C, 321)

La scène qui donne lieu à la signature de cet acte dans le cabinet de toilette, à la suite de la scène des tableaux vivants du chapitre VI, marque l'apogée de la dépossession de Renée dans l'œuvre³⁵⁹. Cette dépossession s'y voit en effet doublement mise au jour. Avant même que Renée et Maxime ne s'affrontent lors d'une confrontation qui révèle l'outrage de l'inceste à Saccard, la description de la pièce annonce l'aliénation consacrée en ce lieu. Le narrateur présente le cabinet de toilette dans un désordre qui s'avère hautement significatif en ce qui a trait à la « crise de fièvre chaude » (C, 322) à venir chez Renée :

En haut, le cabinet de toilette était en plein désordre. Sur les sièges traînaient le costume de la nymphe Écho, le maillot déchiré, des bouts de dentelle froissés, des linges jetés en paquet, tout ce que la hâte d'une femme attendue laisse derrière elle. Les petits outils d'ivoire et d'argent gisaient un peu partout; il y avait des brosses, des limes tombées sur le tapis; et les serviettes encore humides, les savons oubliés sur le marbre, les flacons laissés débouchés mettaient, dans la tente couleur de chair, une odeur forte, pénétrante. (C, 319)

Le désordre, de même que les termes employés par le romancier pour le désigner, préfigurent les désordres du corps et de l'esprit latents chez la jeune femme : Renée, devenue une « étrange femme de soie rose » (C, 325), sera elle aussi, à l'instar de ce maillot et de ces linges, « déchirée », « froissée » et « jetée » par Maxime et Saccard, qui la laisseront, une fois l'acte de cession signé, « gisante », « tombée » et « oubliée », comme ses outils de toilette. L'« odeur forte, pénétrante » qui règne dans la pièce rappelle quant à elle le parfum mortifère que l'on retrouvait dans l'intimité de Nana; elle annonce à son tour les effets pathologiques de cette atmosphère chaude sur le personnage de Renée. Maxime, lorsqu'il cherche un moyen d'échapper aux fous projets de fuite de sa belle-mère, dit du cabinet de la jeune femme que c'est « un réduit rose où ba[t] le glas de Charenton³⁶⁰ » (C, 321) : ce réduit rose, nous l'avons

³⁵⁹ Comme le rappelle Véronique Cnockaert, « [s]i Renée ne tente pas de se racheter, elle espère cependant acheter son droit d'aimer en signant l'acte de fin de cession (signature qui la dépossède de ses droits sur des terrains convoités par Saccard). Grâce à cette signature, les droits du mari, maître d'œuvre de ce bal de la mi-carême, sont symboliquement restaurés; comprenons qu'en régime bourgeois honneur rime avec solvabilité ». Voir Véronique Cnockaert, « L'Empire au miroir », dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'Ethnocritique de la littérature*, op.cit., p. 78.

³⁶⁰ Comme le rappelle Jeanne Mesmin D'estienne, l'asile de Charenton était largement connu du public parisien : « L'institution, située dans la commune de Saint-Maurice, près du bois de Vincennes aux portes de Paris est étroitement liée dans les représentations collectives à la folie elle-même, comme en témoigne sa présence dans le langage courant sous un vocable péjoratif synonyme d'aliénation, exprimé familièrement dans la locution "il est bon pour Charenton". » Voir Jeanne Mesmin D'estienne, « La Maison de Charenton du XVII^e au XX^e siècle : construction du discours sur l'asile », *Revue d'histoire*

vu, c'est le corps de Renée. Dès lors, si le désordre et la folie caractérisent le cabinet de toilette de Renée au chapitre VI, c'est que ceux-ci germent également de façon néfaste chez la jeune femme. Ce constat est confirmé par la suite de la scène jouée dans ce lieu de l'intimité, après que Maxime et Saccard ont quitté ensemble – et sans se battre, malgré la révélation de l'inceste – le cabinet de toilette de Renée.

Une fois abandonnée par les deux hommes, la jeune femme s'observe, sans se reconnaître, dans son indécent costume d'Otaïtienne, lequel lui permet enfin de voir sa nudité³⁶¹ :

Elle s'aperçut dans la haute glace de l'armoire. Elle s'approcha, étonnée de se voir, oubliant son mari, oubliant Maxime; toute préoccupée par l'étrange femme qu'elle avait devant elle. La folie montait. Ses cheveux jaunes, relevés sur les tempes et sur la nuque, lui parurent une nudité, une obscénité. La ride de son front se creusait si profondément qu'elle mettait une barre sombre au-dessus des yeux, la meurtrissure mince et bleuâtre d'un coup de fouet. Qui donc l'avait marquée ainsi? Son mari n'avait pas levé la main, pourtant. Et ses lèvres l'étonnaient par leur pâleur, ses yeux de myope lui semblaient morts. Comme elle était vieille! Elle pencha le front, et, quand elle se vit dans son maillot, dans sa légère blouse de gaze, elle se contempla, les cils baissés, avec des rougeurs subites. Qui l'avait mise nue? Que faisait-elle dans ce débraillé de fille qui se découvre jusqu'au ventre[?] Elle ne savait plus. Elle regardait ses cuisses que le maillot arrondissait, ses hanches dont elle suivait les lignes souples sous la gaze, son buste largement ouvert; et elle avait honte d'elle, et un mépris de sa chair l'emplissait de colère sourde contre ceux qui la laissaient ainsi, avec de simples cercles d'or aux chevilles et aux poignets pour lui cacher la peau. (C, 325)

L'aveuglement de Renée est mis en évidence – le narrateur note à la fois la ride de son front, qui indique sa myopie, et « ses yeux de myope » –, un aveuglement qui, semble-t-il, l'avait jusqu'alors préservée de la constatation mortifère de son exploitation. Une vision hallucinatoire, observée dans la glace de son meuble de toilette, révèle par la suite à Renée les abus dont son corps a fait l'objet :

Et, dans l'ombre bleuâtre de la glace, elle crut voir se lever les figures de Saccard et de Maxime. [...] Et Renée, en regardant les deux apparitions sortir des ombres légères de la

de la protection sociale, vol. 1, n° 1, 2008, p. 20, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-de-la-protection-sociale-2008-1-page-19.htm>>, consulté le 20 décembre 2019.

³⁶¹ Avant cette scène de révélation, Renée refusait en effet de contempler sa nudité : lorsqu'elle reprend dans l'intimité sa relation incestueuse avec Maxime, la narration indique cette fuite en notant que « [q]uand elle se vit nue, elle souffla les bougies du candélabre, prit Maxime à bras-le-corps et l'emporta presque dans la chambre à coucher » (C, 216).

glace, recula d'un pas, vit que Saccard l'avait jetée comme un enjeu, comme une mise de fonds, et que Maxime s'était trouvé là, pour ramasser ce louis tombé de la poche du spéculateur. Elle restait une valeur dans le portefeuille de son mari; il la poussait aux toilettes d'une nuit, aux amants d'une saison; il la tordait dans les flammes de sa forge, se servant d'elle, ainsi que d'un métal précieux, pour dorer le fer de ses mains. Peu à peu, le père l'avait ainsi rendue assez folle, assez misérable, pour les baisers du fils. Si Maxime était le sang appauvri de Saccard, elle se sentait, elle, le produit, le fruit véreux de ces deux hommes, l'infamie qu'ils avaient creusée entre eux, et dans laquelle ils se roulaient l'un et l'autre.

Elle savait maintenant. C'étaient ces gens qui l'avaient mise nue. Saccard avait dégrafé le corsage, et Maxime avait fait tomber la jupe. À présent, elle se trouvait sans un lambeau, avec des cercles d'or, comme une esclave. (C, 326-327)

Renée, réduite à l'état de « valeur », d'« infamie » et d'« esclave », prend ainsi conscience de son exploitation à outrance. Comme le rappelle Véronique Cnockaert, « les travestissements de cette “poupée parisienne” dissimulent bien mal le vide qui la hante³⁶² ». L'observation de la pièce – qui, par sa correspondance avec sa propre chair, lui rappelle son exposition outrageuse – fait alors culminer en elle la folie montante :

Alors elle vit le luxe du cabinet. [...] Et de toutes ces choses montaient des voix de honte : la robe de la nymphe Écho lui parlait du jeu qu'elle avait accepté, pour l'originalité de s'offrir à Maxime en public; la baignoire exhalait l'odeur de son corps, l'eau où elle s'était trempée, mettait dans la pièce sa fièvre de femme malade; la table avec ses savons et ses huiles, les meubles, avec leurs rondeurs de lit, lui parlaient brutalement de sa chair, de ses amours, de toutes ces ordures qu'elle voulait oublier. Elle revint au milieu du cabinet, le visage pourpre, ne sachant où fuir ce parfum d'alcôve, ce luxe qui se décollait avec une impudeur de fille, qui étalait tout ce rose. La pièce était nue comme elle; la baignoire rose, la peau rose des tentures, les marbres roses des deux tables s'animaient, s'étiraient, se pelotonnaient, l'entouraient d'une telle débauche de voluptés vivantes qu'elle ferma les yeux, baissant le front, s'abîmant sous les dentelles du plafond et des murs qui l'écrasaient. [...] Quand elle rouvrit les yeux, elle s'approcha de la glace, se regarda encore, s'examina de près. Elle était finie. Elle se vit morte. Toute sa face lui disait que le craquement cérébral s'achevait. (C, 328-329)

Comme le souligne Véronique Cnockaert, le cabinet de Renée expose, par son caractère incarné, « le dédoublement homéomorphique » par lequel « Zola dit que le moi est toujours l'expression d'un moi visible » : les objets qui s'y trouvent, la façon dont ceux-ci sont disposés, sont « l'expression mimétique des désirs, des peurs, des faiblesses qui hantent³⁶³ » la jeune

³⁶² Véronique Cnockaert, « L'Empire au miroir », dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'Ethnocritique de la littérature*, op.cit., p. 81.

³⁶³ Voir Véronique Cnockaert, « Mémoire de peau », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, op.cit., p. 161.

femme. Chez Renée, c'est une absence du moi que le corps donne à voir. L'éclatement de sa chair dans l'espace met au jour la dépossession : constamment exposée à la vue d'autrui, Renée, en tant que femme, appartient corps et âme à la société.

Ce que la représentation du cabinet de toilette de Renée met en lumière, c'est donc le sort réservé à la femme dans les hautes sphères de la bourgeoisie du Second Empire. Tandis que Renée devient la preuve vivante de l'aisance matérielle de son ménage, son cabinet de toilette est exploité pour souligner la « valeur » (au sens de valeur marchande) de son corps³⁶⁴. Mais, contrairement à Clorinde et à Nana, Renée ne parvient pas à reprendre le pouvoir par l'entremise de son cabinet de toilette : elle représente l'exploitation extrême de la femme dans la société des parvenus du Second Empire. Si le lieu de son intimité devient celui de son aliénation, le savoir qu'elle y acquiert en s'observant dans le miroir est d'autant plus mortifère qu'à la fin du récit, Renée meurt d'une « méningite aiguë » (C, 355), un mal qui renvoie directement à la folie dans la pensée zolienne. Le texte annonce la mort du personnage dans une économie de mot remarquable : « L'hiver suivant, lorsque Renée mourut d'une méningite aiguë, ce fut son père qui paya ses dettes. La note de [son couturier] se montait à deux cent cinquante-sept mille francs. » (C, 355) Cet épilogue semble dire que Renée, après avoir été mise nue et exposée à tous dans et par son cabinet de toilette, a vainement essayé de se vêtir pour lutter contre le dénudement mortifère qui lui a été imposé. Or le père de Renée est pour sa part un républicain convaincu et donc le représentant de la République dans le roman. La facture payée par le père républicain annonce symboliquement le rôle à venir de la République : ce nouveau régime devra éponger les dettes du Second Empire et de ses folies. Sous son air anodin de pièce du quotidien, le cabinet de toilette – au même titre que ses effets mortifères sur l'une des plus éminentes représentantes du Second Empire dans le roman zolien – révèle ainsi, encore une fois, non seulement les problèmes fondamentaux de l'Empire, mais également ceux qui devront occuper la République qui lui succédera.

³⁶⁴ Comme le rappelle Micheline Van der Beken, « [l]e thème de la valeur marchande de la femme est un thème central des *Rougon-Macquart* ». Voir Micheline Van der Beken, *op.cit.*, p. 38.

Comme le soulignait déjà Micheline Van der Beken, la représentation des lieux de l'intimité joue un rôle fondamental dans le témoignage de la condition féminine qui a cours dans l'œuvre zolienne. Par sa monstration des lieux de l'intimité – qui accorde dans les cas de Clorinde et de Nana un large pouvoir aux femmes présentées dans des cabinets de toilette –, Zola « suggère [que ces héroïnes] ont des moyens “féminins” de perturber l'ordre des choses, surtout quand elles opèrent sur leur territoire [...]»³⁶⁵. Cependant, même sur leur propre territoire, c'est-à-dire dans la sphère privée, les protagonistes féminins sont non seulement soumis au joug des hommes, mais aussi à celui de la société³⁶⁶. Le cabinet de toilette, du fait de son caractère hautement liminaire, permet de montrer tout à la fois l'exploitation politique, corporelle et sociale des femmes issues des bas-fonds comme des hautes sphères de la bourgeoisie, sans toutefois critiquer ouvertement cet état des choses : comme le rappelle Micheline Van der Beken, « Zola expose la façon dont la société assujettit la femme, mais comme Flaubert dans *Madame Bovary*, il n'accuse pas³⁶⁷. » S'il accuse, ce n'est pas la condition féminine qui est visée, mais bien le règne de Napoléon III : comme le rappelle Yves Chevrel, « [si] les articles qu[e] [Zola] publie dans des journaux hostiles à l'Empire [entre 1868 et 1870] témoignent de l'analyse cruelle de la société impériale à laquelle il se livre; les femmes, en particulier, lui permettent de stigmatiser une conception de la vie et du rapport à la société qu'il récuse complètement³⁶⁸ ». Outre la condition féminine, la porosité du public et du privé et la révélation des dessous de l'Empire, la place du cabinet de toilette dans le roman zolien montre à quel point le rapport à l'intériorité devient problématique dans la seconde moitié du XIX^e siècle : ce sont des « moi » publics qui sont mis en scène, alors que paradoxalement, l'individualisme capitaliste est en marche. Corps, politique, argent, amour, s'interpénètrent dans ce lieu dont le caractère intime est constamment dévoyé. C'est donc la question du propre – aux sens figuré et propre – qui se pose au cabinet.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 155.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

³⁶⁸ Yves Chevrel, « Un roman d'étrange éducation? », dans David Baguley *et al.* (dir.), *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, *op.cit.*, p. 64.

CONCLUSION

Le cabinet de toilette ou, du moins, l'idée que nous nous en faisons aujourd'hui, convoque un imaginaire qui semble pouvoir se réduire à quelques observations d'ordre scatologique. Mais, nous l'avons vu, sous le Second Empire, il n'en est rien. C'est contre cette perception contemporaine du cabinet de toilette et de l'imaginaire qui l'accompagne – une perception qui, nous l'avouerons, était également la nôtre à l'origine – que s'est inscrite notre réflexion, dans le but de souligner la véritable richesse discursive et symbolique de ce lieu de l'intimité au sein de l'économie romanesque zolienne. Nous avons ainsi montré qu'en raison de sa nature tant vouée à l'appréhension hygiénique et cosmétique du corps qu'à la sociabilité, le cabinet de toilette de la seconde moitié du XIX^e siècle – et, plus distinctement encore, le cabinet de toilette tel que le présente Zola dans les vingt romans qui composent le cycle des *Rougon-Macquart* – met en lumière certains des enjeux les plus fondamentaux de la société du Second Empire, de même que les nombreuses failles qui ont caractérisé le règne de Napoléon III aux yeux du romancier.

Pour en arriver à ces conclusions, il nous a d'abord fallu rappeler l'importance fondamentale de ce lieu de l'intimité dans la société du XIX^e siècle, de même que dans les romans de Zola. Selon une approche à la croisée de l'histoire et de l'anthropologie, nous avons donc procédé à un recensement des mutations les plus déterminantes du cabinet de toilette et des pratiques associées à ce lieu de l'intimité dans la France du XIX^e siècle. Ces observations nous ont permis de voir que, tout au long de ce siècle, identité, architecture et hygiène sont étroitement liées. La Révolution française, du fait des bouleversements épistémologique et vestimentaire qu'elle a entraînés, a largement contribué à la croissance d'une angoisse identitaire chez les individus postrévolutionnaires, une angoisse que les pratiques hygiéniques et cosmétiques sont lentement venues apaiser. Les pratiques liées aux soins du corps connaissent elles-mêmes un essor et une complexification considérables sous l'influence de l'évolution et de la diffusion des discours hygiénistes, ce second facteur conduisant à

l'instauration de nouveaux espaces dédiés aux soins du corps dans les habitations domestiques. Et si ce ne sont qu'avec les transformations haussmanniennes que se diffusent les cabinets de toilette dans les riches habitations parisiennes de la seconde moitié du XIX^e siècle, ces transformations urbaines témoignent néanmoins de l'importance accordée au cabinet de toilette à cette époque, lequel devient un véritable vecteur de distinction sociale dans la société bourgeoise. À la suite de ces observations, qui nous ont notamment permis de remarquer la rareté relative du cabinet de toilette à l'époque de la rédaction du cycle des *Rougon-Macquart*, il nous a fallu interroger la place de cet espace dans l'économie romanesque zolienne. La mise au jour des origines historiques et anthropologiques de ce lieu a montré que le cabinet de toilette, tel que le présente Zola entre 1871 et 1893, est un espace dont la représentation romanesque est essentiellement anachronique : son décor, ses fonctions et sa monstration d'un personnel varié renvoient tout à la fois aux différentes définitions – souvent contradictoires – qui sont données à cette pièce au fil de la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais peu importait au romancier de développer une représentation historiquement avérée de celle-ci, puisque ce sont justement ces fonctions paradoxales qui offraient au père du Naturalisme les avenues les plus intéressantes pour mettre au jour les « dessous » du Second Empire dans son cycle romanesque. À cet égard, par une observation fidèle aux préceptes de la « rhétorique portrographique » zolienne tels que définis par Philippe Hamon dans *Le Personnel du roman*, nous avons montré que les détails hygiéniques et cosmétiques qui parsèment les portraits zoliens révèlent (ou trahissent) toujours l'essence profonde des personnages qui les affichent. Ces remarques nous ont permis de mettre en relief la portée symbolique et discursive des indications liées à l'usage du cabinet de toilette dans le cycle des *Rougon-Macquart*, une « compacité discursive », pour le dire comme Jean-François Richer, qui nous a plus particulièrement intéressée dans le deuxième chapitre.

Comme nous avons pu le voir, sous la plume zolienne, le cabinet de toilette est loin d'être un simple décor. Dans le deuxième chapitre, nous avons souligné les multiples discours – et critiques – que porte Zola sur la société du Second Empire par l'étude des valeurs (sociales, morales et esthétiques) et des enjeux symboliques que véhicule cet espace dans l'économie romanesque. Du fait de son rapport à l'aisance financière et aux discours hygiénistes, ce lieu de l'intimité permet à Zola de présenter les désirs et les angoisses identitaires des personnages

qui peuplent son cycle romanesque, de même que l'indéniable modernité affichée par certains d'entre eux. La représentation du cabinet de toilette offre en outre au romancier l'occasion de traduire le rôle fondamental de la propreté dans les relations amoureuses et dans la caractérisation morale des êtres, compte tenu de l'importance accordée à l'hygiène dans les relations intimes et sociales de la seconde moitié du XIX^e siècle. Cet espace privé, grâce aux différents niveaux d'intimité qu'il permet de mettre en scène dans les romans, expose également les rapports ambigus et paradoxaux qui s'installent entre vie privée et vie publique à cette époque. Or nous avons constaté que le cabinet de toilette n'est pas uniquement un outil descriptif sous la plume du maître de Médan. Au sein du cycle des *Rougon-Macquart*, il devient en effet l'espace privilégié de la mise en place de la critique sociale que Zola cherchait à transmettre par ses œuvres, une critique qui transparaît tout particulièrement dans l'apparition de personnages masculins au cabinet de toilette. Chez Maxime Saccard, la nature dévirilisante qu'accorde le romancier à cet espace hautement féminin lui sert d'abord à exposer les dégénérescences et la décadence de la société du Second Empire. L'instrumentalisation de l'apparence rendue possible et encouragée en ce lieu permet ensuite à Zola de soulever le caractère mensonger des apparences et l'hypocrisie des aspirations sociales sous Napoléon III, ce que cristallise tout particulièrement la transformation hygiénique du personnage d'Antoine Macquart qui donne naissance à l'Empire dans *La Fortune des Rougon*. L'érotisme notoire de la scène du bain ouvrier dans *Germinal* permet enfin au romancier d'opposer des idéaux virils au règne des débordements que représente à ses yeux le Second Empire. Ces idéaux, inscrits à même le corps de Maheu lors de ses ablutions, sont ceux qui, pour Zola, devraient remplacer les appétits de jouissance du régime. Cependant, comme elles signent symboliquement la chute du Second Empire, ce sont surtout les vaines pratiques cosmétiques de la figure emblématique de Napoléon III et sa douloureuse apparition au cabinet de toilette dans *La Débâcle* qui cristallisent le plus distinctement cette critique, tandis que sont annoncés, par la représentation des ablutions des Communards, les risques que les mêmes tares soient reproduites sous la Troisième République. À partir de ces quelques exemples, nous avons pu voir les rapports étroits qui se nouent entre toilette intime et politique dans la société masculine du Second Empire, les hommes n'échappant pas à la dictature des apparences qui régissait le social à l'époque de Zola. Ceux-ci exposent également la portée symbolique des discours que donne à lire la porosité entre les corps et le décor présentée dans les cabinets de toilette zoliens, une

porosité que nous avons ensuite creusée dans son versant féminin au sein de notre troisième et dernier chapitre.

Dans celui-ci, notre regard s'est porté sur la représentation de la condition féminine que donnent à lire les cabinets de toilette féminins des romans *La Curée*, *Son Excellence Eugène Rougon* et *Nana*, du fait de leur essentielle liminarité. Nous avons pu constater que le corps féminin présenté au cabinet de toilette subit souvent chez Zola un rapprochement consubstantiel avec le décor dans lequel il se trouve présenté. Cette pièce permet tout à la fois de montrer, par ses fonctions et par sa description, l'envoûtant pouvoir de la femme dans l'imaginaire zolien et les différentes formes de marchandisation (à la fois politiques, publiques et privées) que connaissent les femmes et leurs corps dans le second XIX^e siècle. Or si Zola ne profite pas de cette mise en évidence de l'exploitation des corps féminins pour critiquer le statut accordé aux femmes, il utilise néanmoins le discours romanesque pour critiquer le Second Empire. Ce que condamnent, par l'étendue du personnel romanesque qui les traverse, les cabinets de toilette de Clorinde, de Nana et de Renée, c'est surtout la confusion qui entoure l'identité privée dans la seconde moitié du XIX^e siècle et ses effets néfastes sur l'affirmation autonome de l'individualité. Quoi que suggère le caractère relativement intime du cabinet de toilette à cette époque, les êtres y sont en effet toujours soumis à la norme sociale, laquelle s'impose et circule librement grâce aux caractéristiques labiles de ce nouveau lieu de l'intimité.

Comme le cabinet de toilette se situe à la croisée des discours économiques, médicaux, politiques et moraux de la seconde moitié du XIX^e siècle, la représentation de cette pièce permet à Zola de témoigner de nombreuses réalités de son époque. Elle lui permet également de mettre en place, par le biais d'un imaginaire dont l'influence sur le social ne fait que croître sous le Second Empire, une critique acerbe du règne de Napoléon III. Cependant, au terme de notre analyse, force est de constater que les questions de l'hygiène et de la cosmétique dépassent chez Zola la seule observation de l'espace intime. À cet égard, notons qu'au fil des vingt romans qu'il rédige entre 1871 et 1893, Zola emploie couramment un imaginaire hygiénique pour peindre les personnages qui peuplent son cycle ou pour caractériser les événements qui ponctuent ses romans. Dans *La Fortune des Rougon*, le personnage d'Antoine

Macquart qualifie notamment les Rougon-Macquart de « sale famille » (*F*, 219) – au sens littéral du terme –, tandis que, lorsque se clôt la série, près de vingt ans plus tard, le récit de cette parentèle est comparé par le personnage de Clotilde Rougon à un « torrent fangeux » (*DP*, 211) :

Le torrent fangeux avait roulé devant elle, pendant près de trois heures, et c'était la pire des révélations, la brusque et terrible vérité sur les siens, les êtres chers, ceux qu'elle devait aimer : son père grandi dans les crimes de l'argent, son frère incestueux, sa grand-mère sans scrupules, couverte du sang des justes, les autres presque tous tarés, des ivrognes, des vicieux, des meurtriers, la monstrueuse floraison de l'arbre humain. Le choc était si brutal, qu'elle ne se retrouvait pas, au milieu de la stupeur douloureuse de toute la vie apprise de la sorte, en un coup. Et, cependant, cette leçon était comme innocentée, dans sa violence même, par quelque chose de grand et de bon, un souffle d'humanité profonde, qui l'avait emportée d'un bout à l'autre. Rien de mauvais ne lui en était venu, elle s'était sentie fouettée par un âpre vent marin, le vent des tempêtes, dont on sort la poitrine élargie et saine. [...] Tout dire pour tout connaître, pour tout guérir, n'était-ce pas le cri qu'il [le docteur Pascal] avait poussé, dans la belle nuit d'été? Et, sous l'excès même de ce qu'il lui apprenait, elle restait ébranlée, aveuglée de cette trop vive lumière, mais le comprenant enfin, s'avouant qu'il tentait là une œuvre immense. Malgré tout, c'était un cri de santé, d'espoir en l'avenir. (*DP*, 211-212)

Cet appel à un lexique fondé sur la malpropreté et la souillure pour qualifier – du premier au dernier roman du cycle – les caractéristiques morales et les destinées singulières des protagonistes au cœur des romans de Zola établit certes dans les textes un rapport étroit entre l'imaginaire de la toilette et l'économie romanesque. Mais ce qu'il met encore plus nettement au jour, c'est l'ambiguïté et la richesse de la perception du propre et du la sale dans la pensée zolienne. Derrière les masques de la propreté se cachent en effet chez Zola les plus grands débordements de jouissance et les plus âpres appétits, tandis que les « torrents fangeux » – une expression qui renvoie à la poétique zolienne elle-même dans l'extrait que nous avons cité – sont pour ce romancier des vecteurs de guérison et des « cri[s] de santé [et] d'espoir en l'avenir ».

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Zola, Émile, *La Fortune des Rougon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981 [1871], 548 p.

_____, *La Curée*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 1996 [1872], 412 p.

_____, *Le Ventre de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1873], 470 p.

_____, *La Conquête de Plassans*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990 [1874], 466 p.

_____, *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 2003 [1876], 469 p.

_____, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1978 [1877], 566 p.

_____, *Nana*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1880], 500 p.

_____, *Pot-Bouille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982 [1882], 584 p.

_____, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980 [1883], 526 p.

_____, *Germinal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1978 [1885], 755 p.

_____, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2016 [1886], 493 p.

- _____, *La Terre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980 [1887], 589 p.
- _____, *L'Argent*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980 [1891], 536 p.
- _____, *La Débâcle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984 [1892], 663 p.
- _____, *Le Docteur Pascal*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 2004 [1893], 572 p.

Corpus secondaire

- Zola, Émile, *Une Page d'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989 [1878], 404 p.
- _____, *La Joie de vivre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985 [1884], 442 p.
- _____, *Le Rêve*, Paris, Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche », 1967 [1888], 254 p.
- _____, *La Bête humaine*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 1997 [1890], 508 p.
- _____, « Notes générales sur la marche de l'œuvre », 1868, s. p., disponible sur *Le Compagnon des Rougon-Macquart*, en ligne, <<https://www.rougon-macquart.fr/le-cycle-des-rougon-macquart/la-construction-des-rougon-macquart/notes-generales-sur-la-marche-de-loeuvre/>>, consulté le 22 novembre 2019.
- _____, « La fin de l'orgie », *La Cloche*, 13 février 1870, cité par Véronique Cnockaert dans *Émile Zola. Les Inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal-Vincennes, XYZ-Presses universitaires de Vincennes, coll. « Documents », 2003, p. 57.
- _____, « Préface », dans Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981 [1871], p. 27-28.
- _____, « Préface » à la première édition de *La Curée*, 1872, cité par Véronique Cnockaert dans *Émile Zola. Les Inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal-Vincennes, XYZ-Presses universitaires de Vincennes, coll. « Documents », 2003, p. 57.

Le Compagnon des Rougon-Macquart. Magasin de documents pour servir à l'étude de l'œuvre de Zola, en ligne, <<https://www.rougon-macquart.fr/>>, consulté le 10 janvier 2020.

Sur Émile Zola et son œuvre

Agulhon, Maurice, « Préface », dans Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981 [1871], p. 9-23.

Beaudoin, Nadia, « Émile Zola et la décadence. Les motifs décadents chez “Le père du Naturalisme” », *Québec français*, n° 113, printemps 1999, p. 75-77.

Becker, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, coll. « Collection Lettres supérieures », 1998, 213 p.

_____, *Zola. Le Saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2002, 341 p.

_____, « Zola, un déchiffreur de l'entre-deux », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, dossier « Zola, explorateur des marges », 2003, p. 11-21.

_____, « La nuit mystérieuse de la chair », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 131-141.

Berthier, Philippe, « Hôtel Saccard. État des lieux », dans David Baguley *et al.* (dir.), *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, Actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 107-118.

Bertrand, Denis, *L'Espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, coll. « Actes sémiotiques », 1985, 213 p.

Bertrand-Jennings, Chantal, *Espaces romanesques : Zola*, Sherbrooke, Naaman, coll. « Collection Études », 1987, 167 p.

Bibliothèque Nationale de France, *Exposition Émile Zola*, en ligne, <<http://expositions.bnf.fr/zola/index.htm>>, consulté le 22 novembre 2019.

Cabanès, Jean-Louis, « Introduction », dans Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 2004 [1893], p. 5-36.

_____, « À fleur de peau, au fond du corps : sensation et archive », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 143-155.

Charles, David, « *La Fortune des Rougon*, roman de la Commune », *Romantisme*, vol. 1, n° 131, 2006, p. 99-114, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2006-1-page-99.htm/>>, consulté le 16 juillet 2019.

Chevrel, Yves, « Un roman d'étrange éducation? », dans David Baguley *et al.* (dir.), *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, Actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 63-76.

Chung, Ye Young, « L'immeuble, la case vide, le roman », *Littérature*, n° 139, 2005, p. 62-77, en ligne, <<https://doi.org/10.3406/litt.2005.1902>>, consulté le 5 mars 2019.

Cnockaert, Véronique, « Du marbre et du chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, dossier « Zola, explorateur des marges », 2003, p. 33-45.

_____, *Émile Zola. Les Inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal-Vincennes, XYZ-Presses universitaires de Vincennes, coll. « Documents », 2003, 163 p.

_____, « Mémoire de peau », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 157-166.

_____, « L'Empire au miroir. Renée Saccard ou la Vieille de la mi-carême », dans Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Ethnocritiques », 2010, p. 17-31, reproduit dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'Ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 75-88.

_____, « Le sang et le nom. Entre hérédité et héritage dans *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola », dans Christian Chelebourg, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission : Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2012, p. 51-60.

- Collot, Sylvie, *Les Lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, coll. « Hachette université; Recherches littéraires », 1992, 191 p.
- Fermigier, André, « Préface », dans Émile Zola, *Pot-Bouille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982 [1882], p. 9-25.
- Giraud, Barbara, « Sensualité et hygiène. Regards sur la salle de bains dans *Nana* de Zola et dans *La Faustin* d'Edmond de Goncourt », *Cahiers naturalistes*, n° 87, septembre 2013, p. 253-268.
- Giraud, Frédérique, « Le portrait de soi en écrivain. Zola et son double Sandoz », *Mémoires du livre*, vol. 2, n° 2, printemps 2011, p. 1-18.
- Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1983, 325 p.
- Laurin, Marie-Ève, « De chaînes en trames. Histoire nationale et vie privée dans le roman naturaliste et vériste », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 434 f.
- Leduc-Adine, Jean-Pierre, « Espaces, seuils et marges. À propos de *L'Assommoir* », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, dossier « Zola, explorateur des marges », 2003, p. 23-32.
- Lintz, Bernadette C., « L'Empereur fardé : Napoléon III des "Châtiments" à "La Débâcle" », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 35, n° 3-4, printemps-été 2007, p. 610-627.
- Lumbroso, Olivier, *Les manuscrits et les dessins de Zola. T. 3. L'Invention des lieux*, Paris, Textuel, 2002, 236 p.
- Ménard, Sophie, « "Les guenilles humaines" ou Les aveux du corps : poétique de la révélation psychophysiologique dans l'œuvre d'Émile Zola », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 540 f.
- _____, « Faire tourner Paris : ethnogénétique et logogénétique de *Nana* de Zola », *Flaubert*, vol. 10, 2013, 19 p., en ligne, <<http://journals.openedition.org/flaubert/2114>>, consulté le 19 décembre 2019.
- Mitterand, Henri, *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures », 1987, 291 p.

- _____, « Préface », dans Émile Zola, *Nana*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1880], p. 9-17.
- Nelson, Brian, « *Pot-Bouille*, étude sociale et roman comique », *Cahiers naturalistes*, n° 55, 1981, p. 74-92.
- Noiray, Jacques, « Zola, mémoire et vérité de la chair », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 119-129.
- Piton-Foucault, Émilie, *Zola ou La Fenêtre condamnée. La crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 1061 p.
- Reverzy, Éléonore, *Nana d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008, 233 p.
- _____, « Présentation de *Nana* », *Société française de littérature générale et comparée*, « Agrégation 2009-2010 », s. d., 13 p., en ligne, <<http://sflgc.org/agregation/reverzy-eleonore-presentation-de-nana/>>, consulté le 14 juillet 2019.
- _____, « L'écriture du politique dans *Son Excellence Eugène Rougon* d'Émile Zola », dans Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (dir.), *Les Formes du politique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, s. p., en ligne, <<http://books.openedition.org/pus/2583>>, consulté le 5 mars 2019.
- _____, « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », *Littérature*, vol. 1, n° 185, mars 2017, p. 55-67.
- Reynaud-Chazot, Isabelle, « Détournements de l'olfaction dans la littérature de la deuxième partie du XIX^e siècle (France et Angleterre) », thèse de doctorat, Paris, Paris IV Sorbonne, 2000, 440 f.
- Van der Beken, Micheline, *Zola, le dessous des femmes*, Bruxelles, Le Cri, coll. « Essai », 2000, 336 p.
- Corpus critique et théorique
- Ameille, Brice, « La scène de toilette impressionniste : l'intimité (re)trouvée », dans *Espaces et lieux de l'intime au XIX^e siècle*, Actes de la journée d'étude des Doctoriales de la

SERD, Paris, 2016, 11 p., en ligne, <<https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3676/files/2017/09/Ameille-10.09.pdf>>, consulté le 8 décembre 2017.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1981 [1957], 214 p.

Bauduin, Émilie, « Entre défaite et triomphe. Le vicomte de Brassard comme avatar littéraire de la virilité », dans « Viril, vous avez dit viril? », *Carnet de recherche de l'Observatoire de l'Imaginaire Contemporain-Figura*, 2018, en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/viril-vous-avez-dit-viril-officiel/entre-defaite-et-triomphe-le-vicomte-de-brassard-comme>>, consulté le 10 septembre 2019.

Brulotte, Gaétan, *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Sainte-Foy-Paris, Presses de l'Université Laval-L'Harmattan, 1998, 509 p.

Fougère, Marie-Ange, « La bosse amative. Nuque et désir au XIX^e siècle », dans Véronique Cnockaert et Marie-Ange Fougère (dir.), « La chair aperçue. Imaginaire du corps par fragments (1800-1918) », *Cahier ReMix*, n° 8, septembre 2018, s. p., en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/la-bosse-amative-nuque-et-desir-au-xixe-siecle>>, consulté le 22 novembre 2019.

Fourny, Marie-Christine, « La frontière comme espace liminal », *Journal of Alpine Research. Revue de géographie alpine*, vol. 101, n° 2, 2013, 13 p., en ligne, <<http://journals.openedition.org/rga/2115/>>, consulté le 5 décembre 2019.

Giraud, Barbara, « Le savon et la propreté dans la littérature du XIX^e siècle », *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle*, vol. 86, 2017, 14 p., en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/1062471ar>>, consulté le 19 décembre 2019.

Hamon, Philippe et Alexandrine Viboud (dir.), *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914. T. 2. J-Z*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, 410 p.

Marquer, Bertrand, « Le regard de l'anatomiste : de l'analyse au fétichisme », dans Véronique Cnockaert et Marie-Ange Fougère (dir.), « La chair aperçue. Imaginaire du corps par fragments (1800-1918) », *Cahier ReMix*, n° 8, septembre 2018, s. p., en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-regard-de-lanatomiste-de-lanalyse-au-fetichisme>>, consulté le 5 mars 2019.

Ménard, Sophie, « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita*, Université Toulouse Jean Jaurès, n° 8, « Entre-deux : Rupture, passage, altérité », automne 2017, en ligne, <<http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>>, consulté le 5 décembre 2019.

Richer, Jean-François, *Les Boudoirs dans l'œuvre d'Honoré de Balzac : surveiller, mentir, désirer, mourir*, Montréal, Nota Bene, coll. « Les cahiers du XIX^e siècle », 2012, 317 p.

Scarpa, Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, mars 2009, reproduit dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'Ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 177-189.

Turner, Victor, *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990, 206 p.

Van Gennep, Arnold, *Les Rites de passage*, Paris, Picard, 1981, 288 p.

Ziethen, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, 2013, n° 3, 29 p., en ligne, <<https://doi.org/10.7202/1017363ar>>, consulté le 10 septembre 2019.

Corpus historique

Barbier, Muriel, « Fiche descriptive du *Bassin de toilette, aux armes de la duchesse d'Orléans, fille légitimée de Louis XIV et de Madame de Montespan* attribué à Nicolas Besnier (1719-1720) », Musée du Louvre, s. d., s. p., en ligne, <<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/bassin-de-toilette-aux-armes-de-la-duchesse-d-orleans-fille-legitimee-de-louis-xiv-et>>, consulté le 5 mars 2019.

Bauhain, Claude, « Masculin et féminin. Les habitations bourgeoises au XIX^e s. », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 41, 1989, p. 15-26, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_1989_num_41_1_1421>, consulté le 5 mars 2019.

Bonnet, Jocelyne, « Histoire de l'hygiène et de la toilette corporelles », dans Jean Poirier (dir.), *Histoire des mœurs*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1990, p. 601-678.

Boyer, Anne, « Sciences pour tous. Épisode 1 : Le développement de l'hygiène au XIX^e siècle », *Le Blog Gallica*, 2017, en ligne, <<http://gallica.bnf.fr/blog/01062017/sciences-pour-tous-episode-1-le-developpement-de-lhygiene-au-xixe-siecle>>, consulté le 12 décembre 2017.

Briot, Eugénie, « Couleurs de peau, odeurs de peau. Le parfum de la femme et ses typologies au XIX^e siècle », *Corps*, vol. 2, n° 3, 2007, p. 57-63.

Chauveau, Sophie, Patrick Fournier et Stéphane Frioux, *Hygiène et santé en Europe : de la fin du XVIII^e siècle aux années 1920*, Paris, SEDES, 2011, 256 p., en ligne, <<https://books.google.ca/books?id=HcXmc6RUUJAC>>, consulté le 11 décembre 2017.

Corbin, Alain, « Les élites de Louis-Philippe », *Le Monde*, 1990, cité par Natalie Petiteau dans *Élites et mobilités : La noblesse d'Empire au XIX^e siècle (1808-1914)*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 1997, 714 p.

_____, « Coulisses », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. T. IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1999, p. 385-562.

_____, « Introduction », dans Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps. T. II. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2005, p. 7-10.

_____, « Douleurs, souffrances et misères du corps », dans Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps. T. II. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2005, p. 215-273.

_____, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 2016 [1982], 429 p.

Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle. Histoire de la virilité*, vol. 2, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2011, 512 p.

Dajon, Hervé, « La douche, une invention d'un médecin des prisons, le docteur Merry Delabost », *Criminocorpus*, « Varia », 26 janvier 2013, s. p. en ligne, <<http://journals.openedition.org/criminocorpus/2006>>, consulté le 5 mars 2019.

De Moncan, Patrice, *Le Paris d'Haussmann*, Paris, Les Éditions du Mécène, 2009, 205 p.

Eleb, Monique, « La mise au propre en architecture. Toilette et salle de bains en France au tournant du siècle (1880-1914) », *Techniques et Culture*, vol. 13, n° 54-55, 2010, p. 588-609, en ligne, <<https://journals.openedition.org/tc/5023>>, consulté le 15 novembre 2017.

Eleb, Monique et Anne Debarre, *L'Invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, Paris-Bruxelles, F. Hazan & Archives d'architecture moderne, 1995, 534 p.

_____, *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités : XVII^e-XIX^e siècles*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1999, 311 p.

Elias, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Archives des sciences sociales », 1973 [1939], 342 p.

Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, « L'hygiène à Versailles sous l'Ancien régime », s. d., 7 p., en ligne, <http://ressources.chateauversailles.fr/IMG/pdf/l_hygiene_a_versailles-3.pdf>, consulté le 5 mars 2019.

Foucault, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015 [1963], 300 p.

Garrigues, Jean et Philippe Lacombrade, *La France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « U-Histoire », 2015, 312 p.

Grasset, Daniel, « La pierre de Napoléon III », Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, Séance du 29 juin 2009, p. 271-282, en ligne, <http://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/GRASSET2009.pdf>, consulté le 28 novembre 2019.

Guerrand, Roger-Henri, *Les Lieux. Histoire des commodités*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte/Poche », 1997, 203 p.

_____, « Espaces privés », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. T. IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1999, p. 299-381.

Hammal, Samir, « Le pouvoir du poil en politique », *L'Express*, 12 janvier 2014, s. p., en ligne, <https://www.lexpress.fr/actualite/politique/le-pouvoir-du-poil-en-politique_1312728.html>, consulté le 15 décembre 2019.

Hunt, Lynn, « Révolution française et vie privée », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. T. IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1999, p. 19-46.

- Jorland, Gérard, *Une société à soigner. Hygiène et salubrité publiques en France au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2010, 361 p.
- Lehnert, Gertrud, « Représentations sociales et poétiques de la mode au XVIII^e siècle », *Sociopoétique*, n° 2, dossier « Sociopoétique du vêtement », 5 décembre 2017, 10 p., en ligne, <<http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/sociopoetique-du-vetement/dossier/representations-sociales-et-poetiques-de-la-mode-au-xviii-siecle>>, consulté le 6 juillet 2019.
- Mandressi, Rafael, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et inventions du corps en Occident*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 2003, 352 p.
- Mauss, Marcel, « Les techniques du corps », dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 363-386.
- Mesmin d'Estienne, Jeanne, « La Maison de Charenton du XVII^e au XX^e siècle : construction du discours sur l'asile », *Revue d'histoire de la protection sociale*, vol. 1, n° 1, 2008, p. 19-35, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-de-la-protection-sociale-2008-1-page-19.htm>>, consulté le 20 décembre 2019.
- Perrot, Michelle, « Introduction », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. T. IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1999, p. 7-12.
- _____, « Avant et ailleurs », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. T. IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1999, p. 15-18.
- _____, « Manières d'habiter », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. T. IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1999, p. 280-297.
- Perrot, Philippe, « La vérité des apparences ou le drame du corps bourgeois (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Cahiers internationaux de sociologie*, Nouvelle série, vol. 76, « Le sexuel », janvier-juin 1984, p. 185-199.
- _____, *Le Travail des apparences ou Les transformations du corps féminin XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1984, 280 p.
- Rouleau, Bernard, *Paris, histoire d'un espace*, Paris, Seuil, 1997, 492 p.

Vigarelo, Georges, *Le Propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985, 284 p.

_____, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004, 337 p.

Traité et ouvrages de références du XIX^e siècle

Bosc, Ernest, *Dictionnaire raisonné d'architecture*, Paris, L. Firmin-Didot et C^{ie}, 1880, 533 p., en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2137769>>, consulté le 5 mars 2019.

Daly, César, *L'Architecture privée au XIX^e siècle sous Napoléon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs. T. I*, Paris, A. Morel, 1864, 96 p., en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k866074>>, consulté le 5 mars 2019.

Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle. T. I. A*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866, 1195 p., en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205356p>>, consulté le 5 mars 2019.

_____, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle. T. 15. TESTAM-Z*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1876, 1532 p., en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205356p>>, consulté le 5 mars 2019.

Littre, Émile, *Dictionnaire de la langue française. Tome troisième. I-P*, Paris, Hachette, 1874, 1408 p., en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5460034d>>, consulté le 5 mars 2019.

_____, *Dictionnaire de la langue française. Tome quatrième. Q-Z*, Paris, Hachette, 1874, 1242 p., en ligne, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54066991>>, consulté le 5 mars 2019.

Rengade, Jules, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme*, Paris, Librairie illustrée, 1887, 826 p., en ligne, <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31198304p>>, consulté le 5 mars 2019.

Renneville, Vicomtesse de, *Livre de la toilette : guide des dames et des demoiselles*, Paris, C. Ploche, 1852, 58 p., en ligne, <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31198632r>>, consulté le 5 mars 2019.

Staffe, baronne (Blanche Augustine Angèle Soyer), *Le Cabinet de toilette*, Paris, Victor-Havard, 1891, 351 p.