

Université de Tartu

Département d'études romanes

Mari Tarendi

« Désir incestueux » : la tentative de renverser l'ordre fictionnel

**Analyse comparative de *René* de François-René de Chateaubriand et de *La Curée*
d'Émile Zola**

Mémoire de Master

Sous la direction de

Tanel Lepsoo

Tartu 2013

Sommaire

Introduction	3
1. L'espace et les relations incestueuses	12
1.1.1. Le motif du paradis perdu.....	20
1.1.2. De l'ombre à la lumière	27
1.1.3. Des objets à l'écran	32
1.2. L'inceste voilé	39
2. La dynamique du désir	42
2.1. Le mouvement circulaire.....	43
2.2. L'horizontalité et la verticalité	45
3. De l'espace privé à l'espace public	52
3.1. La scène de l'énonciation	52
3.2. La scène de l'énoncé.....	56
3.3. La double révélation.....	58
3.4. L'influence de l'ordre irréversible sur le personnage désirant	59
Conclusion	64
Bibliographie.....	69
Resümee.....	71
Lihtlitsents.....	74

Introduction

*/.../ L'amour que nous ne ferons jamais ensemble,
Est le plus beau, le plus violent, le plus pur, le plus enivrant,
Exquise esquisse, délicieuse enfant, ma chair et mon sang,
/.../
(Serge et Charlotte Gainsbourg, *Lemon incest*)*

Au commencement il y avait l'inceste : la Nuit engendrait avec son père le jour, Zeus engendrait avec ses sœurs des descendants innombrables, le Dieu créait Ève pour accompagner Adam. L'inceste semble être la solution au problème : comment créer de rien un monde entier ? Bien que l'inceste soit courant parmi les dieux, il est interdit aux êtres humains et après la création du monde, celui-ci est régulé par des lois. L'inceste devient un tabou et parfois même un moyen de provocation. La fameuse chanson de Serge et Charlotte Gainsbourg, enregistrée en 1984, a encore suscité des scandales au XX^{ème} siècle. La réticence de la société à accepter l'inceste, les relations sexuelles entre les personnes qui ont un lien parenté comme une forme de relation « normale » subsiste toujours aujourd'hui.

Le mot « l'inceste » vient de latin et signifie « impur ». Les définitions restent le plus souvent dans les domaines d'anthropologie et de psychologie. Claude Lévi-Strauss le voit comme une transition de la nature à la culture. La consanguinité appartient à la nature, alors que l'alliance appartient à la culture. Tout ce qui est propre à la nature est en même temps animal. Tout ce qui est lié à la famille et aux alliances est réglementé. Selon Lévi-Strauss, il y a trois types de relations familiales : une relation de consanguinité, une relation d'alliance et une relation de filiation (Lévi-Strauss 1967 : 56). La prohibition de l'inceste est universelle. Cela veut dire que dans la société humaine, un homme ne peut obtenir une femme que d'un autre homme – ce sont les

hommes qui échangent les femmes. L'idée de la parenté est d'unir par mariage deux familles, alors qu'au cas de l'inceste la relation reste dans la même famille : « La prohibition universelle de l'inceste nous interdit en effet de constituer l'élément de parenté avec une famille consanguine seule ; il résulte nécessairement de l'union de deux familles, ou groupes consanguins » (Lévi-Strauss 1967 : 83). L'autre ethnologue connu qui traitait le sujet de l'inceste est Émile Durkheim. Son œuvre la plus connue étant *La prohibition de l'inceste et ses origines*. De nos jours, Françoise Héritier, la successeuse de Claude Lévi-Strauss, voit dans l'interdit de l'inceste le moyen de nous protéger de l'horreur de l'identique (Parat 2004 : 46).

Dans le même temps que les ethnologues, les psychanalytiques ont aussi travaillé sur l'inceste. Sigmund Freud étant un des plus connus et un des premiers au début du XX^{ème} siècle à parler du tabou de l'inceste. Il relie l'inceste avec les coutumes des tribus. Chaque tribu a un *totem*, c'est-à-dire généralement un animal protecteur qui ne peut pas être tué ou mangé. Les membres d'une même tribu ne peuvent ni avoir des relations sexuelles, ni se marier. Au cas contraire, ils sont tués par les autres membres de la tribu (Freud 2001).

L'inceste a toujours été représenté comme un interdit, une maladie ou comme une perversion, mais il est aussi un phénomène fortement social. Il n'appartient pas seulement à la vie privée, mais il semble être considéré comme une menace à l'ordre social en général. Hors de l'univers fictionnel, le pouvoir possède le contrôle sur ce thème, soit par des lois, soit par la religion. Une œuvre fictionnelle, par contre, crée un monde à part avec ses propres personnages et avec son propre espace. Ce monde a peut-être les mêmes lois qu'à l'époque de l'écrivain, mais c'est un monde qui en grande partie échappe au monde actuel. D'un côté, les personnages de l'univers fictionnel sont également assujettis aux interdictions, mais de l'autre côté, l'univers fictionnel les permet de lutter contre ces restrictions, en faisant d'une œuvre fictionnelle, et de l'art en général, le moyen de provocation contre le pouvoir existant. En lisant les œuvres ou en regardant les films où on peut trouver la problématique de l'inceste, nous avons remarqué qu'au décor, il y a toujours les changements sociaux ou politiques qui rendent

les protagonistes mécontents. Cela pose la question si on pourrait voir dans l'inceste la tentation de renverser cet ordre établi par le pouvoir ?

Chaque époque a son état de choses, son ordre (les lois, la situation politique, les coutumes etc.). Le début du XIX^{ème} siècle est la période de déception après la Révolution – les espoirs d'une société démocratique et égale disparaissent quand Napoléon accède au trône en tant qu'empereur. Les jeunes déçus se retournent vers la nature et vers la religion et l'importance de celle-ci augmente. Conséquemment, les personnages de *René* de François-René de Chateaubriand passent beaucoup de temps dans la nature ou dans les églises. La deuxième moitié du siècle emmène avec soi la sécularisation, la mondialisation et la construction d'une société moderne. La modernité et la construction des nouveaux espaces sont également représentées dans *La Curée* d'Émile Zola. Les espaces décrits dans les œuvres de notre corpus reflètent la société de leur époque et ils ont une place centrale dans la représentation de l'inceste, car celui-ci a besoin d'être dissimulé.

Bien qu'il y ait beaucoup d'études faites sur le motif de l'inceste surtout dans les mythes grecques (mais aussi dans les romans), ce sont principalement les tentatives d'employer les méthodes de psychanalyse ou d'anthropologie à une œuvre littéraire et le résultat c'est qu'elles se limitent par analyse des métaphores ou de la structure de texte tout en laissant de côté l'un des caractéristiques principales d'une œuvre fictionnelle – l'image. Les études faites sur *La Curée* se consacrent beaucoup sur l'état psychologique de Renée, la protagoniste de cette oeuvre. Pour donner un exemple, l'article *Étranges figures, figures étrangères* de Katherine D. Wickhorst Kiernan propose que la raison pourquoi Renée se plonge dans une relation incestueuse est pour se guérir de la vide qui l'emplit (Wickhorst Kiernan 2006 : 18).

L'inceste a toujours appartenu à l'espace de secret. Grâce à certaines caractéristiques de l'espace, celui-ci sert à dissimuler l'inceste. Les chambres et les autres endroits sont très souvent limités par les murs, par la hauteur, par l'eau, par les arbres ou par une autre barrière qui sépare les personnages incestueux des autres. L'espace fictionnel n'aide pas

seulement à dissimuler l'inceste, mais par la description des espaces, l'auteur peut représenter, entre autres, l'horreur que peut créer une telle forme de relation dans les lecteurs, ainsi que dans les personnages du roman. La représentation n'est qu'une « copie » de la chose signifiée et par ce processus, l'auteur peut, soit choisir de diminuer l'horreur de l'inceste, soit l'augmenter. Cette horreur, créée par la société, s'exprime par les descriptions des espaces, des personnages et des images. La représentation donne une forme à l'inceste et très souvent grâce à l'espace. Elle rend l'inceste physique au niveau des objets, des espaces et des personnages.

Le couple incestueux se raconte dans un espace donné. Ces personnages y font quelque chose, ils y bougent, ils y parlent. La scène est une combinaison de l'action et de l'implicite qui n'est pas représenté par des mots mais par une certaine ambiance qui exprime les sentiments et les intentions des personnages présents dans la scène :

« Une scène dans un roman, c'est en effet l'événement ramené à son état préobjectal, au moment où se rencontrent des éléments hétérogènes comprenant personnages, circonstances, intentions conscientes ou inconscientes, etc., sans que l'issue soit encore claire. /.../, la scène favorise l'identification et la projection, deux processus imaginaires bien connus » (Ortel 2008 : 47).

Ou comme la définit Stéphane Lojkine dans son *La scène de roman : méthode d'analyse* : « La séquence romanesque (...) donnera naissance au moment de la scène, à cet instant prégnant de l'action suspendue, qui tout à la fois concentre le temps (...) et le dilate à l'extrême en le transfusant en espace : le temps devient l'objet de description et, par là, il se spatialise. Pour concrétiser le suspens dramatique, pour retarder l'écoulement du temps, c'est l'espace que l'on décrit » (2002 : 42) . Nous considérons comme scène donc un événement, une situation qui est limitée par un certain temps ou par l'espace. Une scène se passe par exemple dans un fiacre. Elle commence quand les personnages y entrent et finit quand ils en sortent.

Étant donné que l'espace joue un rôle central dans notre mémoire, nous avons choisi d'employer la théorie des *dispositifs* pour notre analyse. La théorie des dispositifs nous

sert à étudier les changements survenus dans les caractéristiques spatiales pendant les relations incestueuses. La notion de *dispositif* est largement utilisée depuis les années 1970, à partir de l'usage qu'en font les philosophes Michel Foucault et Gilles Deleuze. Foucault l'a défini pour la première fois dans l'interview qui est titré *Le jeu de Michel Foucault* :

« Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments » (Foucault 1994 : 299).

La théorie des dispositifs aide à analyser toutes les modalités d'un texte non pas en se basant seulement sur le textuel, mais en s'appuyant sur l'image que créé un texte. Cette théorie prend en considération tous les aspects qui sont également importants dans l'interdit de l'inceste : les institutions, le discours, même l'architecture. Une simple analyse des métaphores et des figures de style ne nous permettrait pas à trouver des réponses aux questions qui se posent en analysant l'inceste. La théorie des dispositifs est la seule qui nous aide à analyser ce qui est le résultat d'un texte – l'image. Et parfois, l'image nous donne beaucoup plus de réponses que le texte seul.

Stéphane Lojkine définit le dispositif ainsi : « Le dispositif définit les modalités de la répétition : il organise la représentation pour qu'elle recouvre, qu'elle médie la brutalité de ce qui, du réel, a atteint comme choc le sujet » (Lojkine 2005 : 31). Cette définition révèle la double structure de dispositif. D'un côté, il y a la zone de répétition dans laquelle on décrit des espaces et des personnages et qui à la fois cache le réel, le choc. Entre ces deux zones de répétition et de non-dit (du choc), il y a l'écran qui à la fois nous cache la vue de façon à occulter la zone du choc, mais qui, en même temps il filtre quand même du réel.

L'inceste semble appartenir à la zone de répétition, parce qu'il est assez explicitement traité dans notre corpus – plus chez Zola, moins chez Chateaubriand. C'est seulement

qu'il reste un secret pour les autres personnages du livre. Les deux œuvres laissent l'impression de quelque chose qui est encore plus choquant que l'inceste. Celui-ci semble être juste une manifestation d'un autre choc, d'un autre trauma qui est plus vaste qu'un désir incestueux. Le choc est ce qui pousse à l'inceste, il est seulement le résultat de quelque chose d'encore plus terrible.

À cause de toutes les contradictions et de toutes les confusions entourant cette forme de relation, l'inceste a toujours fasciné les différents auteurs des mythes et des écrivains classiques français comme Jean Racine, le Marquis de Sade et les écrivains contemporains comme Françoise Sagan, Marguerite Yourcenar et Anaïs Nin. Pour le corpus de ce mémoire, nous avons choisi deux écrivains du XIX^{ème} siècle – François-René de Chateaubriand et Émile Zola.

René et *La Curée* sont des œuvres d'époques différentes et cela influence probablement l'image que les auteurs nous laissent de l'inceste. La première baigne en plein romantisme, la seconde en naturalisme. Les deux œuvres sont écrites après la Révolution Française, ce qui veut dire qu'il n'y a plus de lois interdisant l'inceste comme tel. L'inceste reste un tabou, mais à cause de l'évolution des lois, sa représentation dans *La Curée* est plus explicite et peut-être plus libre qu'à l'époque de Chateaubriand.

René nous présente un amour contre-nature entre un frère, René, et une sœur, Amélie. Cette dernière avoue être obsédée par la « criminelle passion », mais le lecteur ne l'apprend qu'à la fin de la nouvelle. Cette criminelle passion est mentionnée par Amélie dans le contexte religieux et ne signifie pas la punition par la mort, mais plutôt la violation des lois bibliques. René à première vue est plutôt obsédé par le *mal du siècle* qui était très « à la mode » à cette époque. Le siècle des Lumières avait créé des espoirs pour une société plus démocratique et libre, alors que les résultats de Révolution étaient décevants. René raconte une rétrospective de sa vie à ses deux camarades Indiens, père Souël et Sachem, son père adoptif en Amérique. Il vient d'apprendre que sa sœur Amélie est morte dans le couvent où elle était religieuse. Elle est tombée malade en

prenant soin des autres. Il y a déjà longtemps que ceux-là ne se sont pas vus. René s'est marié avec une Indienne pour se plier aux mœurs des Indiens. Probablement à cause de la mauvaise nouvelle de la mort d'Amélie, il décide de finalement raconter son histoire à ses amis.

René est très empreint de morale chrétienne et les personnages principaux sont très religieux. Ils prennent au sérieux la *Bible* qui interdit explicitement l'inceste : « Tu ne découvriras point la nudité de la sœur, fille de ton père ou fille de ta mère, née dans la maison ou née hors de la maison » ou bien : « Tu ne découvriras point la nudité de la femme de ton père. C'est de la nudité de ton père » (*Bible*, Lévitique, chapitre 18).

Bien que généralement, on considère l'inceste comme les relations sexuelles entre deux personnages consanguins, il y a des anthropologues (Héritier) qui parlent aussi de l'inceste de deuxième type, c'est-à-dire l'inceste indirect qui unit incestueusement deux personnes consanguines à travers un partenaire sexuel commun (Parat 2004 : 47). Quand dans *René*, le thème central c'est le premier type d'inceste (entre les personnages issus de même sang), dans *La Curée* au contraire, le thème central est l'inceste de deuxième type. Les deux protagonistes – Renée et Maxime, ne sont pas vraiment parents, mais ils sont alliés au sein d'une même famille. Renée est mariée avec le père de Maxime. Encore à la fin du XVIII^{ème} siècle, les relations belle-mère et beaux-fils étaient interdites.

L'époux de Renée, monsieur Saccard, est un opportuniste qui est venu de la campagne à Paris pour s'enrichir. Il réussit à se marier avec la riche Renée qui est très jeune quand elle se marie. Ayant été auparavant victime d'un viol, elle est tombée enceinte et pour cacher sa condition, son père décide de la marier le plus vite possible, mais à cause de sa grossesse cela n'est pas facile. Il faut trouver quelqu'un qui se contenterait d'une femme enceinte d'un autre homme que lui et monsieur Saccard le fait pour gagner des millions. Grâce au capital qui lui est donné par le père de Renée, il peut commencer ses affaires d'entrepreneur immobilier. Tout semble être bien quand Maxime, son fils issu d'un premier mariage, arrive à Paris. Ce jeune homme ne connaît pas la haute société de

Paris avec ses règles et ses intrigues, alors, Renée devient sa belle-mère et son guide.

Il est possible que Zola soit influencé par Chateaubriand, bien que ces deux œuvres appartiennent à des mouvements littéraires différents. Non seulement parce que les prénoms des deux protagonistes sont René et Renée, mais il y a des scènes très similaires dans ces deux œuvres. En plus, l'écriture lyrique, qui est souvent plus typique au romantisme qu'au naturalisme, est également présente dans *La Curée* :

« Avec ses métaphores et ses personnifications, et le rythme de ses phrases qui s'enflent peu à peu jusqu'à éclater comme des vagues, le style de Zola a pu à juste titre être qualifié de lyrique » (Échelard 1984 : 127)

L'écriture lyrique vient de la poésie lyrique, déjà chantée ou psalmodiée dans l'Antiquité. Dans romantisme, le terme est appliqué à une certaine façon d'écriture, où le narrateur exprime des émotions individuelles ou collectives (Bony 1997 : 205).

Notre méthode d'analyse consiste en trois étapes. D'abord, nous avons extrait les scènes importantes par rapport à la problématique de ce mémoire. Nous considérons les scènes importantes celles qui expriment le désir incestueux, celles qui expriment la violation de l'interdiction de l'inceste et celles qui révèlent l'inceste aux autres. Ce que nous analysons dans ces scènes, c'est principalement l'espace, le déplacement des objets et des personnages dans ses espaces et le symbolique des objets représentés. La deuxième étape, l'analyse des champs lexicaux nous aidera de constituer la dimension géométrale du dispositif. Le champ lexical est un ensemble des mots qui tous expriment la même chose. Par exemple la croix, l'église et le monastère sont tous liés à la religion et au Dieu. Nous avons révélé les champs lexicaux qui se répètent d'une œuvre à l'autre : le pouvoir, la religion et le désir entre autres. Nous en parlerons plus précisément dans les chapitres suivants. Ensuite, dans la troisième étape, nous analysons les espaces extraits au niveau symbolique et scopique. Il s'agit de savoir, d'où vient le désir incestueux et pourquoi. Pour analyser les métamorphoses des personnages et des espaces entre les différentes scènes, nous avons besoin de savoir exactement quel est le rôle de l'espace

dans les relations incestueuses. La représentation des différents endroits et des objets change de la façon dont les personnages les perçoivent et ces métamorphoses viennent du fait que l'état d'esprit des personnages incestueux change.

Dans le premier chapitre, nous mettons en œuvre la méthode et les notions employées. Notre raisonnement se base principalement sur la théorie des dispositifs, mais nous employons également quelques notions de théorie du désir de René Girard. Cela nous permet de comprendre mieux la complexité du désir interdit. René Girard voit en désir une relation triangulaire : le sujet, l'objet de désir et le médiateur. Le désir n'est pas pour lui une relation binaire entre le sujet et son objet de désir. Dans le deuxième chapitre, nous analysons le dispositif de l'inceste : quels sont les procédés du désir incestueux dans l'espace fictif et comment celui-ci influence les personnages. Nous proposons trois fonctions principales de l'espace – l'intensification du désir, l'évitement de l'inceste et la fonction de la dissimulation à des tiers. Dans le troisième chapitre nous voyons comment l'inceste devient public et quelles en sont les conséquences pour les personnages, ainsi que pour le dispositif de l'œuvre.

1. L'espace et les relations incestueuses

N'importe où sont les personnages incestueux, ils sont toujours surveillés par les autres. Sans les espaces privés, l'inceste n'aurait jamais lieu, parce que le contrôle extérieur (celui de la société) est tellement fort. Ainsi, l'espace sert d'outil de dissimulation de la relation incestueuse, mais par cette fonction, l'espace est aussi un reflet de la société : l'architecture, les couleurs, les meubles peuvent dire beaucoup sur les personnages qu'ils entourent. Sont-ils riches, sont-ils mariés, sont-ils libertins ou religieux etc. Il y a une raison pourquoi les personnages incestueux essaient de trouver des espaces particuliers pour rester ensemble et pourquoi ils évitent certains espaces. Pour que l'inceste ait lieu, les protagonistes doivent se débarrasser de sentiment de culpabilité. Ce qui crée la culpabilité, c'est, soit la religion, soit la société avec ses lois et sa morale. Donc, tous les espaces qui représentent cela, sont évités par les personnages incestueux. En même temps, il y a des endroits qui reflètent leur désir. Vu que l'inceste est presque toujours représenté comme quelque chose de terrible, il n'est pas toujours explicité, mais plutôt exprimé par des autres moyens comme par exemple les descriptions des lieux et des scènes, donc, au lieu de les expliciter, on les peint par l'espace.

La hiérarchisation des espaces fictionnels vient du fait que la société est une entité des relations de pouvoir. Ces relations créent un certain état de choses et un ordre que les personnages doivent suivre. L'ordre fictionnel est une cadre spatio-temporelle dans laquelle les événements se passent pendant une période limitée. Cet ordre peut être défini par la théorie des mondes possibles selon laquelle un monde possible est « une collection abstraite d'états de choses, /.../ » (Pavel 1988 : 68). Dans un monde actuel, c'est-à-dire, dans un monde du XIX^{ème} siècle, l'inceste était tabou et le monde fictionnel peut être basé sur un monde actuel, ce qui rend l'inceste un tabou chez Chateaubriand et chez Zola aussi.

Similairement au monde actuel, le monde fictionnel implique en soi les relations de

pouvoir. Comme le dit Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité I* : « Entre pouvoir et sexe, il n'établit jamais de rapport que sur le mode négatif : rejet, exclusion, refus, barrage, ou encore occultation ou masque. » (Foucault 1976 : 110). Foucault voit en pouvoir les relations binaires entre l'*assujetti* et celui qui a le pouvoir. Le désir incestueux semble fonctionner plutôt triangulairement, parce qu'il y a toujours un « troisième » à jeu. Le triangle est aussi la base de la théorie mimétique de René Girard. Le *sujet*, un personnage qui est obsédé par le désir incestueux, désire, par exemple, sa sœur ou son beau-fils comme c'est le cas dans notre corpus. En plus de sujet et d'objet de désir, il y a un *médiateur*, autrement dit, l'imitation du désir. Les sujets ont une idée de ce qu'ils désirent, mais comme cette idée est trop abstraite et peut-être même trop inaccessible, leur désir transforme à quelque chose de plus disponible. Donc, notre hypothèse dans ce mémoire est qu'en fait, Renée et René ne désirent pas vraiment l'inceste. En fait, l'inceste fonctionne comme un *médiateur*, il a des caractéristiques pareilles au vrai objet de désir et c'est pourquoi le sujet transmet son désir au médiateur. Le sujet semble désirer son frère, son beau-fils, qui d'ailleurs fonctionnent comme les médiateurs, mais en réalité, c'est quelque chose d'autre que les sujets désirent et l'inceste en soi n'est pas leur but. C'est juste que Maxime et Amélie possèdent quelques traits que les sujets cherchent et pour cela, les sujets transposent leur désir à Maxime et à Amélie.

Dans son *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard explique le triangle du désir par *Don Quichotte*. Don Quichotte veut devenir le plus parfait chevalier du monde et pour achever son but, il doit imiter Amadis qui est le chevalier le plus proche d'un chevalier parfait.

« De la même sorte, Amadis fut le nord, l'étoile, le soleil des vaillants et amoureux chevaliers, et nous devons l'imiter, nous autres qui combattons sous la bannière de l'amour et de la chevalerie. Ainsi donc, j'estime, Sancho, mon ami, que le chevalier errant qui l'imitera le mieux sera le plus proche d'atteindre à la perfection de la chevalerie » (Girard 1961 : 15)

René Girard ne se consacre pas sur les connections entre l'espace et le désir, mais comme nous avons découvert, une étude des espaces est intéressante et même nécessaire dans la représentation du désir, notamment quand c'est un désir interdit. Les personnages incestueux sont tellement obsédés par leur désir qu'ils en oublient ces normes imposées par la société. Toutefois, l'interdiction et le tabou de l'inceste sont toujours exprimés et en grande partie, grâce à l'espace et à ces descriptions.

À première vue, les deux théories que nous employons semblent contestées. La théorie des dispositifs est plus large et elle contient plusieurs domaines (l'histoire, la société, les personnages, les espaces, les lois), alors que la théorie du désir semble plus concrète, ne traitant que des personnages. Malgré cela, une telle différence complète notre analyse. Le sujet a une image de médiateur – pour René, Amélie représente la perfection qu'on peut trouver dans la nature, mais aussi une perfection qu'il cherche dans une femme. Pour Renée, Maxime représente la violation des lois et du système posé par la société. En lui, elle voit la possibilité de se révolter contre le système existant. En réalité, une femme de cette époque, n'avait pas beaucoup d'options d'exprimer l'insatisfaction. Une des possibilités était le corps de femme et l'amour. Comme l'avait déjà dit Montesquieu au XVIII^{ème} siècle dans les *Lettres Persanes*, les femmes ont toujours eu de l'autorité sur leurs maris (Montesquieu 1995 : 98). Renée a toujours été gouvernée par des hommes. Maxime, étant un jeune homme inexpérimenté, était facilement manipulable. Une relation incestueuse n'était pas, malgré tout, suffisante pour montrer sa révolte contre les normes de société. Pour que ce soit une vraie révolte, il faut que les autres sachent et pour cela elle veut souvent avoir des relations intimes dans les endroits semi-publics qui augmentent le danger d'être aperçu, par exemple la serre avec ses murs transparents. Les médiateurs donc prennent la forme spatiale. Le processus pareil se voit dans *René* – Amélie représente la perfection qu'on peut trouver dans la nature et aussi dans Ève qui est un caractère biblique. Cela peut expliquer, pourquoi René est tiré entre les espaces liés à la nature et à la religion.

En plus, la théorie du désir nous aide de comprendre la complexité des relations incestueuses qui sont souvent liées à des transitions d'espace restreint à l'espace public.

L'espace restreint est l'espace de la scène proprement dite – les personnages incestueux rencontrent, tout en essayant de cacher leurs relations. Ils sont séparés des autres par les murs ou par des autres barrières physiques. Autour de cet espace restreint, il y a l'espace public où se trouvent les autres personnages qui ne savent rien de ce qui se passe dans l'espace restreint et, finalement, l'espace vague (l'espace socioculturel qui n'a grand-chose à faire avec la scène, mais qui donne une idée sur le contexte historique et qui entoure la scène proprement dite).

La théorie du dispositif se base sur la dialectique de *répétition* et de *choc*. La répétition représente tout ce qui est manifesté au niveau géométral ou au niveau de la fiction, y compris l'espace fictionnel. Le niveau géométral est celui qu'on montre au lecteur, c'est ce qui crée l'image de ce qu'on lit, mais pour analyser le dispositif d'une œuvre, ce niveau n'est pas suffisant. Derrière la répétition, il y a un autre espace et bien que l'inceste en soi semble déjà quelque chose de terrible, notre hypothèse est que l'inceste n'est pas ce choc derrière l'écran. L'inceste, dans notre corpus, appartient plutôt à la zone de répétition qu'au réel, bien que dans *La Curée*, l'inceste soit plus explicitement représenté. Les véritables intentions des protagonistes restent dans l'espace du choc, parce qu'ils ne sont pas du tout évidentes. Cette hypothèse est en fait le point d'intersection entre la théorie des dispositifs et la théorie du désir mimétique. L'inceste, appartenant à la zone de la représentation mimétique (ou l'espace de répétition) est en même temps aussi le médiateur du désir, autrement dit, l'imitation du désir véritable.

L'essence du dispositif réside dans l'opposition entre le réel et la réalité. C'est ce qui cache ou masque le réel et qui ne fait pas sens. Le réel est irreprésentable, bien que grâce à l'écran nous puissions quand même avoir quelques idées sur le choc ou le réel de l'œuvre. L'écran est un élément principal du dispositif de scène :

« /.../, l'écran superpose à la réalité une représentation acceptable du réel, un système de répétition susceptible de réduire les hasards du surgissement du réel à une mécanique maîtrisée. L'écran automatise le réel, le figure comme la répétition insensible d'un rituel familial, la formalise » (Lojkine 2005 : 30)

La notion elle-même est à l'origine psychanalytique. Sigmund Freud écrit des *souvenirs*

écran (Freud 1975 : 83) – ce sont les souvenirs insignifiants qui cachent les souvenirs importants. Ces souvenirs écrans peuvent causer plusieurs psychopathologies, par exemple on peut oublier des noms des lieux ou des personnes qu'on vient de rencontrer.

Il y existe deux types de dispositifs : le dispositif de scène (ou d'effraction) et le dispositif d'écran (ou de récit). Dans un dispositif de scène, nous pouvons voir « l'interaction d'au moins deux actants sous le regard d'un tiers » (Ortel 2008 : 47). Une scène est regardée par quelqu'un qui ne fait pas directement parti de cette scène et qui n'est pas vu par les personnages dans l'espace restreint. L'objet de représentation peut donc être vu par un tiers, les personnages incestueux peuvent être vus par quelqu'un qui n'est pas encore au courant avec leur relation interdite. Les deux espaces – restreint et vague, sont séparés par des *embrayeurs visuels* (les personnages ou les objets qui séparent le spectateur ou le lecteur de la scène et qui cachent la vue d'un tiers personnage). Les objets représentés dans le texte peuvent être les symboles des normes, du pouvoir, du désir, de l'inceste etc. La croix est le symbole de religion, le château et les églises sont les symboles du pouvoir. L'immensité et l'omniprésence de père et de Dieu font de ces bâtiments de quelque chose de menaçant. La chambre à coucher, par exemple, peut dire beaucoup sur le caractère et les intentions d'un personnage. La chambre très féminine mais en même temps masculine de Renée indique sa caractère contradictoire et ses ambitions féministes. Pour voir comment la communication entre les personnages et les choses fonctionne nous devons analyser le niveau symbolique et géométral.

Dans un dispositif d'écran, il manque le regard d'un tiers. Personne ne sait exactement ce qui s'est passé, mais une étude de la représentation spatiale aux trois niveaux du dispositif peut nous emmener aux conclusions sur une œuvre :

« La scène de l'écran, scène impossible, absente, scène anodine, ridicule, constitue donc elle-même tout entière un écran à ce choc, à cette rencontre initiale, /.../ »
(Lojkine 2005 : 41)

Bien que la scène elle-même constitue un écran, le texte quand même filtre un peu cette

lumière du choc et cela nous permet d'arriver derrière l'écran. Le réel caché par écran est socialement et idéologiquement codé (Lojkine 2005 : 18) et pour cela il est nécessaire de chercher des significations derrière les symboles ou les métaphores dans le texte. La différence entre le dispositif de récit et le dispositif de scène est donc que dans ce dernier, l'écran est un objet ou un *embrayeur visuel*, en principe un personnage qui est le lien entre le personnage hors scène. Cela peut être par exemple René qui est placé entre le public et sa sœur quand celle-ci admet sa passion incestueuse. Parfois ce n'est pas un personnage, mais un objet ou un tissu qui couvre les yeux de René pleurant. L'écran sert à matérialiser le réel. Selon Jacques Lacan, l'écran ou *tuché* est le « lieu de médiation » entre le réel (impossible) et la réalité ou l'*automaton* (Miller 1973 : 64). L'*automaton* fait partie de la zone de répétition, c'est par exemple le rêve qui est l'expression répétitive de trauma (le réel).

À côté des objets, les personnages sont également des éléments du dispositif. Tout ce qui est lié avec le corps sensible, c'est-à-dire avec les cinq sens, fait également partie du dispositif : l'odeur, le goût, la vision, l'ouïe, le toucher aident les personnages à percevoir les objets qui les entourent. Les objets sont ceux qui appartiennent à la zone de répétition – par exemple la croix, le tissu sont les objets, mais ils ont une signification aussi et quand un objet est à son état préobjectal, il est appelé *la chose* :

« L'objet est représenté par l'image, dans le monde intérieur du sujet, mais il désigne la chose, dans l'extériorité vague du réel » (Lojkine 2005 : 100)

L'objet est visible dans la scène, alors que la chose est celui qui est partiellement filtré par l'écran. Philippe Ortel écrit qu'au niveau technique (géométral dans la terminologie de Stéphane Lojkine), il y a une sorte de relation entre les objets, mais dans le niveau pragmatique, entre les personnages. Ce qui nous intéresse, c'est aussi de savoir de quelle manière sont liés les objets et les personnages du roman. Comment le changement de la perception de l'espace qui entoure le sujet, influence-t-il l'état psychologique des personnages ? Le sujet, c'est-à-dire le protagoniste obsédé par le désir incestueux reste entre son désir et la société. Le désir et les normes imposés par la société divisent le

sujet psychologiquement en deux. D'un côté le désir, d'autre côté la culpabilité, la responsabilité ou bien la soumission aux normes.

Étant un interdit de la société, l'inceste est très souvent représenté comme quelque chose de terrible ou à tout le moins comme quelque chose hors de l'ordre social. Zola et Chateaubriand créent une atmosphère de tension, non pas seulement par les descriptions psychologiques des personnages, mais surtout par les contrastes dans la représentation de l'espace. En gardant une certaine distance dans l'espace, le sujet et le médiateur de désir évitent l'inceste. Cela leur est difficile, car le désir est tellement intense que le sujet ne choisit parfois des moyens de le remplir et même l'inceste lui semble un problème médiocre si cela l'aide à accomplir son désir.

L'attraction corporelle entre deux personnages incestueux s'intensifie par exemple dans les espaces très restreints et privés, ou bien dans les espaces déjà chargés d'émotions (les salons privés, les chambres à coucher etc.). Peu importe si le sujet et son objet de désir en arrivent à l'inceste, ils font tout pour cacher leur désir. C'est là la troisième principale fonction de l'espace dans l'inceste.

Dans notre corpus, nous pouvons dire que l'espace possède deux fonctions principales dans les relations incestueuses : l'intensification du désir incestueux et le fait de jeter un voile sur l'inceste. Il y a une troisième fonction qui sert à éviter l'inceste, mais nous en parlerons dans le chapitre deux, car elle crée du mouvement dans l'espace, étant donc plutôt liée à la dynamique de l'inceste. Ce fonctionnement est fortement lié aux caractéristiques de l'inceste et aux relations entre le sujet, l'objet et le médiateur.

1.1. L'intensification du désir

Bien qu'il y ait un grand nombre de similarités dans la représentation de l'inceste chez Zola et chez Chateaubriand, la différence très importante tient au fait que dans *René*, le désir incestueux est représenté par le récit (René, le protagoniste, raconte sa vie à ses

deux camarades Indiens) à la première personne au singulier, alors que dans *La Curée*, il y a un narrateur externe qui ne participe pas dans l'histoire racontée. Cela signifie qu'il est plus neutre aussi. Toutes les scènes que René décrit sont de son propre point de vue et il choisit ce qu'il nous raconte et ce qu'il cache. Ce fait rend l'analyse des intentions de René plus difficile, car il cache ses sentiments véritables concernant Amélie et il est plus abstrait dans ses descriptions des lieux et des personnages. Autrement dit, il décrit surtout des espaces et non pas ce qui se passe dans ces espaces. Par conséquent, le dispositif dominant dans *René* semble être le dispositif d'écran. En comparant avec *La Curée*, il y a assez peu de dispositifs de scène dans *René*. Le lecteur a constamment le sentiment que René cache quelque chose et qu'il ne parle pas tout. Comme René raconte à la première personne au singulier, c'est lui-même qui semble faire l'écran.

L'inceste n'est jamais explicitement représenté dans *René*. L'inceste y est à ce point caché que le lecteur pourrait se demander si cela y est même la problématique centrale. Cependant, le texte nous emmène pas à pas vers la vérité qui est le désir incestueux d'Amélie. Et en plus, il y a dès le début des partis dans le récit de René qui décrivent d'abord la diminution de la distance entre René et d'Amélie. Juste pour donner quelques exemples de texte, nous citons ici quelques moments vécus par le frère et la sœur : « Amélie me regardait avec compassion et tendresse, et couvrait mon front de ses baisers ; c'était presque une mère, c'était quelque chose de plus tendre. » (Chateaubriand 1973 : 52) ; « Quand je l'interrogeais, en la pressant dans mes bras, /.../ » (Chateaubriand 1973 : 53). Le besoin de proximité physique dans ces répliques est assez explicite, au moins du côté de René. Le contact devient graduellement plus intime. D'abord le regard tendre d'Amélie, puis les baisers maternels. Qui pourrait être encore plus tendre qu'une mère ? Le résultat – la distance entre eux diminue et le danger d'inceste augmente. Ils sont seuls, sans aucun obstacle spatial. Personne ne les voit et rien, sauf leur religion et leurs valeurs morales, ne les empêche de commettre l'inceste.

Dans les prochains sous-chapitres, nous analyserons comment la scène ou les scènes de l'inceste sont représentées dans nos œuvres de référence. Premièrement, nous étudierons

les débuts des relations incestueuses entre Amélie et René. Deuxièmement, nous étudierons la première fois où Renée et Maxime en arrivent à l'inceste, et quels sont les espaces qu'ils aiment à fréquenter pour être seuls.

1.1.1. Le motif du paradis perdu

Pour comprendre comment le désir incestueux entre Amélie et René a commencé, il faut d'abord étudier la période où ils habitaient ensemble. C'est la période de leur enfance et plus particulièrement le toit paternel – le château de leur père. Comme nous l'avons déjà précisé, la plupart des dispositifs dans *René* sont des dispositifs de récit. René raconte de façon rétrospective la fois où il a visité le château de son père et où les chambres lui remémoraient à son passé.

En étudiant la scène du château dans *René*, nous pouvons supposer que René et Amélie avaient des rapports sexuels. Ce qui le montre, c'est la scène dans laquelle René arrive au château de son père après avoir reçu la lettre d'Amélie qui annonce sa décision de devenir religieuse. René est tellement vexé qu'il veut rendre visite à sa sœur au couvent, pour la convaincre de ne pas devenir la nonne. Comme le château de son père est en route vers le monastère, René décide de passer par le château. Un vieux serviteur ouvre la porte et en apercevant René, dit qu'une jeune fille est aussi venue dans le château et qu'elle n'est jamais entrée, car elle a défailli devant la porte. René comprend que c'était Amélie, il couvre ses yeux pour le moment avec son mouchoir et entre dans le château :

« **Couvrant** un moment mes yeux de mon **mouchoir**, j'entrai sous le toit de mes ancêtres. Je parcours les appartements sonores où l'on n'entendait que le bruit de mes pas. Les **chambres** étaient à **peine éclairées** par la **faible lumière** qui pénétrait entre les **volets fermés** : je visitai celle où ma **mère** avait perdu la vie en me mettant au monde, celle où se retirait mon **père**, celle où j'avais dormi dans mon **berceau**, celle

enfin où **l'amitié** avait reçu mes premiers vœux dans le **sein** d'une **sœur**. Partout les salles étaient **détendues**, et **l'araignée** filait sa **toile** dans les **couches abandonnées**. Je **sortis précipitamment** de ces lieux, je m'en **éloignai** à grands pas, **sans oser tourner la tête**. » (Chateaubriand 1973 : 58)

Tous les mots que nous avons choisi de relever dans cet extrait composent les champs lexicaux de la temporalité (berceau, couches abandonnées), de l'espace (chambres, volets, faible lumière) et des réactions de René.

Beaucoup de choses dans ce château sont liées avec la temporalité. Les volets sont fermés, il n'y a aucun bruit, ce qui montre qu'il n'y a personne (sauf le serviteur) qui y habite. Les « files des araignées » signifient que beaucoup de temps s'est écoulé et que personne n'habite dans ces chambres depuis longtemps. Le fait que René passe en revue les chambres presque, selon un ordre chronologique, est substantiel aussi. Il commence par la chambre où sa mère est morte, ce qui correspond au premier événement tragique de sa vie. Ensuite, il passe par la chambre où son père est mort. Cet événement est un des plus récents, donc il fait une sorte de digression temporelle en passant par la mort de sa mère à la mort de son père puis à son enfance. Troisièmement, il passe par sa propre chambre où il habitait quand il était encore petit et finalement la chambre de sa sœur. Il commence par les chambres qui appartiennent au passé le plus lointain : le moment où il est né et où sa mère meurt mais il ne finit pas par l'événement le plus récent. Au contraire, il finit par un événement plus signifiant pour lui.

Ce n'était pas la chambre de sa mère ou la chambre de son père qui le contraignait à sortir, mais la chambre dans laquelle quelque chose de très marquant s'était passé. Le lecteur ne sait rien de cette chambre, sauf qu'il y a très peu de lumière et qu'il y a une araignée qui tisse sa toile. Par contre, René donne une information essentielle sur les sentiments entre lui et sa sœur. C'est exactement cette amitié passée « au sein » de sa sœur qui l'effraie et qui le fait sortir. Il se rappelle l'annonce de son désir.

Il y a deux moments très difficiles, presque insupportables pour René dans cette scène. Premièrement, le moment où il entre dans le château. Amélie n'a jamais réussi à le faire, car elle s'est trouvée mal avant d'y entrer. René ne défaille pas, mais seulement grâce à un mouchoir qu'il utilise pour couvrir ses yeux. Au niveau géométral, ce mouchoir fonctionne comme un écran pour lui. En fait, il couvre ses yeux, parce qu'il a peur de ce château qui n'est plus le même que celui de son enfance. Lui et Amélie ont passé leurs années les plus heureuses dans ce château, parce qu'ils pouvaient être ensemble. Ce qui les fait peur maintenant, c'est que ces années s'en sont allées définitivement. Ils sont choqués par la connaissance qu'ils seront séparés pour toujours. Le mouchoir couvre sa vue et l'aide à se rappeler de leur enfance heureuse, de période d'innocence. S'il veut échapper le présent, c'est parce qu'il y a quelque chose dans le passé qui lui évoque des bons souvenirs. En même temps, le présent semble appartenir à la zone de répétition dans cette scène. René décrit explicitement des chambres, mais il ne parle rien d'entrée au château et quand il sort, il est incapable de tourner la tête pour regarder le château pour la dernière fois.

René ne passe par aucune autre chambre, seulement ces quatre, les plus mémorables, dans lesquelles les événements les plus marquants de sa vie se sont passés. Si nous suivons cette logique qu'à chaque pièce est associé un événement, qu'est-ce qui s'est-il passé dans la chambre d'Amélie ? Il est certain que le sentiment « d'amitié » commence par cet endroit, autrement il n'aurait pas été mentionné. Pour représenter cette scène, l'auteur utilise la gradation. Il commence par les chambres moins importantes pour René et continue par les espaces les plus signifiants. C'est un style qu'il utilise pendant toute la nouvelle.

Pourrait-on voir le symbolisme des rapports sexuels dans ce mouvement d'entrer et sortir le château ? L'entrée fait tellement peur qu'il faut couvrir ses yeux, alors que sortir fait également peur. Le château lui-même est décrit par René comme quelque chose de viril. Il est le symbole de pouvoir paternel – il est grand et il fait peur pareillement au père de René et d'Amélie. Dans le sein et peut-être même à cause de

cette institution de pouvoir, une amitié est née.

C'est un véritable dispositif de récit, car il est impossible de savoir ce qui s'est vraiment passé dans la chambre à coucher d'Amélie. Tout ce que nous savons, c'est que c'est un souvenir d'une grande valeur pour René, que sa sœur est liée à ce souvenir, qu'un événement s'y est passé auquel participèrent René et sa sœur et que le résultat fut ce sentiment d'amitié. Ce ne peut pas être une simple amitié, parce que cela signifierait qu'avant cet instant, René et Amélie n'étaient pas très proches. On y écrit que « l'amitié avait reçu mes premiers vœux dans le sein d'une sœur ». Le dictionnaire de l'Académie Française de 1762 écrit ainsi : « SEIN se dit quelquefois De la partie où les femmes conçoivent, & où elles portent leur fruit. », donc cette description peut être interprétée comme l'acte sexuel.

En plus du vocabulaire et des espaces religieux, le motif du paradis perdu se présente dès le début. Les éléments d'Éden sont très clairs dans cette scène et à travers le roman. Tous les bâtiments et des monuments de nature importants pour René se trouvent au bord de l'eau. Le château de leur père se trouve au bord d'un lac, le monastère d'Amélie se trouve au bord de la mer, le volcan Etna est entouré par la mer et maintenant le village des Natchez se trouve au bord d'un fleuve. Éden, selon la Bible, est aussi situé au bord d'un fleuve. C'est donc un élément répétitif dans *René* et bien que le symbolisme biblique soit caractéristique au style romantique, il peut également être la preuve que Chateaubriand s'appuyait sur le motif du paradis perdu en écrivant *René*.

René se comporte comme Adam qui était chassé d'Éden. Dans la Bible, la première qui désobéissait aux ordres de Dieu était la femme, Ève. Elle mangeait les fruits de la connaissance, Adam l'imitait et à cause de cette désobéissance, les deux découvraient leur nudité. Dans le comportement de René, nous pouvons remarquer de la honte d'un homme abandonné. Il semble se sentir coupable de quelque chose, comme il avait commis un crime et maintenant il faut souffrir et se séparer de la société. En plus, René

fait exactement comme Adam – il n’admet pas son crime. Au lieu d’admettre qu’il a mangé le fruit interdit, il accuse sa sœur. Il parle assez explicitement des sentiments incestueux de sa sœur, Amélie, mais jamais des propres sentiments.

Bien sûr il est très difficile à savoir si quelque chose d’interdit s’est vraiment passé entre le frère et la sœur, parce que c’est un dispositif de récit et René place un écran très fort devant le passé et le présent, mais justement cette nécessité de placer un écran devant les événements passés semble référer à un choc.

Le motif du paradis perdu ne se présente pas seulement dans la même façon que l’espace et dans la même façon dont René se comporte, mais également dans les punitions de René et d’Amélie. La proximité à la nature de René s’explique par le moyen de la punition que le Dieu jette sur Adam. Celui-ci doit travailler pour que la nature lui nuise le moins possible. C’est ce que fait René aussi, car il cherche à échapper à la société, pour être tout seul dans la nature. Dans les sociétés primitives comme dans le village des Natchez, on doit cultiver sa nourriture. Il n’y a pas de serviteurs qui s’occupent d’alimentation comme en haute-société.

Amélie et René doivent trouver un autre endroit pour habiter, car leur frère hérite le château paternel et il le vend. Il est possible que ce château soit l’endroit d’un péché originel pour eux, exactement comme Éden pour Adam et Ève. C’est l’endroit où René et Amélie ont goûté le fruit interdit. Pour garder l’arbre de vie, Dieu place deux chérubins et une épée en flammes devant Éden. Le château est également gardé, pas d’une façon aussi brutale, mais cette violence se présente surtout au niveau émotionnel, sans mentionner le vieux serviteur devant l’entrée. L’intensité des émotions que procure en René et en Amélie l’entrée au château est tellement forte qu’on pourrait symboliquement parler d’un coup d’épée.

En bref, Éden est un lieu qui est le modèle de la richesse et de la joie humaine : « Eden

is an « emblem » of human richness and happiness » (Mettinger 2007 : 15). Le château l'est également. C'est comme un monde à part, presque un endroit mythique. La scène initiale dans la *Bible*, ainsi que dans *René*, est la désobéissance aux ordres de Dieu. Ces ordres ne sont pas donnés seulement par Dieu (sous-entendu, par la religion), mais par le père de René et d'Amélie. Ces deux entreprennent de détruire ces ordres et l'atmosphère calme du château est ruinée : les conflits entre le père et ses enfants, les conflits entre René, Amélie et leur frère.

Il est possible que le père de René et d'Amélie sût des relations interdites entre eux. Et par conséquence, il chassait Amélie au tour du château en laissant celui-ci à son fils aîné, ce qui ensuite force René à partir. Le motif du paradis perdu sera la base de ce dispositif qui est le fond de tout cette œuvre. D'abord naît la tentation et ensuite quelque chose qui intensifie cette tentation. Dans la *Bible*, c'est le serpent, dans *René*, peut-être l'adolescence révèle les désirs jusqu'au présent inconnus, car c'est la période de la curiosité sexuelle. Quand René grandit, le désir transpose à quelque chose plus qu'un simple désir sexuel. Il commence à penser au futur. René dépasse les transitions émotionnelles et commence à désirer une femme idéale qui serait comme la première femme que Dieu a créée, Ève :

« Ah ! si j'avais pu faire partager à une autre les transports que j'éprouvais ! Ô Dieu ! si tu m'avais donné une femme selon mes désirs ; si, comme à notre premier père, tu m'eusses amené par la main une Ève tirée de moi-même... Beauté céleste, je me serais prosterné devant toi ; /.../ » (Chateaubriand 1973 : 49-50)

Il ne trouve pas une telle femme et il commence à penser d'Amélie comme une femme la plus idéale qu'il connaît. Il a admis lui-même une fois qu'Amélie avait reçu de la nature quelque chose de divin. Les adjectifs *divin* et *céleste* appartiennent au même champ lexical. Amélie vient de chair de René, car elle est sa sœur, ainsi qu'Ève vient de chair d'Adam. Avec ses caractéristiques, elle ressemble à Ève et René l'admet lui-même.

Le vrai objet de désir de René est donc une femme parfaite, une Ève, mais comme celle-ci n'existe pas vraiment, Amélie sert d'un modèle pour cette femme parfaite. Cela fait d'elle le médiateur du désir. René Girard remarque que quand « l'influence du médiateur se fait sentir, le sens du réel est perdu, le jugement paralysé » (Girard 1961 : 17). La même chose se passe avec René. Amélie a une place centrale dans le dispositif, car elle substitue le vrai objet de désir pour René. Ainsi qu'Adam et Ève forment un ensemble, nos protagonistes le font aussi et quand ils ne sont pas ensemble, celui-ci n'est plus un tout. Cette séparation crée d'angoisse, ce qui nous est représenté comme le *mal du siècle* d'un héros typique au romantisme.

Après enchâssement d'Adam et d'Ève du jardin d'Eden, ils habitent dehors d'Éden et Ève donne la vie à Caïn et Abel. Ils continuent leur vie ensemble, alors que René et Amélie ne peuvent pas le faire et cela leur fait souffrir énormément, notamment René pour qui Amélie unit les deux espaces les plus importants pour lui – la nature et la religion. Sans elle, il doit choisir entre la nature et la religion et René choisit cette première avec le village des Natchez. Il ne peut pas rester dans la société qui interdit les relations incestueuses et à qui il devrait alors s'assujettir. Il ne peut pas devenir un moine, car la religion aussi interdit l'inceste. La nature, comme nous l'avons vu dans l'introduction, est selon Lévi-Strauss le contraire de la culture. L'inceste est un phénomène plutôt bestial, contreculture et bien que l'inceste soit le tabou chez les Natchez aussi, leur civilisation n'a pas encore complètement passé de nature à la culture et René se sent plus confortable chez les Indiens que chez les Européens. En même temps, Amélie décide de rester au monastère qui symbolise l'espace de religion. Malgré le fait que dans le romantisme ces deux thèmes sont très fréquents et semblent coexister, dans *René*, ils semblent coexister d'une manière presque opposante. Le personnage doit choisir – il appartient soit à l'espace naturel, soit à l'espace religieux.

1.1.2. De l'ombre à la lumière

La représentation de l'inceste dans *La Curée* est tout à fait différent à cause de narrateur hétérodiégétique, c'est-à-dire le narrateur absent de l'histoire qu'il raconte. Nous pouvons trouver plusieurs scènes d'effraction (les scènes qui sont surveillées par quelqu'un hors scène) dans *La Curée* et contrairement à *René*, la scène de l'inceste (la scène de rapport sexuel entre les personnages incestueux) est représentée par le dispositif scénique. L'inceste entre Maxime et Renée se passe pour la première fois dans le salon blanc. C'est un salon assez grand et très lumineux dans lequel on organise principalement des dîners privés pour les riches et qui se situe dans un restaurant. Renée et Maxime y entrent par une entrée moins publique, ce qui annonce déjà une aventure. Au début, le salon mérite à peine son nom, car il est assez sombre, mais dès que Charles, le serviteur y entre, il allume le gaz et le salon devient lumineux. La lumière révèle la vraie fonction de ce salon – c'est l'endroit où les hommes emmènent leurs maîtresses.

Jusqu'à ce moment, Renée ne savait pas exactement où Maxime l'emmène. Le salon est rempli d'atmosphère d'attente, au moins pour Renée. Ce qui ajoute un peu de mystère à cette aventure, c'est également la façon dont Renée s'est habillée – elle porte un grand capuchon et elle ne le prend qu'après étant arrivée au salon. Peut-être que c'est seulement à cause des températures fraîches, mais cela peut également être à cause de crainte d'être reconnu par quelqu'un, car la situation est quand même compromettante : une jeune femme avec un homme plus jeune qu'elle dans un endroit qui, normalement, appartient aux amants :

« Charles s'inclina, remonta quelques marches, ouvrit la porte d'un cabinet. Le gaz était baissé, il sembla à Renée qu'elle pénétrait dans le demi-jour d'un lieu suspect et charmant » (Zola 1981 : 176)

Ici, l'espace exprime très bien le désir incestueux. La façon dont l'espace est représenté,

renvoie l'image de l'augmentation du désir. Le désir incestueux reste caché jusqu'au moment où les lumières sont allumées, mais au fur et à mesure que Renée s'habitue au salon et voit les objets qui constituent le niveau géométral de ce salon, elle se rend compte de la situation et du fait que ce sera une nuit de l'inceste.

Le salon est parfait pour des rendez-vous entre les amoureux. Il est suffisamment séparé des autres visiteurs et il y a un grand sofa qui pourrait être utilisé comme un lit. Maxime invite Renée dans ce salon, car il y est un visiteur très fréquent. Le serviteur Charles le connaît très bien, donc Maxime sait que ce salon n'est pas seulement destiné à servir de bons repas, mais qu'il est aussi le lieu dans lequel on peut se livrer à d'autres activités plus intimes. L'intention de Maxime est d'abord de vraiment offrir un dîner à Renée qui avait faim, mais dès qu'ils entrent dans le salon, ces intentions transforment. Il prend Renée comme une femme qu'il invite au salon et qu'il veut séduire. D'abord il semble à Renée aussi que Maxime la veut juste inviter à dîner, mais déjà avant leur arrivée au salon Renée commence à avoir des doutes. Quand Renée voit l'expression de Charles, leur serviteur disant : « En voilà une que je ne connais pas encore », elle en conclue les véritables intentions de Maxime. Le salon est décrit en ces termes :

« Le salon **blanc** est une pièce **carrée, blanche** et **or**, meublée avec des **coquetteries** de **boudoir**. Outre la **table** et les **chaises**, il y avait un **meuble bas**, une sorte de console, où l'on desservait, et un large divan, un véritable **lit**, qui se trouvait placé entre la **cheminée** et la **fenêtre**. Une **pendule** et deux **flambeaux** Louis XVI garnissaient la **cheminée** de **marbre blanc**. Mais la curiosité du cabinet était la **glace**, une belle glace trapue que les diamants de ces dames avaient criblée de noms, de dates, de vers estropiés, de pensées prodigieuses et d'aveu étonnants. » (Zola 1981 : 176)

Dans cet extrait, nous pouvons remarquer tous les mots qui décrivent le salon : la lumière, la forme et les petits objets de luxe qui le remplissent. Renée trouve le salon assez sale. Au centre de ce dispositif sont le divan et la glace trapue. C'est là que commence la vraie relation incestueuse entre Maxime et Renée. Ils connaissent l'inceste

sur le coin du divan. Maxime s'est placé là, presque aux pieds de Renée, alors qu'elle a tourné son dos à Maxime, car elle lit des noms sur cette « glace trapue ». Il y a des noms comme Amélie, Louise et Renée. C'est la liste de toutes les femmes qui ont été dans ce salon.

Quand elle aperçoit le nom de Maxime (la phrase commence par « Maxime aime... »), celui-ci la prend par les mains et prie Renée de ne pas lire ce qui est écrit sur la glace. Il ne veut pas sa belle-mère de savoir qu'il était au salon le mercredi dernier avec une femme qu'il avait rencontré au boulevard. Renée interprète ce geste comme la volonté de Maxime de l'embrasser, ce qui est vrai, mais Maxime a également voulu d'éviter que Renée finisse la phrase.

En fait, le lecteur ne sait pas exactement si Maxime et Renée ont eu un rapport sexuel ou s'ils s'étaient simplement embrassés, parce qu'il y a une ellipse temporelle. Cette ellipse est très courte, mais elle couvre le moment où Maxime et Renée font l'amour. Cette scène n'est pas directement exprimée. On ne décrit plus Renée et Maxime, mais seulement l'espace et on recommence à décrire Renée et Maxime juste après qu'ils ont fini le rapport sexuel.

La complexité de cette scène réside dans le changement des dispositifs. La scène commence par un dispositif d'effraction, car Charles est toujours là, emmenant des boissons et la nourriture. En même temps, ce qui vient de se passer entre Maxime et Renée est exprimé par le dispositif d'écran. Le rapport sexuel entre Maxime et René est exprimé par l'espace. Le « tremblement du sol » et le « flambement du gaz » pourraient être interprétés comme un orgasme :

« Dans le grand silence du cabinet, où le gaz semblait flamber plus haut, elle sentit le sol trembler et entendit le fracas de l'omnibus des Batignolles qui devait tourner

le coin du boulevard » (Zola 1981 : 185).

Cette scène est une sorte de mélange entre le dispositif d'effraction et le dispositif de récit. Quoiqu'il n'y ait pas le regard d'un « troisième » qui contemplerait la scène (leur rapport sexuel) entre Renée et Maxime, le serviteur Charles quand même passe par le salon plusieurs fois pour apporter de la nourriture. La vraie effraction n'existe pas ici comme un écran sous la forme d'un objet ou d'un embrayeur visuel, bien que nous puissions dire que physiquement, l'écran est tout ce qui fait d'une chambre un espace privé avec sa porte et ses murs. La vraie effraction ici n'est pas constituée dans la forme physique, mais dans la forme des connaissances que l'on a sur ce salon. Du point de vue de Renée, il y a un écran (au moins en arrivant au salon). Elle ne sait pas que Maxime y a déjà invité des femmes. Elle ne sait pas que Charles est tout à fait familier avec la fonction de ce lieu et au début elle ne sait rien de la vraie fonction de salon. Charles sait très bien que Renée y est invitée pour que Maxime puisse avoir des relations intimes avec elle. Ce que Renée ne sait pas, c'est qu'en réalité Maxime n'a aucune intention de coucher avec elle au début - il a juste eu l'intention d'inviter sa belle-mère à dîner, mais l'atmosphère du salon réveille en lui un désir incestueux.

Nous avons écrit que l'objet de désir de Renée n'est pas actuellement Maxime. Son objet en soi n'est pas l'inceste. Les origines de son vrai objet de désir résident dans son adolescence. Quand Renée était jeune, elle a été violée par un homme. C'est un acte de la domination masculine sur une femme. Peut-être que ce désir incestueux est une sorte de vengeance. Le but de cette vengeance est de dominer les hommes et Maxime est parfait pour cette domination. Bien qu'elle utilise sa féminité aussi pour séduire les hommes de la haute société parisienne. Elle a beaucoup d'amants, car Monsieur Saccard lui donne beaucoup de liberté. À côté de Maxime, par contre, elle se sent plus masculine. Maxime est très jeune quand il arrive à Paris, il ne connaît pas la haute société et il est financièrement dépendant de son père et de Renée.

En plus, Renée paraît même un peu masculine pour Maxime :

« Par moments, il n'était plus bien sûr de son sexe ; la grande ride qui lui traversait le front, l'avancement boudeur de ses lèvres, son air indécis de myope, en faisaient un grand jeune homme ; d'autant plus que sa longue blouse de satin noir allait si haut qu'on voyait à peine, sous le menton, une ligne du cou blanche et grasse »
(Zola 1981 : 184)

Dans cette scène, Maxime, en regardant Renée, fume la cigarette. Plupart des femmes n'aiment pas de cela dans *La Curée*. Pendant des dîners, ce sont toujours les hommes qui vont fumer, alors que les femmes bavardent dans une salle séparée. Un tel comportement semble refléter la situation des femmes à la fin du XIX^{ème} siècle. Il y existe des activités masculines et les activités féminines. Contrairement à ces femmes-là, Renée aime bien la fumée de cigarette. Elle-même donne la permission à Maxime de fumer dans sa chambre à coucher. Renée ne trouve pas que les cigarettes soient strictement réservées aux hommes, mais en même temps, elle n'a pas encore suffisamment de courage de prendre le cigare et fumer elle-même. Au lieu, elle trouve des autres moyens pour exprimer sa nécessité d'appartenir dans un monde masculin.

Cette dualité entre les espaces masculins et féminins s'exprime partout dans le roman. Il y a des endroits où les femmes ne sont pas bienvenues. La salle à fumer, le monde des affaires, le monde des finances, les cabinets dans lesquels les pères signent des contrats de mariages pour leurs filles. Elles n'ont pas de droit ni d'intervenir, ni de faire les décisions importantes. La seule chose qu'on les attend est de s'occuper de famille.

Maxime et, en fait, tous les hommes, sont les médiateurs dans cette relation entre le sujet (Renée) et l'objet (la volonté de dominer). Le rôle du médiateur est doublement complexe. C'est la source d'un grand conflit : il est en même temps celui que le sujet imite, car il possède ce que désire le sujet, et il est en même temps l'obstacle à ce sujet désirant. Renée imite Maxime et des autres hommes par une sorte d'agressivité. Elle est surtout agressive dans son comportement avec les hommes, elle a beaucoup d'amants et elle les utilise cruellement pour ses propres plaisirs. Elle est la *femme fatale* de XIX^{ème} siècle. Les hommes tombent amoureux d'elle et puis elle rompt tous les liens avec eux.

Renée est contente parce que Maxime est financièrement dépendant d'elle, mais une telle dépendance est dangereuse. Les sources financières de Renée deviennent de plus en plus limitées. Elle dépense plus que d'habitude. Avant l'arrivée de Maxime à Paris, elle était moins gaspilleuse. L'indépendance financière était la première condition pour obtenir l'objet de désir. C'est un cercle vicieux, car sa condition financière présuppose une plus grande dépendance de son mari, monsieur Saccard. Par ce fait, elle s'éloigne de son objet de désir et l'ordre qu'elle a essayé de renverser reste le même – elle n'obtient pas les pouvoirs masculins et elle reste dans sa rôle assujettie d'une femme.

1.1.3. Des objets à l'écran

Ces deux scènes de l'inceste (le château et le salon blanc) sont représentées d'une manière presque opposante. Le château se présente comme un espace sombre, même terrifiant. Le désir incestueux y est représenté d'une façon très laconique, mais en même temps comme quelque chose qui émeut René. Les toiles d'araignée, les volets fermés, la sonorité ne sont pas là pour instaurer une peur devant l'inceste, mais devant la possibilité de ne jamais voir sa sœur. Personne n'y habite, sauf le vieux serviteur.

En revanche, les fenêtres de salon blanc avec la vue sur la rue sont ouvertes, beaucoup de monde y passe chaque jour comme chaque nuit, même Charles apporte les entrées et le café. C'est un espace semi-public. En plus de la lumière qui entre par les fenêtres, il y a aussi la cheminée, donc plusieurs sources de lumière. Tout cela est en harmonie avec le texte - dans *La Curée* on n'essaie jamais de cacher au lecteur les relations incestueuses entre Renée et Maxime. On utilise même le mot « inceste » plusieurs fois, alors que dans *René*, on utilise les expressions comme *l'amitié, la passion criminelle*. De plus, les motifs religieux y jouent un rôle central. Nous pouvons même conclure que le dispositif de *René* se base sur la religion et sur la Bible, alors que le dispositif de *La Curée* se base sur la mondanité.

Dans *La Curée*, les relations incestueuses sont mises au centre de la représentation. Le divan se trouve entre la glace, la cheminée et la fenêtre, donc au centre de toutes les sources de lumière. L'inceste y est représenté comme une relation relativement tolérée par la société, partiellement, parce que Renée veut y croire et partiellement, parce que c'est une relation entre la belle-mère et son beau-fils et non pas entre les parents consanguins, mais aussi parce que la société est déjà plus ouverte et moins religieuse. Le dispositif de l'inceste dans *La Curée* se base donc sur le déni de Renée qui ne comprend pas la sévérité de la situation. On peut en supposer que le narrateur de *La Curée* prend parfois la position de Renée. Il fait semblant que l'inceste n'est pas quelque chose de terrible. Ce qu'on représente plus explicitement semble moins sérieux que ce qu'on essaie de cacher de tout prix comme dans *René*.

L'inceste dans *La Curée* est le résultat de la folie. Il est placé au même niveau que le monde luxueux et avec toutes sortes de bibelots. L'inceste fait partie d'espace de la représentation mimétique, ce qui signifie que le choc ou le réel ne peut pas être l'inceste dans cette œuvre. Derrière le désir incestueux se cache la véritable source de folie de Renée. Cette folie est la cause de violation, c'est également la raison, pourquoi le livre est titré *La Curée*. Le mot « curée » signifie « portion de la bête que l'on donne aux chiens après l'avoir servie », mais il peut aussi désigner « ruée vers les places, le butin, etc., lors de la disgrâce, de la chute de qqn. » (*Le Petit Robert* 2010). En tout cas, figurativement, ce mot signifie tout ce qui est abattu, chassé.

Tout ce qui est luxueux semble intensifier le désir. L'appartement de Renée ressemble beaucoup au salon blanc surtout par le luxe coquet. Un boudoir précède la chambre à coucher. Les murs sont couverts de soie brochée d'énormes bouquets de roses, de lilas blancs et de boutons d'or. Dans la chambre à coucher, il y a une cheminée en marbre blanc, un grand lit gris et rose, séparé par des rideaux, aux deux côtés du lit deux grands peaux d'ours noir, garnis de velours rose, les têtes tournées vers la fenêtre. La pièce entière ressemble à un énorme lit avec ses tapis, ses peaux d'ours imprégnées de l'odeur de Renée. La chambre offre une douce harmonie et un silence étouffé par les tissus et

les voilages. La merveille de l'appartement, c'est le cabinet de toilette plein des bijoux. Mais le cabinet n'était pas célèbre seulement pour tous les bijoux et le luxe. En face de la fenêtre se trouve une baignoire, enfoncée dans le plancher. On descendait dans la baignoire par les marches de marbre. Chaque matin Renée prenait un bain de quelques minutes. En plus de ces petits objets féminins, la couleur dominante de cet appartement est le rose qui est présenté comme la couleur de nudité. La rose est la couleur de peau et la chambre est peinte des couleurs pures. Dans l'intérieur de la chambre nous pouvons remarquer un contraste des couleurs. Les couleurs dominantes sont le rose, le lilas, le gris et l'or. Les matériaux dominants dans la chambre à coucher et dans le salon blanc semblent être le marbre blanc (toutes les deux cheminées) et la soie.

Cet appartement est une combinaison de la chambre typiquement féminine et de la chambre plutôt masculine, car il y a les peaux d'ours noir à côté du lit de Renée. Les têtes de ces peaux sont tournées vers la fenêtre, les yeux sont glacés. Elles ont plusieurs significations ou fonctions. D'abord, le motif de peau d'ours se répète non seulement dans la chambre à coucher, mais aussi dans le fiacre quand Renée et Maxime sont au Bois pour faire la promenade autour du lac. Les peaux sont utilisées pour chauffer Renée dans le fiacre. Deuxièmement, ce sont les symboles de la chasse qui est typiquement une activité masculine. Les peaux d'ours sont les manifestations de désir de Renée d'appartenir au monde des hommes. Troisièmement, les peaux d'ours sont les symboles de quelque chose de bestiale. En rappelant l'idée de Lévi-Strauss que l'inceste est un phénomène qui appartient à la fois à la nature et à la culture, un tel placement des objets dans la chambre de Renée fait sens. Renée dans sa folie ressemble aux prédateurs.

La première fois que Maxime passe la nuit dans l'appartement de Renée, il l'aide à se déshabiller, car la servante de Renée a oublié les ordres de celle-ci. Le processus de déshabillage devient le rapport sexuel entre Maxime et Renée. Ils passent la plupart des nuits ensemble dans cet appartement dans lequel tout l'intérieur exprime la sexualité et la féminité de Renée. Maxime et Renée ne préfèrent pas seulement cet appartement pour

son intimité, mais aussi pour ses espaces moins traditionnels, par exemple la serre devant la porte du jardin.

« 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 aimaient dans la serre. C'était là qu'ils goûtaient l'inceste » (Zola 1981 : 215).

Une nuit, Renée prie Maxime d'aller chercher une des peaux d'ours noir. Il la place sur le sol, au bord d'un bassin, dans la grande allée circulaire. Il gèle dans le clair de la lune. C'est un espace plein de contrastes. D'un côté la lune qui éclaire les amants, le froid de l'air nocturne, de l'autre côté la peau d'ours noir et la chaleur que se procurent les deux amants. Renée qui, normalement, est très féminine, devient maintenant dominante – c'est sa possibilité de donner des ordres et de soumettre un homme à son pouvoir. Elle se coule dans un rôle de chatte aux yeux phosphorescents. C'est là qu'on peut parler d'un vrai espace de l'inceste. Cet espace représente l'essence de l'inceste mieux que la chambre de Renée ou le salon blanc. La serre se trouve dans une allée circulaire. C'est un espace semi-public. Il n'y a pas de murs qui cachent les deux amants. N'importe qui pourrait passer par l'allée. Le danger de révélation est grand. À côté de la chambre du salon, ce n'est pas un endroit traditionnel pour les amants, surtout pour les amants incestueux. Il représente la perversité de cette relation, ainsi que l'état d'instabilité psychologique de Renée. C'est comme elle avait perdu le sens de la réalité. La serre est un lieu où on cultive des plantes, donc c'est un endroit construit par homme, mais pour la nature. Renée a été violée dans une forêt et sa volonté de retourner environnements naturels ou au moins semi-naturels peut montrer son désir de revivre le trauma qu'elle a eu d'une façon renversée. C'est maintenant elle qui viole.

C'est là que les deux œuvres de notre corpus représentent similairement l'inceste. La scène du château nous donne l'image d'une chambre à coucher où l'amitié de René naît dans le sein d'une sœur - le désir incestueux présuppose un espace intime entre le frère et la sœur. Ils n'avaient pas autant de confidentialité que Renée et Maxime dans leur

recoin d'hôtel, mais suffisamment pour que naisse le désir interdit. La description des scènes d'inceste dans ces deux œuvres est similaire : les deux espaces sont décrits comme les endroits sombres et même épouvantables. Le château par ses volets fermés, par les araignées et les toiles, la serre par les peaux d'ours et surtout par la façon dont Renée se transforme dans cet espace. Elle devient un prédateur dont Maxime a peur :

« Quand il revint à lui, il vit Renée agenouillée, penchée, avec des yeux fixes, une attitude brutale qui lui fit peur. Les cheveux tombés, les épaules nues, elle s'appuyait sur ses poings, l'échine allongée, pareille à une grande chatte aux yeux phosphorescents » (Zola 1981 : 216)

René et Amélie ont commis l'inceste quand ils étaient relativement jeunes. Nous pouvons supposer qu'ils avaient à peu près quinze ou seize ans, Amélie peut-être un peu plus, parce qu'elle est la sœur aînée. Bien qu'ils aient déjà commis crime de l'inceste, ils comprennent que c'est le péché et ils essayent de l'éviter plus tard. Il y a quand même des espaces qui les influencent et qui rendent la fuite devant l'inceste plus difficile.

Nous avons déjà décrit le château où ils passaient leur enfance ensemble. Après la mort de leur père, il y a encore une période où ils habitent ensemble. C'est quand René vient de rentrer en France après ses voyages en Europe et ne trouve plus sa sœur qui lui écrit et le prie de ne pas la suivre. Cela rend René si triste qu'il veut se suicider. Avant, il décide d'écrire à sa sœur pour arranger les affaires concernant sa fortune. Amélie qui connaît René, comprend que son frère veut se suicider et se dépêche pour parler avec lui. L'arrivée d'Amélie rend René si heureux qu'il lui promet de ne pas se suicider. Ils habitent ensemble pour quelques mois. On ne dit jamais où et on ne décrit pas non plus l'espace dans lequel ils habitent. Cependant, il y a quelques indices laissés sur des objets de cet espace.

Amélie a son propre appartement où se trouve une cheminée et il y a un crucifix quelque part dans leur maison, parce qu'Amélie l'utilise pour prier. C'est tout ce qu'on

sait sur le niveau géométral de ce dispositif. L'important, c'est qu'ils habitent sous le même toit et que cette proximité intensifie le désir. Déjà le récit de René nous donne l'idée de son contentement et de la manière de laquelle il voit sa sœur :

« Nous fîmes plus d'un mois à nous accoutumer à l'enchantement d'être ensemble. Quand le matin, au lieu de me trouver seul, j'entendais la voix de ma sœur, j'éprouvais un tressaillement de joie et de bonheur. Amélie avait reçu de la **nature** quelque chose de divin ; son **âme** avait les mêmes grâces innocentes que son **corps** ; la **douceur de ses sentiments** était infinie ; il n'y avait rien que de suave et d'un peu rêveur dans son **esprit** ; on eût dit que son **cœur**, sa **pensée** et sa voix soupiraient comme de concert ; elle tenait de la femme la **timidité** et **l'amour**, et de l'ange la **pureté** et la **mélodie** » (Chateaubriand 1964 : 162)

Nous voyons dans cet extrait une dualité dans le lexique que l'auteur utilise. D'un côté le corps, de l'autre côté l'âme. D'un côté la nature, de l'autre la religion. Ces derniers sont tous présents dans Amélie. Comme toute la nouvelle se base sur la dualité de la nature et de la religion, nous pouvons en conclure qu'en parlant de sa propre mélancolie et de ses inquiétudes, il parle en même temps de sa sœur Amélie. Il fait de soi-même un écran et en décrivant son *spleen*, il décrit Amélie aussi.

L'intensification du désir est assez évidente. Bien sûr, cela est moins évident chez René, car il ne parle pas de son désir, mais sa façon de représenter sa sœur franchit les limites d'une simple admiration fraternelle. René semble content avec une telle situation, mais pour Amélie c'est difficile. Elle devient très maigre, elle pleure beaucoup, elle ne mange pas, elle ne lit pas. Un jour elle disparaît, laissant un paquet à René. Ce paquet contient une lettre où elle explique qu'elle veut devenir religieuse, mais elle ne dit rien sur sa passion criminelle. Le paquet est un des rares objets au niveau géométral. Comme René a tellement peur de perdre Amélie et de l'abandonner à la religion et à Dieu, il espère même qu'elle est tombée amoureuse d'un homme, ce qu'elle nie dans la réponse qu'elle donne à son frère.

René est le narrateur homodiégétique, ce qui signifie qu'il raconte sa propre vie et fait en même temps l'objet de son récit. Il a honte, ce qu'il admet dès le début. Il parle de sa vie et des sentiments interdits de sa sœur. Il arrive lentement jusqu'à l'aboutissement de son récit – la révélation de désir incestueux d'Amélie. Le fait qu'il en parle, bien que très implicitement, pendant tout le récit signifie qu'il y a déjà au début des indices et références à ce désir. L'inceste est tout à fait aussi tabou dans la société des Indiens et il a peur de la condamnation de ses amis. Le résultat, c'est qu'il essaie de cacher la terrible vérité. Il utilise des mots ambigus qui explicitement ne signifient rien d'important, mais implicitement peuvent signifier beaucoup. Son récit fait l'écran pour les lecteurs et pour les Indiens. Malgré tout, son corps révèle la vérité à ses deux compagnons. En tout cas, il les met quand même douter qu'il y a quelque chose dedans :

« Ici la voix de René expira de nouveau, et le jeune homme pencha la tête sur sa poitrine »

(Chateaubriand 1973 : 43)

Comme René a honte d'admettre ses véritables sentiments, il crée un écran. L'écran superpose au réel (le choc) une représentation acceptable du réel. D'un côté, il a besoin d'écran pour que ses compagnons ne comprennent la vérité de ses relations avec Amélie, mais de l'autre côté, il a besoin d'écran pour ne pas voir la réaction de ses compagnons, car la réaction de la part de société le faisait rendre compte de l'horreur de l'inceste. Pour créer cet écran, René met au centre de la représentation de l'inceste sa sœur. Il représente surtout les pensées d'Amélie et il peut le faire grâce aux lettres qu'elle écrit. La lettre d'Amélie est l'objet de représentation et reste donc au niveau géométral. Cette lettre fonctionne comme un écran entre René et Amélie. D'un côté, elle permet de se distancier l'un de l'autre, mais de l'autre côté, elle est un médium, par lequel ils expriment ses sentiments et cela fait d'une lettre quelque chose de très intime à la fois. La lettre exprime les émotions et les pensées de celui qui l'a envoyé, mais en même temps, le lecteur peut les comprendre différemment et le message peut se transformer dans le processus de lecture. René, par exemple, pense que la raison pourquoi Amélie est partie, est un homme et ce n'est pas faux, mais il ne soupçonne pas

que cet homme est lui. La lettre en tant qu'écran filtre partiellement la vérité et à la fois la rend plus tolérable.

Amélie est l'« objet » par lequel René représente la véritable raison de sa mélancolie. Dans *Image et subversion*, Stéphane Lojkin décrit les relations entre les choses et les objets. Ces derniers appartiennent à la zone de représentation mimétique, alors que les choses précèdent les objets et font alors la partie du réel. *La Curée* ne représente pas très clairement la cause de l'inceste, alors que l'inceste lui-même n'est pas un secret. Renée a toujours été riche grâce à sa famille prestigieuse. Toutefois, la véritable vie de luxe a commencé après qu'elle a été violée par un homme à la campagne. Celle-ci est forcée de se marier à un homme (monsieur Saccard) qu'elle ne connaît pas. Renée plonge dans la vie luxueuse pour oublier. Monsieur Saccard est payé pour se marier avec une fille « perdue » et, grâce à son intelligence, il parvient à se faire une énorme fortune.

1.2. L'inceste voilé

L'espace incestueux n'est pas un simple endroit dans lequel le couple amoureux peut être ensemble. Le couple incestueux risque d'avoir beaucoup de problèmes en cas de révélation. L'espace, grâce à ses caractéristiques géométrales, est souvent limité par quelque chose, soit par les murs, soit par les arbres, etc. Les personnages incestueux peuvent en profiter pour créer leur propre espace privé.

Personne ne soupçonne à priori des relations sexuelles entre le frère et la sœur ou entre le fils et sa belle-mère. Alors, c'est une des moyens de cacher cette passion criminelle. Les personnages incestueux peuvent se montrer assez librement dans les espaces publics. Cela donne au couple incestueux suffisamment de liberté de faire ce qu'il veut, par exemple : faire des promenades dans le Bois. Le fiacre est à la fois un espace très

limité, tout le monde en utilise, mais en même temps également un endroit privé. C'est un espace privé dans un espace public. Cela diminue les soupçons sur les relations entre Maxime et Renée. Les autres peuvent les voir par les vitres du fiacre, mais en même temps ils sont en mouvement constant. Ils ne « goûtent » jamais l'inceste dans un fiacre, mais le désir incestueux augmente dans cet espace restreint : les gestes, les touches, la proximité entre Maxime et Renée, le silence étouffant, la tension sexuelle et l'atmosphère d'attente. Pour le reste du monde, le fiacre est un moyen de transport et bien qu'au Bois il y ait quelques couples amoureux qui passent devant le fiacre de Renée et Maxime, ils ne soupçonnent jamais quelque chose d'interdit entre ces deux personnages.

Deuxièmement, l'hôtel des Saccard est spacieux. Renée a son propre appartement dans lequel elle est suffisamment séparée de son époux et des serviteurs. Renée et Maxime doivent cacher leurs relations, donc ils trouvaient un moyen pour que Maxime puisse entrer dans l'appartement de Renée sans être vu. Il arrivait chaque nuit par le jardin, vers une heure. Normalement, Renée l'attendait déjà dans la serre, qu'il devait traverser pour arriver au petit salon.

Ils devenaient de plus en plus imprudents, oubliant presque les précautions de l'adultère, parce que ce coin de l'hôtel leur appartenait. Il n'y avait que le valet de chambre de monsieur Saccard qui avait le droit d'y entrer. Cet homme faisait sa ronde chaque nuit et il y avait une fois où il a presque vu Maxime chez Renée. Après ce soir-là, les deux amants sont devenus plus prudents. Ils commençaient à fermer les portes du salon. Cela est l'un des moyens par lesquels l'espace permet de se séparer d'un autre espace public.

Dans *René*, c'est le bois autour de leur château où ils vont pour se séparer de leur père, de leurs serviteurs et de leur famille. Les arbres et les feuilles fonctionnent comme un écran, mais ce ne sont pas seulement les arbres qui cachent la vue d'un « troisième regard », mais c'est aussi la distance. Ce qui n'est pas le cas de la chambre d'Amélie où

ils commençaient d'avoir les sentiments « d'amitié ». Cette chambre se trouve juste au milieu de l'institution du pouvoir, c'est-à-dire la famille.

Pour conclure sur cette fonction de l'espace qui jette un voile sur l'inceste, nous pouvons dire que le succès de dissimulation de l'inceste dépend du dispositif. Quand l'espace restreint reste l'espace restreint, autrement dit, l'espace de secret n'est pas révélé, nous pouvons parler de dispositif de récit. Dans ce cas, la société est placée dans le rôle de lecteur qui doit comprendre ce qui s'est passé dans une chambre close sans vraiment avoir la possibilité de regarder la scène. Les personnages incestueux créent l'écran entre eux et le monde extérieur. Ces écrans sont au niveau géométral par exemple les murs et les portes qu'on peut fermer par la clé. Les lecteurs ou monsieur Saccard, le père, le public, ne savent rien de la vérité. Quand les personnages incestueux, par contre, n'arrivent pas à fermer toutes les portes ou quand ils choisissent des espaces semi-publics pour leurs moments d'affection, nous pouvons parler de dispositif d'effraction et dans ce cas ils ont des témoins. L'espace incestueux est révélé et influence fortement le sujet. Nous en parlerons plus précisément dans le quatrième chapitre.

Nous avons déjà précisé que *René* est fortement influencé par la religion. Contrairement à *La Curée* qui est une œuvre mondaine, la morale chrétienne joue un rôle central dans la littérature romantique. *René* fait partie du *Génie du christianisme* de Chateaubriand. La religion a été au centre de la vie à l'époque, alors que pendant le XIX^{ème} siècle elle devient de moins en moins importante. La représentation de l'inceste dépend fortement d'un tel changement dans la société. À l'époque de Chateaubriand la société vient de sortir de la période pendant laquelle l'inceste était puni par la mort. Dans *René*, Amélie ou René ne sont plus punis par les autres, mais ils se punissent eux-mêmes, surtout Amélie, qui s'isole au couvent, alors que René s'isole dans les églises et dans la nature. Les églises et le couvent sont des espaces grâce auxquels ils arrivent à éviter la répétition de l'inceste. Ce sont les lieux sacrés où le Dieu est omniprésent et qui les gardent séparés, car la présence d'un homme autre que le prêtre, n'est pas permis dans les couvents.

2. La dynamique du désir

Ce conflit éthique (entre le désir incestueux et la peur devant le crime), qui est le résultat de la pression mise sur le sujet par la société, procure du mouvement dans l'espace, car le sujet essaie quand même d'éviter l'inceste. Cette dynamique est caractérisée par l'éloignement et par le rapprochement ; par l'entrée et par la sortie ; par l'ascension et par la chute. Cette relation triangulaire entre le sujet, le médiateur (le personnage apparenté au sujet) et l'objet de désir est caractérisé par trois types de mouvement (circulaire, vertical et horizontal) qui eux-mêmes sont influencés par des forces centripètes ou centrifuges.

Il arrive que les personnages incestueux deviennent faibles. Dans ce cas là, la force dominante est la force centripète. De temps en temps, les personnages comprennent qu'il faut toujours lutter contre ce désir et la force centripète change à la force centrifuge. La distance entre ces personnages augmente, ils sont chacun dans des espaces différents. Cela arrive avec Amélie qui décide de partir au couvent, car la situation est trop difficile pour elle.

Les dynamiques dans le mouvement des deux œuvres sont complètement différentes. Dans *René*, l'espace du désir est exprimé par le niveau vertical et horizontal, alors que dans *La Curée* ce n'est pas lié aux différents niveaux, mais plutôt aux contrastes entre l'espace restreint et l'espace vague, ainsi qu'au mouvement circulaire. L'espace ne se constitue jamais des personnages et des objets, des murs, des plafonds ou d'ameublement. Il se constitue également dans une façon de se bouger dans cet espace ou la façon dont les objets y sont placés.

2.1. Le mouvement circulaire

Dans ce type du mouvement, il y a un point central avec une force centripète. Cela veut dire qu'il y a des objets ou des personnages qui circulent autour de ce point qui à son tour tire vers lui. Quand la fonction de gravité est de garder les objets sur Terre, dans le cas du désir, les objets n'arrivent jamais au point central de ce cercle. La force centripète les garde à une certaine distance de ce point et le résultat est que les objets ou les personnages circulent éternellement autour de ce point.

La dynamique de *La Curée* est caractérisée par les contrastes entre l'espace vague et l'espace restreint. Ce dernier par le silence, par une sorte de mouvement statique. Renée et Maxime dans le fiacre, où personne ne parle, où ils ne bougent pas, pareillement dans le salon blanc. Tous deux regardent par les vitres, alors que dans les rues il y a beaucoup de monde et la rue est animée d'un mouvement rapide. Les cafés et les brasseries sont plein d'hommes et de femmes qui parlent et qui boivent, alors que Maxime et Renée les suivent des yeux. Comme le serviteur Charles dans le restaurant appartient à l'espace vague, il bouge beaucoup, il prépare la table et apporte les repas. La circulation dans les rues cause un bruit et un roulement continu qui entrent en contraste avec l'atmosphère silencieuse du salon.

C'est un après-midi d'automne. Renée et Maxime font leur promenade dans un fiacre, au Bois. Renée est penchée en avant, pelotonnée dans le coin. Elle a la mine d'un garçon, un binocle d'homme dans la main. Elle a des yeux semi clos, regardant paresseusement des deux côtés de l'allée. C'est une scène silencieuse. Maxime et Renée ne parlent pas beaucoup. Renée est inclinée vers la fenêtre du fiacre et Maxime est assis à l'autre côté. Tous les deux regardent par les vitres vers le lac. L'atmosphère est intense, malgré le silence et l'ennui apparents. Renée vient de parler qu'elle est fatiguée de sa vie, que c'est toujours la même chose – les hommes, les événements ennuyants. Elle semble faire une de ses « crises féminines » qui pour Maxime a peu de signification.

C'est une scène longue, c'est-à-dire que malgré le fait qu'elle semble arrêter le temps dans le fiacre, c'est justement à cause de cet ennui qu'elle semble longue à Maxime et à Renée. Nous la prenons comme une seule scène, car l'espace restreint reste le même. Renée et Maxime ne sortent du fiacre qu'après la promenade. À l'espace public appartiennent les autres gens qui se promènent. Les taillis et le lac constituent une sorte de décor, mais ce dernier joue un rôle important dans cette scène. Ce qui se passe dans le fiacre est central, mais ce qui se passe dehors est d'une grande importance aussi, car les pensées et les regards de deux personnages sont fixés sur le lac, autour lequel le fiacre tourne. Le lac fait ressentir à Renée et Maxime quelque chose dont ils ne se rendent pas compte encore. Il symbolise ce désir inconnu que Renée recherche. Les deux personnages ne parlent pas beaucoup, mais quand ils le font, ils parlent de leur désir. Ceux de Maxime, c'est d'avoir les relations intimes avec une nonne, alors que Renée ne sait pas, ou plutôt, elle sait, mais elle n'a pas de courage de le dire à Maxime. Elle a déjà les sentiments incestueux, mais elle a peur de les admettre à Maxime. Nous pouvons parler de la force centripète dans cette scène, car le fiacre fait des cercles autour du lac et les personnages regardent fixement sur le lac. Le désir s'exprime par les petites gestes que Renée fait, par exemple elle touche Maxime de temps à l'autre, accidentellement :

« Comme elle allongeait un pied, pour se détendre dans son bien-être, elle frôla de sa cheville la jambe tiède de Maxime, qui ne prit même pas garde à cet attouchement. » (Zola 1983 : 50)

L'autre scène, similaire à la première, se déroule pendant le dîner chez les Saccard. Les traditions d'une telle soirée étaient très fixes chez eux. D'abord on reçoit des visiteurs dans un salon, on leur donne quelque chose à boire, on parle avec eux. Les femmes parlent des relations, de la mode alors que les hommes fument et parlent des affaires. Quand la table est prête, les valets ouvrent les portes de la salle à dîner et tout le monde entre dans un défilé à la salle à manger. Ensuite, tout le monde trouve sa place.

La table est grande et carrée, mais la dynamique du mouvement autour de cette table est

circulaire. Renée est forcée de s'asseoir à côté d'un homme extrêmement ennuyeux pour elle, alors que Maxime est placé à côté de Louise qui est sa future fiancée. Renée les suit des yeux pendant tout le dîner car ils parlent beaucoup et car elle entend constamment des éclats de rire. C'est un dispositif d'effraction. Renée avec les autres dîneurs appartient à l'espace vague, alors que Maxime et Louise appartiennent à l'espace restreint. Il n'y a pas de véritable écran physique dans cette scène, mais la distance entre Renée et l'espace restreint fonctionne comme écran, car elle n'entend pas vraiment ce qu'ils disent, mais elle les voit. Elle les voit sourire et s'amuser : un dispositif de jalousie. Les autres personnes sont là seulement comme des embrayeurs visuels. À la vraie scène d'effraction appartiennent seulement Renée, Maxime et Louise. Quand le dîner commence de façon dynamique, les invités vont à la table comme dans un défilé puis, le tempo change quand ils sont assis. La scène devient statique. Le temps arrête et s'écoule presque au ralenti. Il n'y a plus de mouvement circulaire, mais plutôt une immobilité au niveau horizontal, à la table de dîner.

2.2. L'horizontalité et la verticalité

Bien que *La Curée* soit principalement caractérisée par le mouvement circulaire, ils n'y manquent quand même quelques scènes où nous pouvons apercevoir le mouvement au niveau horizontal, par exemple dans l'appartement de Renée :

« 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 ». (Zola 1983 : 215)

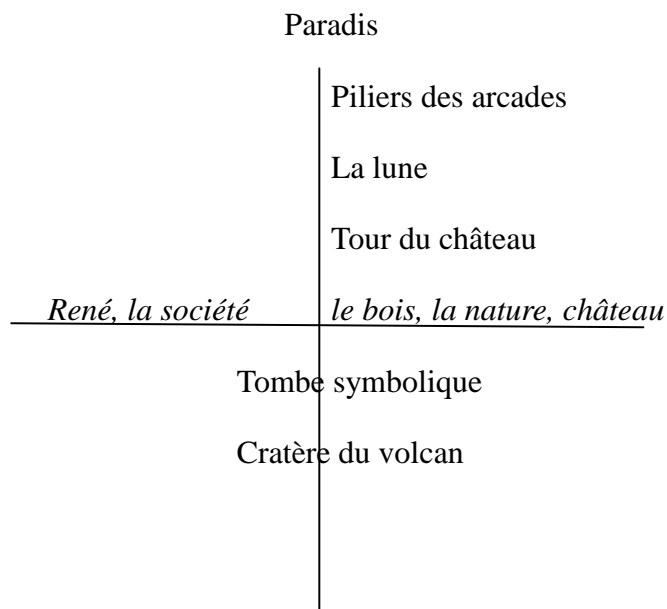
Chaque pièce fait de Renée une autre amoureuse. Dans la chambre à coucher elle est une amoureuse délicate et jolie, dans le cabinet de toilette elle est une fille capricieuse et charnelle et dans le petit salon elle devient une déesse.

Le mouvement n'est pas seulement un phénomène qui se passe dans l'espace géométral, mais aussi dans l'espace public. Il y a une certaine hiérarchie dans la société. À cette époque-là, en parlant des sexes, l'homme est à un niveau plus haut que la femme. Cette dernière a toujours dépendu des hommes dans sa vie – son père, son frère, et, finalement, son époux. Un des hommes les plus importants dans la vie de Renée est Monsieur Saccard. Il est responsable des affaires de Renée, donc celle-ci est dominée par lui. Il possède deux choses que Renée désire.

De façon similaire à la société, la religion fonctionne aussi verticalement, car le crucifix symbolise le Père (Dieu) et l'esprit, alors qu'horizontalement, le crucifix symbolise l'homme (physique). Les personnages de *René* n'ont vraiment pas d'aspirations au niveau de la société. Ils ont plutôt les aspirations religieuses. Là, le niveau vertical ne fonctionne pas entre les hommes et les femmes. Il n'est pas question de savoir qui a la meilleure position dans la société. Le conflit vient du fait que l'homme doit suivre les lois bibliques, bien qu'il n'est qu'un homme avec ses désirs.

Les mouvements verticaux et horizontaux dans *René* constituent un dispositif qui se base sur un des symboles principaux de la religion chrétienne – la croix :

la grille, le voile = écran



« Ma sœur se couche sur le marbre ; on étend sur elle un drap mortuaire ; quatre flambeaux en marquent les quatre coins. » (Chateaubriand 1973 : 61)

La dynamique des scènes se base aux niveaux verticaux et horizontaux. Selon les coutumes de la messe, René devrait normalement être au même niveau que le public, mais comme il fait partie de la cérémonie en étant dans le rôle du père, il se place au niveau vertical, c'est-à-dire qu'il est plus haut que le public. Il se trouve au banc du sanctuaire, puis à côté du prêtre, alors que le prêtre se trouve à l'autel qui est au niveau plus élevé par rapport au public. Ensuite, il monte en chaire qui est encore plus haut. Amélie est en bas, par rapport au prêtre et à René. La hiérarchie géométrale est donc la suivante : le prêtre comme institution symbolique la plus proche de Dieu se trouve le plus haut, puis, René comme père figuratif d'Amélie ; viennent ensuite Amélie et finalement tout en bas, le public. Si Amélie, René et le prêtre constituent la ligne verticale, le public reste dans l'espace vague de la scène. Le public est là comme un décor de théâtre. Leur rôle est passif et ils ne font pas partie de l'espace restreint. À celui-ci appartiennent d'abord René, le prêtre, Amélie et les deux religieuses qui la tiennent. Cela n'est que le début, car les moments les plus signifiants de la scène sont encore à venir.

Ce n'est pas seulement à cause de la religion que la verticalité dans *René* est si cruciale. C'est aussi à cause de la nature qui donne les outils (par exemple les montagnes, les volcans) pour monter au proche du ciel, donc au niveau symbolique de la religion. Comme nous avons fait remarquer dans le chapitre précédent, René voyage beaucoup en Europe, mais finalement en Amérique aussi. Pendant ces voyages il visite quelques monuments de la nature, parmi eux le volcan Etna, qui se situe au milieu de Sicile. Le soleil se lève, l'île et la mer sont à ses pieds. Il regarde le cratère de l'Etna, qui a des entrailles brûlantes, entre les bouffées d'une noire vapeur. Bien que l'Etna soit ici un objet, la chose ou le choc derrière cet objet est l'*alter ego* de René. Le volcan symbolise la réflexion des sentiments de notre protagoniste.

Les entrailles brûlantes signifient les émotions de René. Il est placé dans la bouche du volcan et il se voit comme quelqu'un qui n'a pas de valeur. Il se regarde de haut en bas, donc son regard est au niveau vertical, mais il n'est pas orienté vers le ciel – ce qui signifierait dans cette œuvre vers la religion et vers Dieu - mais vers l'intérieur du volcan. L'enfer dans la Bible et également dans les traditions orales est un endroit chaud, il y a du feu, c'est un endroit où ceux qui ont péché pendant leur vie brûlent.

Ce que nous pouvons conclure de cette scène, c'est que René pense qu'il a commis un péché. Il nous représente sa vie de la façon qui laisse l'impression d'un *mal de siècle*. Mais est-ce que c'est suffisant pour aller brûler en enfer ? Il nous semble que non. Il a peur de l'enfer, car il a goûté le fruit interdit. Amélie est peut-être sauvée, car elle se dédie au Dieu, elle se voue à Dieu. René n'est pas capable d'entrer dans le monastère comme on l'avait vu dans les chapitres précédents.

L'autre monument vertical est la tour de leur château où Amélie prie. Bien que ce soit un monument qui appartient au monde laïque, Amélie y prie, parce qu'elle y est plus proche du ciel. Dans la nouvelle, c'est un endroit de deuil pour Amélie. Elle n'est pas capable de participer aux funérailles de son père et en fait, selon le récit de René, elle n'a pas d'habitude de passer son temps dans la tour avant la mort de son père. Avant cet événement triste pour les deux, elle a passé beaucoup de temps avec son frère. Pour quelque raison que René n'exprime pas, la mort de leur père met la distance entre lui et sa sœur.

Pour Amélie, devenir la nonne est la seule possibilité de s'approcher à la religion et d'éviter l'inceste dans le futur. La nuit suivante qu'Amélie prononce ces vœux, René erre sans cesse autour du monastère pour entrevoir Amélie par les grilles. Il reste assis à côté du couvent et écrit sa lettre d'adieu pour Amélie. Il regarde le ciel et les murs de couvent et par une des fenêtres, derrière la grille, il voit une figure qui prie devant le crucifix.

Le monastère constitue le centre de cette trajectoire, par la force centripète. René ne peut pas y entrer, donc il fait des cercles autour du monastère. Ce ne sont pas seulement les murs et les portes fermées qui l'empêchent d'y entrer – c'est aussi l'institution symbolique, c'est-à-dire toutes les règles de la société qu'il faut suivre. Étant une personne très pratiquante, il respecte ces règles.

Dans ce sens nous pouvons parler de forces centripètes et centrifuges dans *René* aussi. Quand Amélie et René sont « chassés » de leur toit paternel, la force dominante est centrifuge. De temps en temps ils essaient de lutter et de changer le mouvement en force centripète. Ils veulent reconstruire la situation initiale, la condition du Paradis, de leur enfance ensemble au château. Cela ne peut pas fonctionner à cause de l'institution de pouvoir et de ce fait, le dispositif qu'ils essaient de détruire reste le même.

Les différentes dynamiques ne sont toujours séparées. Le mouvement circulaire peut être accompagné par un mouvement horizontal avec des aspirations verticales - exactement comme dans la scène que nous venons de mentionner. René fait des cercles autour du monastère, en même temps il voudrait entrer par la porte du monastère, qui se situe au même niveau que lui, mais comme il ne peut pas le faire, il dirige son regard vers la cellule d'Amélie qui se trouve au niveau vertical, c'est-à-dire plus haut que René.

La relation incestueuse est la tentation de détruire l'ordre actuel. Cet ordre dans *René* n'est pas lié aux règles de la morale, mais surtout à l'attente que la société fait peser sur le sujet. Au début du XIX^{ème} siècle, les enfants de la noblesse passent leur enfance soit chez ses parents, soit dans les écoles loin du château paternel. Cela arrivait à René qui était élevé par des mains étrangères. On n'y précise pas qui exactement, mais c'était probablement la nourrice, car la mère de René est morte. Il revenait au château paternel chaque automne. Puis, après la mort des parents ou bien une fois adulte, les enfants devaient commencer leur vie d'adulte. Les femmes se mariaient, les hommes aussi. René même se plaint constamment que le temps que les enfants passent sous le toit de

leurs ancêtres est tellement court que les enfants connaissent à peine leurs parents et leurs frères et sœurs. Ce n'est pas contre l'interdit de l'inceste que les sujets incestueux luttent, mais contre la structure sociale en général. L'inceste est seulement le moyen d'essayer de vaincre ce système imposé par la société et par la religion.

L'objectif de Renée n'est pas l'inceste non plus. En réalité, il veut lutter contre la mauvaise situation des femmes. La société n'attend rien d'elles. La vie des femmes est décidée par les hommes. Il y a seulement une chose qu'on attend d'elles et c'est le mariage avec un homme riche et jouissant d'une certaine position dans la société. La vie de Renée se déroule au début comme il faut : elle reçoit son éducation dans le monastère, puis elle retourne chez les parents, elle entre dans la haute société pour y trouver un homme riche.

Sauf que la vie de Renée se poursuit de façon très différente. Elle est violée quand elle est encore très jeune et tombe enceinte. On ne mentionne jamais ce qui s'est passé avec le bébé de Renée, mais elle a probablement fait la fausse couche. Elle a toujours été dominée par des hommes. L'inceste est le moyen pour elle de montrer sa domination sur les hommes. D'abord sur Maxime (comme nous avons vu dans le chapitre trois), mais aussi sur Monsieur Saccard.

Normalement c'est lui qui a le contrôle sur sa femme, surtout quand Renée dépense tout son argent et a besoin d'en emprunter plus. Comme elle ne peut pas contrôler son époux, elle devient la guide pour Maxime. Elle l'introduit dans la haute société, elle lui donne des conseils concernant la mode et les femmes. En contrôlant le fils de Monsieur Saccard, elle contrôle indirectement son époux. Maxime est comme une chose derrière laquelle on peut trouver l'imitation de son père. Sans doute a-t-il quelques traits similaires à ceux de son père et sans doute a-t-il hérité de quelques traits de caractère de son père.

Pour conclure, ces personnages ne se satisfont pas de l'institution symbolique présente et tentent de la détruire en avant des relations interdites. Cette tentative n'a pas de succès. Après la révélation de l'inceste, le dispositif change temporellement, mais après un certain temps, l'ordre est rétabli. L'inceste reste un tabou et rien ne change dans la société. Ce qui change, c'est la capacité du sujet à vivre et à exister dans cette société. Dans les chapitres suivants nous analyserons les conséquences de l'inceste devenu public. Premièrement, nous verrons comment survient la révélation de l'inceste. Deuxièmement, nous examinerons ce qui arrive au dispositif et comment les changements ou bien l'irréversibilité du dispositif changent-t-ils les sujets.

3. De l'espace privé à l'espace public

Dans *René*, nous pouvons parler de deux espaces de révélation de l'inceste. Le premier, c'est l'espace de l'énonciation. C'est la scène-cadre dans laquelle René et ses deux amis sont assis sous un sassafras : le temps de présent, c'est-à-dire le temps de narration. René y révèle le désir incestueux de sa sœur dans une forme de récit. Le deuxième espace, c'est le couvent pendant la cérémonie où Amélie devient nonne.

Dans *La Curée*, il y a plusieurs scènes essentielles. La première est la scène d'un dîner où Renée et Maxime s'embrassent derrière les deux massifs et pensent que personne ne les voit, mais en fait ils se trompent. La deuxième scène, c'est quand l'époux de Renée, père de Maxime les aperçoit. Toutes ces scènes sont très signifiantes quant à la révélation de l'inceste. La première scène un peu moins, car elle ne change rien dans le dispositif existant, bien que les relations de Renée et Maxime viennent à la connaissance de l'un des personnages du roman. Néanmoins, c'est là l'un des premiers signes du danger possible de ce que l'inceste ne demeure pas secret.

3.1. La scène de l'énonciation

Le récit, selon Gérard Genette est « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements » (Genette 1972 : 71). L'avantage du récit est que celui qui raconte peut choisir les événements qu'il rapporte, il peut choisir de ne pas dire certaines choses. Le dispositif dans *René* est composé de trois grands groupes. Au niveau géométral se trouvent Chactas qui est le père adoptif de

René, le père Souël (le missionnaire), René lui-même (l'incestueux) ; deuxièmement, le sassafras (dans la Bible, le symbole de victoire) et le gazon qui ne peut pas être trop considéré comme un objet comme tel, mais qui appartient quand même dans l'espace restreint, étant donc un élément de dispositif. Troisièmement, dans l'espace vague, il y a le village des Natchez et la colonie française, tous deux les symboles de la société. Dans la colonie on peut voir des groupes d'Indiens, de Blancs et de Nègres travaillant. Tous représentent les mœurs sociales et sauvages.

L'embarras de René est explicable par la présence d'un père adoptif et d'un missionnaire. Le premier n'est pas aussi sévère que le missionnaire, mais tous les deux sont les représentants de l'autorité qui ont le pouvoir de condamner le comportement de René. C'est pourquoi René n'a jamais le courage de confesser les détails de sa relation avec Amélie et il admet dès le début qu'il a honte et que cette situation le fait rougir.

Cette scène fait comme un tableau qui est bordé par le fleuve Meschacebé (Mississippi), avec les Apalaches et le soleil pour décor. Alors que du récit de René se dégage atmosphère sombre (les espaces qu'il décrit sont les églises, le château, le bois, le couvent), cette scène-là, par contre, se passe à l'aurore et le soleil se lève lentement. De la même façon que René avance avec son récit, le soleil se lève, donc les parallèles sont assez clairs. Le soleil semble symboliser la vérité. Le fait que René voulait s'asseoir sous le sassafras (et qu'il passe la plupart de son temps au bois), montre qu'il a des difficultés à se retrouver en pleine lumière. Il a honte que les hommes le voient rougir. Tout dans son comportement montre la honte - sa séparation de la société, sa solitude, sa timidité. Nous pouvons dire la même de sa sœur qui se cache au couvent. Quelque chose les unit qui ne les unit pas à leur frère aîné.

La transposition des différents niveaux se passe dans deux niveaux de dispositif : l'espace de l'énonciation et l'espace de l'énoncé. Ces notions sont inspirées par Stéphane Lojkin qui lui-même utilise les notions de *scène de l'énonciation* et de *scène*

de l'énoncé. Pour ce qui est de notre réflexion, nous changeons un peu ces notions, car dans *René* superposent non seulement les différents niveaux de dispositif, mais aussi les différents espaces. Nous pouvons même parler d'un double niveau géométral. Le premier est donc la scène où René raconte son histoire à Chactas et au père Souël (l'espace de l'énonciation). Le deuxième est l'histoire racontée (l'espace de l'énoncé) - l'espace du passé, l'histoire de René et d'Amélie en Europe.

Les superpositions entre ces deux types d'espaces fonctionnent par des analepses et la grande partie de la nouvelle est au passé, mais il y a quand même des pauses dans le récit de René. Ces pauses sont importantes, car elles prennent place aux moments difficiles à raconter pour René. Nous avons décrit la scène du commencement du récit où René est assis entre le missionnaire et son père adoptif, sous le sassafras et où commencer son histoire le fait rougir. La deuxième fois qu'on revient au présent est quand il relate le moment pendant ces voyages où il est assis au bord du cratère d'un volcan et qu'il se dit que toute sa vie il avait un abîme ouvert à ses côtés et une création à la fois immense et imperceptible devant les yeux. Sa réaction à ce souvenir est surprenante – il commence à pleurer.

Cette scène est marquée par l'importance des yeux. Les yeux de René sont pleins de larmes, alors que Sachem qui est aveugle, n'entend plus rien à cause du silence de René. Le père Souël le regarde avec étonnement. Ce qui cause de l'étonnement ici ne peut pas être le fait que René avait été assis au bord d'un volcan. C'est à cause de sa réaction à ce souvenir. Ensuite, il essaie de reprendre son récit, mais n'arrive pas à le faire et penche la tête sur sa poitrine. Chactas lui dit quelques mots encourageants et il continue. Le regard du père Souël et la présence de Chactas lui causent de la honte exprimée par des gestes. Après cette pause il arrive à finir son récit, néanmoins avec quelques discours généraux sur la société, la religion et les mœurs.

Nous pouvons conclure que révéler le désir incestueux de sa sœur est extrêmement

difficile pour René - encore plus difficile pour lui est la révélation non pas du désir incestueux, mais de l'inceste lui-même. Il ne révèle jamais l'inceste par des mots directs, mais cette révélation peut être déduite grâce à son comportement, ses gestes, parfois il cache sa tête dans le sein de Chactas et pleure. Il ne peut pas supporter le regard de ses amis.

L'espace de l'inceste n'y devient jamais complètement public. Le récit de René fonctionne comme écran pour le lecteur, ainsi que pour Chactas et le père Souël. Au niveau géométral, l'écran est l'aveuglement de Chactas et les larmes de René. Il est celui qui peut choisir comment et quoi révéler. Ce que voient Chactas et le missionnaire n'est qu'une répétition constante de la mélancolie de ce jeune homme. Les éléments de la nature et des églises répètent sans cesse dans les descriptions de René, alors que le plus important reste un secret pour les deux hommes. Quand normalement les larmes fonctionneraient comme un écran pour celui qui pleure, ici elles sont des écrans pour ceux qui écoutent. Puisque l'écran a une fonction de transformation symbolique en étant placé entre le choc et la répétition, nous pouvons conclure que les larmes d'abord aident René à dissimuler sa vue, pour éviter le regard du Chactas et de missionnaire et en même temps elles appartiennent à l'institution symbolique – ce mal du siècle dont René veut laisser l'impression. Dans les événements de sa vie, il n'y a rien de logique qui pourrait causer une telle mélancolie, c'est pour cela que les deux hommes sont aussi étonnés de voir René réagir avec tant de larmes. Le principe symbolique se trouve derrière les larmes et le récit de René. À ce moment il a reçu un double choc – la nouvelle de la mort de sa sœur, mais aussi cet acte de confession qui lui est très difficile d'accomplir.

Dans le cas du dispositif du récit, parfois une simple analyse de l'espace n'est pas suffisante pour savoir ce qui s'est vraiment passé. Nous l'avons vu dans une scène de l'énoncé qui est l'un des scènes les plus signifiantes de cette nouvelle – la scène du château. Ce qui nous aide, c'est le choix du vocabulaire souvent métaphorique que René utilise en parlant de sa vie.

3.2. La scène de l'énoncé

La deuxième scène de révélation de l'inceste (ou plutôt du désir incestueux) est la scène du couvent. C'est la première fois que René mentionne la « passion criminelle » de sa sœur à ses deux camarades : « Dieu de miséricorde, fais que je ne me relève jamais de cette couche funèbre, et comble de tes biens un frère qui n'a point partagé ma criminelle passion ! » (Chateaubriand 1973 : 61). Bien que René récite les mots d'Amélie par « n'a point partagé ma criminelle passion », nous soupçonnons qu'il cache sa propre passion criminelle à ses camarades. Il s'éloigne trop de la passion criminelle d'Amélie, alors que son récit est très contradictoire. Tout le récit se base sur Amélie (qui est l'incarnation de la nature et de la religion). Pour un homme qui ne partage point cette passion criminelle, il centralise trop son récit sur sa sœur.

En continuant avec la scène du monastère, nous pouvons dire qu'il y a un double public : d'abord le public de la cérémonie et ensuite, le public qui entend le récit de René, c'est-à-dire ses deux camarades Indiens. L'espace de la révélation de l'inceste n'est pas celui du monastère, mais celui dans lequel René raconte cette histoire. Ce n'est pas Amélie qui révèle la passion incestueuse à son frère, mais c'est René qui la révèle au père Souël et à Chactas. Et il ne le fait que partiellement. Il ne parle que de la passion de sa sœur et très vaguement de sa propre passion.

Après la visite au château de son père, René arrive au monastère où il est informé que sa sœur ne peut pas avoir de visiteurs, car elle est préparée pour la cérémonie religieuse. Comme René est le seul parent d'Amélie, on le prie de remplir le rôle du père pendant la cérémonie. Quand celle-ci commence, René est à genoux sur un banc du sanctuaire. Cela est un signe de soumission à la religion. L'église est pleine de monde. Le prêtre se trouve à l'autel. La grille mystérieuse s'ouvre et Amélie s'avance. Elle se place sous un dais, la cérémonie commence au milieu des fleurs et des parfums. À l'offertoire, le prêtre se dépouille de ses ornements et conserve seulement une tunique de lin. Il monte

en chaire. Amélie est soutenue par deux religieuses, elle se met à genoux sur la dernière marche de l'autel. Ensuite, on place René à côté du prêtre. On coupe les cheveux d'Amélie. Sa tête est couverte d'un voile qui est le symbole de la religion et de la virginité. Puis elle se couche sur le marbre, on la couvre d'un drap mortuaire, quatre flambeaux dans chaque coin. Le prêtre a le livre à la main et commence l'Office des morts.

La cérémonie continue quand on coupe les cheveux d'Amélie. Après être placée sous le drap, elle pousse un cri et René court vers elle. Le prêtre et les deux religieuses n'appartiennent plus alors à l'espace restreint, car ils sont un peu plus loin de René et d'Amélie qui sont dans l'espace restreint. Le public a seulement entendu le cri d'Amélie, mais comme elle continue tout doucement et admet qu'elle ressent la « passion criminelle » envers son frère, le public et le prêtre probablement n'entendent rien. Pourtant, tout le monde comprend que quelque chose s'est passé à cause du mouvement inhabituel qui s'est produit pendant la cérémonie. Le public s'approche de l'espace restreint. Amélie s'évanouie et on l'emmène derrière la grille. C'est avant-dernière fois que René la voit. Il la voit pour toute dernière fois par les grilles de monastère.

On a plusieurs écrans dans cette scène – la plus importante, c'est la grille qui fonctionne comme un écran physique, un objet qui sépare René de sa sœur. Deuxième écran, c'est le voile qui couvre Amélie pendant la cérémonie. Exactement comme le mouchoir dans la scène du château aide René à entrer, ce voile aide Amélie de faire une confession très grave. Un troisième écran est René lui-même quand il est penché sur Amélie pour écouter ce qu'elle a de dire. Il sépare les espaces restreint et vague à lequel appartient le public.

3.3. La double révélation

La révélation de l'inceste dans *La Curée* fonctionne un peu différemment que dans *René*, car cela arrive deux fois. Après que Renée s'habitue à son crime, elle commence à prendre le risque d'être vue par les autres. Elle commence à entraîner Maxime derrière un rideau, une porte :

Un jeudi soir, comme le salon bouton d'or était plein de monde, il lui poussa la belle idée d'appeler le jeune homme qui causait avec Louise ; elle s'avança à sa rencontre, du fond de la serre où elle se trouvait, et le baisa brusquement caché sur la bouche, entre deux massifs, se croyant suffisamment cachée. Mais Louise avait suivi Maxime. Quand les amants levèrent la tête, ils la virent, à quelques pas, qui les regardait avec un étrange sourire, sans une rougeur ni un étonnement, de l'air tranquillement amical d'un compagnon de vice, assez savant pour comprendre et goûter un tel baiser. (Zola 1981 : 245)

La particularité de cette scène est que Louise ne fait rien. Elle reste calme et il semble qu'elle est devenue la complice de Renée et Maxime. C'est une scène d'effraction, mais plutôt du point de vue de Maxime et Renée qui constituent l'écran pour l'un et l'autre avec leurs corps. Il n'y a pas d'effraction pour Louise. Le monde qui remplit le salon reste dans l'espace vague et probablement ne voit rien grâce aux deux massifs qui les dissimulent à leur vue.

La vraie scène de la révélation de l'inceste se passe un peu plus tard. C'est une soirée de dîner chez les Saccard. Renée vient de recevoir la nouvelle que Monsieur Saccard planifie le mariage de Maxime avec Louise. Renée a ramassé un peu de l'argent et veut partir avec lui, car elle ne veut pas que celui-ci se marie avec Louise. L'orchestre joue et Renée prie Maxime de monter dans son cabinet de toilette. Le cabinet est en plein désordre, les costumes de spectacle traînent ça et là, règne aussi une odeur forte et pénétrante de parfum de femme.

C'est d'abord une scène violente de jalousie entre Renée et Maxime. Renée prie Maxime de ne pas se marier, celui-ci dit qu'il va le faire malgré tout, parce que c'est lui qui est le maître dans cette relation-là. Renée se fâche et dit que c'est elle le maître et elle commence à tordre les bras de Maxime qui pousse un cri. Elle veut enfermer Maxime dans le cabinet, mettre tout le monde à la porte, partir avec Maxime par le jardin, pour aller au Havre, puis en Angleterre et finalement en Amérique. Maxime est choqué, il ne veut pas partir avec une femme folle. Renée comprend qu'elle lui avait fait mal tout à l'heure en tordant ses bras. En même temps, ils sont regardés par Madame de Sidonie et Monsieur Saccard qui se trouvent sur la porte. La scène finit par une valse qu'on peut entendre par l'étroit escalier (Zola 1981 : 304). La musique crée l'écran sonore. Ce n'est pas une scène silencieuse entre les deux protagonistes incestueux. Grâce à la musique que joue l'orchestre pendant la valse, les invités n'entendent rien. Renée et Maxime dansent également, d'une manière violente, la valse de domination pendant laquelle Renée prend la rôle de l'homme et conduit Maxime.

L'ironie de cette scène réside dans le fait qu'après la révélation, Maxime, son père et madame de Sidonie descendent les escaliers et vont bavarder avec les invités comme si rien ne s'était passé. Le dispositif ne change pas. La vie continue comme avant les relations incestueuses. Renée se sent humiliée, alors que le père ne punit pas son fils. Les relations entre eux s'améliorent même, comme nous le voyons à la fin du roman.

3.4. L'influence de l'ordre irréversible sur le personnage désirant

L'inceste influence le sujet déjà avant la révélation, car le sujet en est au déni. La révélation est le choc. La réalité insupportable du crime de l'inceste qu'il a jusqu'à présent ignoré. Dans *La Curée*, Maxime et Renée aiment aller au théâtre. Une fois ils oublient de regarder l'affiche et comme il apparaît plus tard, on joue *Phèdre* de Racine.

C'est une pièce très connue qui traite la problématique de l'inceste. Phèdre, l'épouse de Thésée tombe amoureuse de son beau-fils Hippolyte. Renée se reconnaît dans le rôle de Phèdre et cela l'influence physiquement. Cela la rend faible et jusqu'à la vraie révélation de leur relation incestueuse elle réussit à oublier cette soirée au théâtre. Jusqu'à ce moment, leur relation incestueuse lui semble être comme un spectacle dans lequel tout le grand monde parisien joue, dans une société pleine de péchés. C'est la première fois que le lecteur voit comment la révélation de l'inceste pourrait influencer le sujet.

Renée continue sa vie d'incestueuse et rêve d'un futur possible avec Maxime. Le dispositif idéal pour lui serait de vivre loin d'Europe. Malheureusement, Maxime n'est pas d'accord avec une telle vision de leur futur. Après la révélation de leur relation, on retourne au dispositif d'avant leurs relations incestueuses.

Une fois que monsieur Saccard et sa sœur découvrent l'inceste, la vie continue comme avant, sans aucun changement. Renée continue de faire les promenades au Bois, mais toute seule, alors que monsieur Saccard et Maxime les font ensemble. Ce qui a changé, c'est situation financière de Renée. Elle n'a plus autant de richesses qu'avant la révélation de l'inceste, car elle dépensait beaucoup d'argent pour Maxime et pour ses propres toilettes. Maintenant elle a honte, parce qu'elle n'a plus autant de luxe qu'avant. Dès lors, qu'il n'y a plus de relations incestueuses entre Maxime et Renée, la vie luxueuse de celle-ci a également connu un déclin. Quelque chose change tout de même dans le dispositif.

Renée, comme René, a toujours eu peur de son père. Elle ne lui rend pas visite sauf une fois quand elle a besoin d'argent pour payer ses dettes. Elle ne trouve pas le courage de demander l'argent et elle s'en va sans oser parler avec son père. La deuxième fois qu'elle va à l'hôtel Beraud (la maison de son père), c'est après la révélation de l'inceste. C'est une scène qui est à ce point comparable à la scène du château dans *René* qu'on peut

même soupçonner que Zola s'est inspiré de Chateaubriand :

« /.../ Puis elle **monta** le grand **escalier silencieux**, elle aperçut son père au fond de l'enfilade des vastes pièces ; il redressait sa haute taille, il s'enfonçait lentement dans **l'ombre** de la vieille demeure, de cette **solitude** hautaine où il s'était absolument cloîtré depuis la mort de sa sœur ; et elle songea aux hommes du Bois, à cet autre vieillard, au baron Gouraud, qui faisait rouler sa chair au soleil, sur des oreillers. Elle **monta** encore, elle prit les **corridors**, les **escaliers** de service, elle fit le voyage de la **chambre des enfants**. Quand elle arriva tout en haut, elle trouva la clef au clou habituel, une grosse clef rouillée, où les **araignées** avaient **filé** leur **toile**. » (Zola 1981 : 336-337)

En comparant les scènes du château dans *René* que nous avons analysé à la page 21 et dans *La Curée*, nous pouvons remarquer des similarités à plusieurs niveaux. D'abord dans le mouvement et dans la trajectoire de Renée. Elle monte des escaliers, exactement comme René. Il y a les araignées, les chambres sont sombres, il y a des corridors et la chambre des enfants.

Après cette visite chez son père, Renée tombe malade. Elle meurt d'une méningite aiguë. Ainsi que Renée, Amélie meurt aussi, au couvent. La maladie est un résultat logique dans la représentation de l'inceste. N'est-elle pas une des principales raisons de l'interdiction de l'inceste ? Les enfants des couples incestueux peuvent souffrir de maladies sévères, donc une telle fin pour ces deux personnages semble sonner comme une sorte de morale de la part de l'auteur. C'est ce qui fait de l'inceste une relation qu'il faudrait éviter.

La dynamique du mouvement de René et d'Amélie montre qu'ils voudraient continuer leur vie ensemble comme durant leur enfance, mais ils ne peuvent pas. Le problème de dispositif existant est que René est toujours au niveau horizontal de l'homme, alors qu'Amélie est au niveau vertical et cela ne peut jamais changer. Sur la croix il y a un

point où ces deux niveaux se réunissent : le niveau vertical de Dieu et le niveau horizontal de l'homme. Amélie par sa position de religieuse se tient sur le point de ce croisement. Elle quitte sa vie hors les murs du couvent pour se consacrer à Dieu. René n'est pas capable de le faire, donc il reste toujours au niveau horizontal.

La seule possibilité pour ces deux-là de se réunir, serait la vie après la mort, mais comme Amélie est sauvée grâce à son sacrifice (celui de se donner au Dieu), l'après-vie d'Amélie est donc chez Dieu, alors que René brûle en enfer. La scène du volcan que nous avons déjà analysée se réfère à l'enfer par ses entrailles brûlantes. René donc tombe sous la condamnation de Dieu.

Le deuxième fait qui fait référence à l'enfer, c'est la destruction du village des Natchez. C'est une métaphore de l'Apocalypse qui dans la *Bible*, Nouveau Testament, *Apocalypse 6 (12-17)* est décrite ainsi :

« Quand il ouvrit le sixième sceau, il se fit un violent **tremblement** de terre. Le soleil devint noir comme une étoffe de crin, et la lune entière comme du **sang**. Les étoiles du ciel tombèrent sur la terre, comme fruits verts d'un figuier battu par la **tempête**. Le ciel se retira comme un livre qu'on roule, toutes les montagnes et les îles furent ébranlées. Les **rois** de la terre, les grands, **les chefs d'armée**, les **riches** et les **puissants**, tous, **esclaves** et hommes libres, se cachèrent dans les cavernes et les **rochers** des montagnes. Ils disaient aux montagnes et aux rochers : Tombez sur nous et cachez-nous loin de la face de celui qui siège sur le trône, et loin de la colère de l'agneau ! »

Les parallèles entre la *Bible* et la fin de *René* sont apparents. D'abord, le récit de René se finit par un orage au milieu du jour. Bien que l'Apocalypse vienne avec un tremblement de terre, on compare les étoiles qui tombent du ciel avec les figuiers battus par la tempête. En plus, la lune sanglante peut faire référence au massacre du village des Natchez :

« Il périt peu de temps après avec Chactas et le P. Souël, dans le **massacre** des **Français** et des **Natchez** à la Louisiane. On montre encore un **rocher** où il allait s'asseoir au soleil couchant. » (Chateaubriand 1973 : 69)

Les Français sont les puissants, les chefs de l'armée, dans le village des Natchez, alors que ceux-ci sont les esclaves. Tout ce qui reste de ce dispositif est le rocher sur lequel René allait s'asseoir. Nous pouvons donc dire que la seule chose stable dans le dispositif représenté dans *René*, c'est la nature. La société avec les hommes tombe sous la condamnation de Dieu et périt. Le résultat, c'est la mort de René.

Conclusion

« On montre encore un rocher où il allait s'asseoir au soleil couchant »

(Chateaubriand 1973 : 69)

Pareillement aux dieux, René, Amélie et Renée tentent de créer un nouveau monde. Ils ne sont plus contents de la façon dont la société fonctionne et ils veulent prendre en charge l'ordre des choses. Le rôle d'assujetti leur devient impossible à tolérer et alors, ils s'éloignent d'abord du pouvoir et ensuite essaient de le renverser. René et Amélie sont assujettis par leur père ainsi que par la société postrévolutionnaire et chrétienne, alors que Renée lutte contre la situation des femmes.

Le premier objectif de notre mémoire c'est de révéler quelles sont les fonctions représentatives de l'espace dans les relations incestueuses. Le désir incestueux est un phénomène contradictoire. Les besoins intimes entrent en conflit avec les interdits de la société. Dans cette situation, l'espace peut donc remplir une fonction d'intensification, mais en même temps les deux personnes savent qu'elles ne peuvent pas être ensemble. Elles n'arrivent tout de même pas à lutter contre ce désir, alors elles doivent le cacher aux autres. Elles cherchent des espaces plus privés et plus distants des espaces publics.

Jusque-là, rien ne semble inférer que l'inceste soit un phénomène spatial plus particulier que les autres formes des relations amoureuses entre l'homme et la femme non-consanguins. Il nous semble quand même que la différence ou la particularité de la représentation de l'inceste réside dans le conflit interne des personnages. Tous les personnages de notre corpus souffrent de culpabilité, certains plus que les autres. Ils

savent que la société désapprouve l'inceste, mais ils le désapprouvent eux-mêmes aussi. Ce conflit interne est plus évident quand nous analysons l'espace qui entoure les personnages incestueux. René qui est écartelé entre les espaces, disons religieux et les espaces plus naturels et Renée qui est également tiraillée entre le monde de luxe et un monde plus sauvage (le Bois, la serre). Elle fait entrer elle-même la sauvagerie dans sa propre chambre (avec les peaux d'ours). Alors, bien que nous soyons déjà dans une œuvre naturaliste, la nature joue quand même un rôle important, d'une façon un peu perverse toutefois. Maxime se sent toujours terrifié quand Renée prend la peau d'ours et veut faire l'amour dans la serre. C'est parce que leur rapport sexuel devient un jeu de domination dans lequel Renée possède le rôle d'une chatte avec des griffes.

Avec ce dernier paragraphe, nous avons déjà partiellement répondu au deuxième objectif de notre mémoire – à savoir trouver un « dispositif de l'inceste ». Le dispositif de l'inceste dans les deux œuvres est fortement lié au véritable objectif du désir. Dans *René*, c'est Ève, la femme parfaite créée par Dieu, donc derrière cet objet de désir, il y a le motif du paradis perdu qui est la base de dispositif de l'inceste dans *René*, ce que nous avons vu dans le chapitre un. Dans *La Curée*, l'objectif de désir est la domination féminine sur les hommes que nous pouvons remarquer également dans la chambre de Renée, notamment dans la serre dont nous venons de parler.

Il est impossible de faire des conclusions en nous appuyant seulement sur ces deux livres, mais ce que nous pouvons remarquer, c'est que le déni des personnages incestueux semble rendre l'inceste moins choquante aussi au lecteur. Cela vient du fait que la problématique de l'inceste nous est révélée progressivement. Cependant, ce déni ne dure pas pour toujours. Les personnages, à un moment donné, comprennent quand même l'atrocité de l'inceste. Soudain, l'espace se change en quelque chose de sombre, de terrifiant. Nous avons remarqué les fils des araignées dans les deux œuvres de notre corpus. Nous avons également remarqué tous les objets qui font d'une chambre un endroit terrifiant (les volets fermés, le silence, l'abandon du lieu), toutes les conséquences des relations incestueuses. Le passé qui ne peut pas être changé, ce qui est

fait est fait et en même temps le rejet par la société qui n'est pas prête à accepter des grands changements. La conséquence de la révélation de l'inceste étant la solitude insupportable qui emmène les personnages incestueux jusqu'à la mort. Le corps ne peut pas supporter une telle conséquence et tombe malade.

La révélation de l'inceste n'emène non pas à l'effondrement de la société, mais à celui du corps qui fait partie de ce dispositif immuable qui malgré tout ne peut pas rester dans ce dispositif. L'horreur de l'inceste arrive non pas à cause des personnages qui rendaient compte de leur crime, mais à cause de la société. Les deux espaces, l'espace restreint et l'espace public se confondent et le résultat, c'est que les personnages incestueux sont tiraillés entre ces deux espaces. Tout cela finit par une apocalypse, non par une apocalypse de la société dans *La Curée* où tout reste le même, en ce qui concerne la société et les espaces, mais par une apocalypse corporelle (la maladie). Bien que dans *René*, il y ait quand même une apocalypse au niveau social (le village des Natchez). L'espace naturel tombe sous les coups de l'attaque et tout est détruit. Là, nous pouvons remarquer une autre différence très intéressante entre Zola et Chateaubriand. Quand Chateaubriand déconstruit, Zola construit. C'est l'époque où l'on construit de nouveaux bâtiments modernes à Paris. Monsieur Saccard en est le symbole. De cette façon, Chateaubriand tente de déconstruire la société, mais n'arrive pas encore à la reconstruire. L'œuvre de Zola est alors un prolongement naturel à cette apocalypse non finie.

Bien que la société dans *René* ne soit pas détruite, la nature l'est pour donner la place à l'homme qui remplit la nature par des bâtiments. Là, nous pouvons voir la différence principale de ses deux œuvres. L'inceste qui est la tentative de destruction de l'ordre existant a partiellement du succès dans *René*, en détruisant l'homme aussi, mais dans *La Curée*, cette tentative ne connaît de succès hormis le fait qu'elle détruit le personnage incestueux. Les personnages féminins deviennent malades et meurent, alors que les hommes, soit continuent à vivre dans la société, soit meurent. Pendant tout le récit, la nature nous fait semblant d'être la seule chose stable dans *René*, mais à la fin de

nouvelle il nous semble que c'est toujours l'homme qui triomphe de la nature. Les Natchez qui représentent des hommes proches de la nature sont détruits. L'inceste lui-même est interdit à cause des conséquences qu'il peut produire par le biais des différentes maladies et en rendant l'homme plus faible biologiquement, étant donc un obstacle à l'évolution. Cela peut expliquer la destruction de village des Natchez. L'inceste d'une certaine façon gagne, car les lois sont moins sévères après la Révolution.

On pourrait même soupçonner que *La Curée* est une parodie de *René*. Émile Zola peut parodier le romantisme, l'institution qui n'explicite pas les sujets tabous et qui semble parfois exagérer le sentimentalisme des personnages. Contrairement à *René*, l'inceste dans *La Curée* est assez explicitement traité. Le style de Zola est généralement naturaliste avec les descriptions très précises, alors que *René* reste très laconique dans toutes les descriptions surtout celles liées à la sexualité. Nous ne savons rien de ce qui s'est passé exactement entre René et Amélie, alors que Zola nous donne presque tous les détails possibles des relations intimes entre Renée et Maxime. Son intention de représenter l'inceste différemment de Chateaubriand est donc assez claire.

Désormais, il serait intéressant d'étudier, combien Zola a vraiment été influencé par Chateaubriand. Nous avons remarqué quelques scènes très similaires et un style parfois aussi lyrique que celui de Chateaubriand. *La Curée* peut-elle être lu en tant que réécriture de *René* ? Une telle étude nous demanderait une étude approfondie de la biographie de Zola. De plus, il serait intéressant de faire une recherche plus approfondie et plus vaste sur l'inceste. Pour cela, il faudra étudier aussi les textes des siècles plus récents comme le XX^{ième} et le XXI^{ième} siècle. Une comparaison interculturelle serait également possible, par exemple de comparer les textes français à leurs traductions estoniennes et voir si la représentation d'inceste change dans le texte traduit.

Dans un chaos qui est le résultat de transitions d'une société ancienne à une société

moderne, les personnages incestueux s'isolent du monde extérieur pour y créer ses propres règles. Mais pourrait-on voir dans l'inceste aussi une forme de résistance aux changements ? Ou même une expression de fatigue et de désenchantement ? Les personnages incestueux s'enferment dans une chambre à coucher ou dans un château pour vivre dans un déni des changements politiques et sociaux. Ce nouveau monde où René et Renée deviennent des dieux existe en partie, mais ne peut pas rester séparé pour toujours et se mélange avec le monde extérieur. Le seul objet qui reste de cet autre monde, c'est un rocher – la solitude.

Bibliographie

Œuvres de référence

CHATEAUBRIAND (François-René de), *René*, Moscou, Éditions du Progrès, 1973.

ZOLA (Émile), *La Curée*, Gallimard, 1981.

Ouvrages généraux

Bony, J. 1997. *Lire le romantisme*. Paris : Dunod, 1997.

Échelard, M., 1984. *Histoire de la littérature en France au XIXe siècle*. Paris : Hatier.

Foucault, M. 1976. *Histoire de la sexualité I*. Paris, Éditions Gallimard.

Foucault, M. 1994. *Dits et écrits III*. Paris : Gallimard.

Freud, S. 1965. *The Psychopathology of Everyday Life*. New York : Norton.

Freud, S. 2001. *Totem and Taboo : some points of agreement between the mental lives of savages and neurotics*, London, New York : Routledge.

Genette, G. 1972. *Les figures III*. Paris : Éditions du Seuil.

Girard, R. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Éditions Bernard Grasset.

Lévi-Strauss, C. 1967. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris : Mouton.

Lojkin, S. 2002. *La scène de roman. Méthode d'analyse*. Paris : Armand Colin.

Lojkin, S. 2005. *Image et subversion*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon.

Mettinger, Tryggve, T. N. D. 2007. *The Eden narrative: A Literary and Religio-historical Study of Genesis 2-3*. Winona Lake (Ind.) : Eisenbrauns.

Miller, J.-A, textes rétablis par. 1990. *Le séminaire de Jacques Lacan. 1964 / Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse : Jacques Lacan*, Paris : Seuil.

Ortel, P. (textes réunis par). 2008. *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Paris : L'Harmattan.

Parat, H. 2004. *Que sais-je ? L'inceste*. Paris : Presses Universitaires de France.

Pavel, T. 1988. *Univers de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil.

Société Biblique Française. 1977. *La Bible. Nouveau Testament*. Paris.

Wickhorst Kiernan, Katherine D. 2006. *Étranges figures, figures étrangères. Poétique 3/2006* (n° 147), p. 259-275. www.cairn.info/revue-poetique-2006-3-page-259.htm (le 16 mai 2013)

Dictionnaires

Dictionnaire d'Académie Française <http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois> (le 30 mars 2013)

Le Petit Robert, 2010

Resüme

Käesolev magistr töö kannab pealkirja „Intsestlik iha”: katse muuta fiktsionaalset korda. François-René de Chateaubriand'i "René" ning Émile Zola "La Curée" võrdlev analüüs". Tööl on kolm peamist eesmärki: esiteks uurida, milliseid funktsioone täidab ruum intsestlikus suhtes; teiseks, milline on intsesti dispositiiv; kolmandaks, kuidas mõjutab intsesti avalikuks tulek intsestlikke tegelasi.

Meetod koosneb dispositiiviteooriast, mille ühed tuntumad esindajad Prantsusmaal on Stéphane Lojkin ja Philippe Ortel ning ihateooriast, mille on loonud René Girard. Käesolev magistr töö on küll peamiselt ruumianalüüs, kuid samas on intsest väga keeruline ning vastuoluline suhtevorm ja seetõttu täiendavad need kaks meetodit üksteist.

Töö koosneb neljast peatükist. Esimeses tutvustatakse töö metoodikat ja vaadatakse lähemalt ruumi funktsioone intsestlikus suhtes, teises uurime intsestliku iha dünaamikat ning kolmandas peatükis vaatleme, mil määral mõjutab intsesti avalikuks tulek intsestlikke tegelaskujusid.

Ruumil on intsestlikus suhtes täita kolm peamist rolli. Esiteks võib ta tänu teatud omadustele iha tekitada. Seda näiteks siis, kui intsestlikud tegelased on samas ruumis või üksteisele lähedal. Teiseks aitab ruum intsesti varjata ning kolmandaks seda vältida. Varjamine toimib siis, kui ruum on avalikust ruumist eemal või kui ta on eraldatud seinte või lukus ja kinniste ustega. Kuna käesoleva töö uurimisobjektiks on ainult intsestlik iha, siis on raske teha üldistavaid järeldusi selle kohta, kas on olemas intsesti dispositiiv. Küll aga võime järeldada, et intsestlikku iha iseloomustab tugev tegelaskuju sisemine konflikt. Intsest on ühiskonnas tabu ning tegelaskujusid see paratamatult ka

mõjutab, mistõttu tajuvad nad algul alateadlikult, hiljem teadlikult oma tegude tagajärgi. Süütunne väljendub ka ruumi kujutamises. "René" puhul näeme konflikti looduse ja religiooniga seotud ruumide vahel, samas kui "La Curée" puhul on naistegelaskuju luksusliku ning metsiku vahel. See tekitab isiksuse lõhenemise ja seda kahetist indentiteeti näeme ka ruumi representatsioonis.

Intsestlik subjekt ei ihalda kunagi intsesti ennast. Intsest on vaid vahendaja subjekti ja tegeliku ihaobjekti vahel. René tõeliseks ihaobjektiks ei ole mitte tema õde Amélie, vaid Eeva, ehk siis täiuslik naine, kelle lõi Jumal. Amélie on vaid sellele ihaobjektile kõige sarnasem koopia, mistõttu kannab René oma iha tema peale üle, ise seda tunnistamata. Renée aga ihaldab võimalust domineerida meeste üle, kuna tol ajal oli see alati vastupidi - naised olid sõltuvad meestest pea kõigis eluvaldkondades. Maxime, tema kasupoeg on domineerimiseks ideaalne, kuna sõltub finantsiliselt oma kasuemast ja isast ning lisaks on ta algul Pariisi saabudes ka kogenematu ning Renée kasutab võimalust ja tutvustab talle Pariisi kõrgseltskonna elu ja kombeid.

Tõelisest ihaobjektist saab mõlemas teoses ka intsesti baasdispositiiv. "René" puhul Piiblist pärit kaotatud paradiisi motiiv ning "La Curée" puhul dominatsioon ja allumine, mis ruumis kajastub luksuse ning metsikuse kontrastina. Karusnahad Renée luksuslikult ja malbete värvidega sisustatud magamistoas annavad aimu naise metsikumast ja võibolla ka vaimselt tasakaalutumast poolest.

Intsesti avalikuks tulek ei vii küll kehtiva korra kokkuvarisemiseni, küll aga variseb kokku intsestlik keha, kelle suutmatus muutumatuna püsivas dispositiivis toime tulla viib intsestlike tegelaste haigeks jäämise ja surmani. "René" puhul saame mõneti rääkida ka ruumilisest apokalüpsisest, seda eelkõige Natchezite küla hävitamise näol. Looduslähedane küla ja inimesed hävitatakse, mis justkui annab aimu sellest, et romantilises teoses ei olegi mitte loodus see, mis jääb püsima, vaid siiski inimese ehitatud ühiskond ja religioon. Seda võib seletada intsesti keelu ühe peamisema põhjusega, nimelt bioloogiaga. Intsest võib viia mitmete haigusteni nii füüsilisel kui vaimsel tasandil ning seega nõrgestab looduse ja inimkonna arengut. Intsest viib

looduse nõrgestamise ning seeläbi ka selle hävinguni.

Selle magistritöö jätkuna oleks huvitav uurida, kuidas erineb intsestliku iha kujutamine ruumis muude ihatüüpide kujutamisest. Samuti võiks uurida, kuidas René de Chateaubriand mõjutanud Émile Zola "La Curée"d, kuna sarnasused mõningate stseenide, sümbolite ja teksti lüürilisuse juures on märgatavad. See aga nõuaks juba lähemat Émile Zola eluloo ning loominguga tutvumist.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina _____ Mari Tarendi _____
(*autori nimi*)

(sünnikuupäev:
_____ 13.12.1985 _____)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
____, „Intsestlik iha”: katse muuta fiktsionaalset korda. François-René de Chateaubriand'i
"René" ning Émile Zola "La Curée" võrdlev
analüüs" _____,
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on _____ Tanel Lepsoo _____,
(*juhendaja nimi*)

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, ___ 16. mail 2013 _____ (*kuupäev*)