

Allocution de Véronique Cnockaert
(Université du Québec à Montréal)

« Intimité publique.

L'exemple d'*Au Bonheur des Dames* »

Pèlerinage de Médan 2008



En hommage à Yves Saint-Laurent, bâtisseur de rêves

C'est pour moi un honneur et un plaisir d'avoir été invitée à parler aujourd'hui parmi vous, et je tiens à en remercier chaleureusement les organisateurs du Pèlerinage. Cet honneur et ce plaisir sont augmentés par le lieu chargé de mémoire qui nous accueille, puisque cette maison fut pour Émile Zola l'espace de la quotidienneté rassurante et du recueillement nécessaire à la réflexion et à la création. Ce fut aussi, pour les mêmes raisons, le lieu de l'imagination et donc du voyage. N'est-ce pas le paradoxe de tout écrivain écrivant que d'être un voyageur immobile ? Car bien que les dossiers préparatoires regorgent de notes croquées sur le vif prises à la volée et à la faveur d'un instant, il n'en reste pas moins que l'œuvre zolienne, quoique nourrie de tableaux dérobés au monde des hommes et à la vie du dehors, s'est épanouie, ici, à l'ombre du bureau que nous connaissons et qu'on ne peut pénétrer sans penser à ces milliers d'heures où le romancier, seul, traversait des univers à mesure qu'il les bâtissait, donnait un peu de sa voix aux êtres de papier qu'il créait. On ne s'étonnera donc pas que certaines parties de cette maison, hantées par des lieux rêvés, aient été baptisées du nom des romans qu'elle a vu naître. Cette double circulation entre le stable (la maison) et l'instable (le voyage), entre l'imaginaire d'un homme et les formes d'une époque à peindre, m'a invitée à réfléchir aux liens qui unissent privé et public dans l'œuvre d'Émile Zola, notions qui, sous sa plume, apparaissent éminemment complexes.

Nous savons tous que le projet des *Rougon-Macquart* repose sur une intention simple mais ambitieuse de faire d'une famille l'insigne du Second Empire. Le jeu de réverbération que cela implique qui consiste à faire résonner les événements de la grande et de la petite histoires entre eux est bien connu des habitués de l'œuvre, à cet égard les énoncés qui émaillent les dossiers préparatoires de la série ou les textes programmatiques qui les précèdent sont révélateurs du procédé. Citons en une, moins pour s'en convaincre que pour savourer le génie de la formule que possède l'écrivain :

Pour résumer mon œuvre en une phrase : je veux peindre, au début d'un siècle de liberté et de vérité, une famille qui s'élançait vers les biens prochains, et qui roule détraquée par son élan lui-même, justement à cause des lueurs troubles du moment, des convulsions fatales de l'enfantement d'un monde.[1]

On le voit, tout en articulant son projet historique sur les règles de l'hérédité, Zola l'appuie également sur le réel de l'histoire, il y déluge le particulier – une famille –, pour mieux le

cerner et éclairer son époque dans ses retranchements et ses coulisses. De fait, le récit de ces « cas particuliers de cerveau et de chair »[2], aussi intime soit-il, n'expulse jamais complètement la grande histoire, au contraire il s'y arc-boute dans un mouvement de contorsion parfois subtil. Nous croyons que cette empreinte des grands mouvements du siècle sur des trajectoires individuelles est particulièrement significative dans le roman *Au Bonheur des Dames*. Sûrement parce que cette « cathédrale du commerce moderne » comme aime à la définir Zola, magnifique palais de fer et de verre, véritable serre d'étoffes, qui joue d'artifice avec les saisons en kidnappant le ciel pour le mettre sous cloche, est un immense espace de transgression qui se plaît à dissoudre les limites entre espace privé et espace public. Car si tout espace établit des frontières physiques mais aussi symboliques, une grande part du génie de Mouret se révèle dans cette manière de les estomper en réveillant l'intime au cœur même du collectif.

À première vue, ce vacillement entre privé et public pourrait être le fait du fonctionnement du *Bonheur des Dames*. Comme tous les grands magasins au XIX^e siècle, il repose sur un système à consonances fouriéristes qui invite à le concevoir comme une grande maison où les employés forment une immense famille, la majorité d'entre eux vivant là à demeure. Par ailleurs, on sait aussi qu'Octave Mouret, qui se considère comme le « père »[3] de cette famille élargie, vit littéralement dans son bureau qu'il préfère à son appartement afin d'accroître son temps de travail. Et pourtant, le tremblement entre privé et public n'est en rien dû à ce fonctionnement, les lieux de vie étant très clairement séparés de ceux du travail. Non, le lieu de cette oscillation est ailleurs, à la vue de tous, dans ce salon, par exemple, reproduit au cœur du grand magasin qui devient rapidement le repère d'amours illicites, ou encore dans ce décor de chambre à coucher à l'entrée du *Bonheur*, qui invite au relâchement. Le grand magasin, lieu public par excellence, avec ses ambiances d'intérieurs ne cesse effectivement de se présenter, sous la main artiste et commerciale de Mouret, comme virtuellement privé et potentiellement dangereux moralement. C'est un fait qu'à y regarder de plus près, le *Bonheur des Dames* s'apparente à une sorte d'appartement étendu, mais où les conventions morales ne sont pas nécessairement de mises. D'ailleurs, Mouret faisant la promotion de son entreprise auprès du Baron Hartmann n'a de cesse de rappeler qu'il faut attiser intelligemment les sens de l'acheteuse pour mieux l'étourdir afin qu'envahie de sensations et saoule de désirs, elle oublie toutes résolutions d'économie, abdique devant le plaisir promis et acheté.

Mais pour que cette démission morale ait lieu, il est impératif que la femme se sente en terrain connu, ce qu'à bien compris Octave qui, triomphant, dit à son ami Paul de Vallagnosc impressionné par la foule bruyante qui encombre les rayons du grand magasin : « ces dames ne sont point ici chez moi, elles sont chez elles. [...] J'en connais qui passent la journée ici, à manger des gâteaux et à écrire leur correspondance... »[4]. Et pourtant, à suivre les historiens et les sociologues, il semble bien que l'habitation bourgeoise n'était pas à cette époque un espace ouvert au monde extérieur et encore moins le lieu du bruit et de la décontraction, bien au contraire. Une des caractéristiques de l'immeuble Choiseul, si éloquemment décrit au début de *Pot-Bouille*, que remarque le futur maître du commerce à son arrivée à Paris, est justement la tranquillité sourde qui y règne :

Octave se sentit pénétrer par le silence grave de l'escalier. Il se pencha sur la rampe, dans l'air tiède qui venait du vestibule ; il leva la tête, écoutant si aucun bruit ne tombait d'en haut. C'était une paix morte de salon bourgeois, soigneusement clos, où n'entrait pas un souffle du dehors. Derrière les belles portes d'acajou luisant, il y avait des abîmes d'honnêteté.[5]

L'ironie qui perce dans l'expression « abîmes d'honnêteté » rappelle que le projet de Zola élaborant *Pot-Bouille* était de dévoiler le verso d'une honnêteté de façade en « [m]ontr[ant] la bourgeoisie à nu »[6], et confirme que pour l'individu bourgeois « “le sens de la dignité et de convenance” préside au choix de l'appartement »[7]. Ces impératifs de classe ne laisse pas le corps en reste qui doit se plier au décor qu'il habite. En effet, au XIX^e siècle, plus que jamais une relation spéculaire unit la personne à son milieu, principe que saura exploiter sans frein l'esthétique naturaliste et à l'intérieur duquel l'espace est décrit comme un mode d'existence au monde. Les termes d'ailleurs employés par Campardon décrivant au jeune provincial les habitants de la maison (« des gens d'une éducation parfaite », « un monsieur très distingué », « [t]ous bourgeois, et d'une moralité ! »[8]) révèlent les vertus qui définissent l'individu bourgeois. Cependant, et de manière étonnante, la franchise des propos de l'architecte au sujet de la décoration de sa propre salle à manger « toute en faux bois, avec une complication extraordinaire de baguettes et de caissons » indiquent à Octave – et au lecteur – que le dessus n'est pas garant du dessous : « on dore et on peinturlure les appartements ; et ça flatte le monde, ça inspire de la considération... »[9]. Cela vaudra, le roman ira le confirmant, également pour la majorité des occupants de l'immeuble.

Cette surenchère dans la décoration rapproche par contre, dans le style, l'appartement bourgeois du grand magasin. Rappelons qu'au XIX^e siècle, on favorise dans l'agencement, l'accumulation des objets et des genres, à laquelle s'ajoute une pléthore de tissus, de soieries, de tentures, de tapis et de tapisseries. Cependant, si ce mode de composition partage avec le *Bonheur des Dames* une économie de l'opulence, de la flatterie, du luxe et un amour des tissus, ces deux espaces n'aiguisent pas les mêmes sentiments : l'appartement bourgeois exalte la prospérité et la moralité tout en magnifiant son propriétaire à l'intérieur d'un régime de retenue des corps et des comportements, le grand magasin, lui, célèbre l'enivrement d'une jouissance continue de l'individu – la femme essentiellement – à l'intérieur d'un régime de dépense.

D'un côté, prévaut un système de reconnaissance et de confirmation statutaire[10], de l'autre prime une économie de la découverte et de l'exploration de soi. Et c'est très certainement à l'intérieur de cette distinction que le grand magasin peut offrir aux acheteuses qui le fréquentent un tel sentiment d'intimité au point qu'elles s'y sentent « chez elles », bien que la substitution d'un ordre public en un ordre privé qui s'opère ici se réalise dans le laboratoire de la mise en marché.

Les nombreux travaux sur la vie privée ont largement montré d'une part, à quel point la société du XIX^e siècle était régie par la dictature des apparences[11] et d'autre part, que jamais l'individu n'avait autant cherché à être vu comme il entendait l'être. Les codes élaborés pour structurer les conduites et les attitudes en société se sont dès lors multipliés, ce qu'atteste en aval la prolifération de manuels de savoir-vivre qui répondent à cette exaltation de la tournure extérieure pour mieux la confirmer. Dans le même temps, les phénomènes d'urbanisation, d'industrialisation, de mobilité sociale et de fluctuation des pouvoirs font que les frontières sociales deviennent d'une grande perméabilité, complexifiant cette sémantique des codes et des valeurs. Après Balzac et des personnages comme Rastignac, Vautrin ou Derville, Zola qui construit la série des *Rougon-Macquart* également sur l'« avènement de toutes les classes »[12], prouve et confirme avec Octave Mouret, Denise Baudu, Eugène Rougon et Aristide Saccard pour ne citer qu'eux, que l'individu désormais est davantage le résultat d'un itinéraire personnel et d'un talent particulier que le produit d'une condition sociale. Il est vrai que ces conquérants ont tous apprivoisé avec tactique les rapports de classe pour mieux s'en libérer et les soumettre à leur propre loi. Pour se prémunir non pas des

ambitieux, mais des faiseurs ou des classes populaires (pensons au principe de contamination des classes entre elles décrite dans le roman *Nana* et dont le versant positif est « l'élan démocratique »^[13]), il convient pour la bourgeoisie en place de se recroqueviller sur elle-même afin de mieux se reconnaître. Il n'en demeure pas moins, *Au Bonheur des Dames* l'évoque constamment, que la grande ou la petite bourgeoise contrevient à ce repli de distinction, en ne boudant pas son plaisir à se perdre dans les dédales du grand magasin, sans jamais craindre les risques de la promiscuité. Que se passe-t-il donc ici ?

En comprenant le fonctionnement de l'économie culturelle dominante et en y décelant les outils de répression pour mieux les décomposer et les redéfinir à son avantage, Mouret ne reprendrait-il pas d'une certaine façon le contre-pied de l'idéologie bourgeoise ? De fait, l'abandon à la dépense par l'excitation des sens qu'offre le *Bonheur des Dames* aux acheteuses, répond de manière inversée à la contrainte sociale et morale à laquelle est assujettie la femme au XIX^e siècle. Le travail des sensations qui opère intimement en chacune des acheteuses les isole les unes des autres et réveille leur sentiment d'exister. Sans dire que la sensation est un fondement et sans se faire le représentant des théories sensualistes que la célèbre formule, « Je sens donc je suis », de Condillac résume, Zola ne cesse de rappeler que dans l'expérience sensible, expérience intime s'il en est une, s'exprime une forme de révélation de soi. Dès lors, le grand magasin, où désir et contentement œuvrent en maîtres, peut être considéré comme une issue à l'ordre bourgeois qui sangle les corps et qui a pour *credo* l'interdiction d'exprimer de manière involontaire et surtout désordonnée ses sentiments personnels. En répondant aux lois de la mode, paradoxalement la femme exalte, non pas son sentiment d'appartenance à un ordre social, mais celui de son existence en tant qu'être de chair et de désirs. Alors que par essence, la famille ou la classe sociale évacue la personne au profit de l'ensemble, Mouret avec sa grande machine – qui est aussi une grande famille nous l'avons vu –, met l'accent sur l'individu malgré et à cause du tohu-bohu enivrant de son grand bazar^[14]. Inversement chacune de ces personnalités révélées renforce le « corps public »^[15] de cette communauté éphémère invariablement renouvelée et grandissante où les réactions singulières se conjuguent au pluriel. Ainsi on peut dire que les stratégies commerciales de Mouret en favorisant l'exaltation du « moi » instaurent une certaine égalité entre les êtres, le texte parle en effet d'un « peuple de femmes », ce qui déplaît à la grande bourgeoise Mme Desforges qui ne résiste cependant pas au pouvoir de séduction du grand magasin.

La méthode de Mouret combine donc découverte du moi et transport collectif, surmontant ainsi la dichotomie entre individuel et social, entre privé et public. Ce que nous pouvons retenir de cette logique paradoxale, c'est qu'au-delà de la relation narcissique que les acheteuses entretiennent avec elles-mêmes et le *Bonheur des Dames*, et au-delà des rivalités féminines, il y a chez chacune, dans l'identification d'un désir personnel qu'elle peut contenter à sa manière, une reconnaissance d'elle-même au sein du collectif. Et s'il nous a semblé opportun d'analyser la dialectique entre privé et public dans ce roman, c'est qu'elle renvoie à la logique romanesque des *Rougon-Macquart* où la tension entre les événements d'une famille singulière et ceux du Second Empire organise l'ensemble de la série. Plus encore, nous croyons qu'une poétique émane de cette procédure, notamment en ce qui a trait à la construction des personnages. Personnages encore souvent, nous le savons que trop, considérés par beaucoup comme des êtres dépourvus de profondeur psychologique et dont la fonction est purement externe et sociale. S'il est juste de dire après Zola que certains personnages sont les représentants d'un type, ainsi le romancier veut que Denise Baudu soit un « type superbe de grâce et d'honnêteté » ou encore il « [tient] beaucoup à garder, pour avoir un type général, [le] type de l'homme du monde moderne, et hanté par la mort »

lorsqu'il définit les contours du personnage de Lazare, il est important de retenir que Zola qui sait qu'une part de l'identité du personnage est transmise par le collectif, procède toujours par élection. Qu'on se souvienne de cet article dans le *Voltaire* dans lequel il explique comment le personnage de Nana s'échappe d'un ensemble social pour s'humaniser :

Mon intention a été simple. J'ai cherché à mettre de l'humanité sous mes phrases ; j'ai eu l'ambition, sans doute trop grande, de vouloir planter debout une fille, la première venue, comme il y en a peut-être plusieurs milliers à Paris.[16]

Certains contemporains de l'écrivain vont déplorer qu'il n'ait pu se soustraire à cet amour de l'individu. Ainsi Céard regrette que

par une audacieuse nouveauté et une tentative jamais osée jusqu'alors, [Zola] n'ait pas écrit *Germinal* sans personnages déterminés. Après avoir renoncé au personnage central, pourquoi ne pas renoncer complètement au personnage doué d'une individualité propre ?[17]

et Zola de lui répondre :

Je n'ai pas bien compris votre regret, l'idée que j'aurais dû ne pas prendre de personnages distincts et ne peindre, n'employer qu'une foule. La réalisation de cela m'échappe. Mon sujet était l'action et la réaction réciproques de l'individu et de la foule, l'un sur l'autre.[18]

Fondre l'individu dans un tout, cette perspective apparaît impensable dans une œuvre qui possède cette capacité, et Zola ce don, d'étreindre le particulier dans le général, le privé dans le public, mais aussi, et c'est pourquoi les romans zoliens n'exacerbent pas les fibres de l'individualisme, de réveiller le collectif au sein de particulier – et je dirai plus – le sentiment de la communauté en nous. N'est-ce pas ce que notre présence et notre rassemblement aujourd'hui dans cette maison qui fut la sienne confirme ?

Dans ce refus d'une dissolution de l'individu au profit d'un système, quel qu'il soit, même esthétique, Zola soutient dans ces romans ce qu'il n'a jamais cessé de revendiquer dans ces articles, que la raison du plus grand ne l'emporte pas nécessairement sur celle du plus petit et par extension du plus faible.

Et même si plusieurs romans laissent entendre et montrent que le tribut à payer est parfois lourd et coûteux, jamais cette revendication ne faiblit. Ainsi, sur la raison du Second Empire prévaut celle d'une famille, les Rougon-Macquart ; sur la raison « des gras » dans *Le Ventre de Paris* prévaut en creux celle des « maigres » et dont Pauline dans *La Joie de Vivre* sera la revanche lumineuse bien que tardive ; sur la raison de l'Église dans *La Faute de l'abbé Mouret* prévaut celle des corps amoureux ; sur la raison bourgeoise dans *Germinal* prévaut celle des travailleurs et ainsi de suite. Mais surtout et pour finir cette énumération, lors de l'affaire Dreyfus, Zola a prouvé que sur la « Raison d'État » prévaut la conviction « intime » de la Vérité.

Nous croyons donc qu'au-delà des principes de raison suffisante, en deçà des programmes et surtout en marge des idéologies et des utopies, Émile Zola, le romancier, et aussi un peu l'Accusateur, convoque et rassemble, par la voie de l'intimité, ce qui fait de nous des êtres de communauté.

[1] *Notes sur la marche de l'œuvre*, in « Documents et plans préparatoires », *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, p. 1739 (sauf indication contraire, toutes nos références aux *Rougon-Macquart* renvoient à cette édition désignée par le sigle Pl. suivi du numéro du tome en chiffres romains, puis du numéro de la page).

[2] Émile Zola, *Notes générales sur la nature de l'œuvre*, Pl., t. V, p. 1743.

[3] *Au Bonheur des Dames*, Pl., t. III, p. 546.

[4] *Ibid.*, p. 625 et 631.

[5] *Pot-Bouille*, Pl. t. III, p. 6.

[6] Cité par Henri Mitterand, « Étude », *Pot-Bouille*, Pl., t. III, p. 1619.

[7] Pascal Dibie, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Paris, Grasset, 1987, p. 146-147.

[8] *Pot-Bouille*, Pl., t. III, p. 8.

[9] *Ibid.*, p. 9.

[10] Voir notamment Michelle Perrot, « Manières d'habiter » in *Histoire de la vie privée. De la révolution à la Grande Guerre*, sous la direction de P. Ariès et G. Duby, t. IV, p. 281-297. Ou encore, Roger-Henri Guerrand, « Espaces privés », *ibid.*, p. 299-381.

[11] Voir sur ce point, Philippe Perrot, *Le Travail des apparences. Le corps féminin au XVIII^e-XIX^e siècle*, Seuil, « Point », 1984, 281 p.

[12] *Notes sur la marche de l'œuvre*, Pl, t. V, p. 1738.

[13] « La caractéristique du mouvement moderne est la bousculade de toutes les ambitions, l'élan démocratique, l'avènement de toutes les classes [...] ». *Notes générales sur la marche de l'œuvre*, Pl., t. V, p. 1738.

[14] Nous reprenons les mot de Pierre Giffard, « Ce coudoisement des duchesses et des manantes, [...] se jetant dans le tohu-bohu du grand bazar », in *Paris sous la Troisième République. Les grands bazars*, Paris, Victor Havard, 1882, p. 4.

[15] « [La foule] est un corps *public* », Michel de Certeau, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, « Tell », 2002 [1987], p. 68.

[16] Cité par Henri Mitterand dans « Étude », *Nana*, Pl., t. II, p. 1690.

[17] Article sur *Germinal* paru dans la revue *Sud-America*, cité par P. Hamon in *Le Personnel du roman*, Droz, 1983, p. 24.

[18] Lettre à Céard du 22 mars 1885, *Corr.*, t. XIV, p. 1440.