

Émilie Boulé-Roy

Le corps de la fille de nocés : objet de regard, lieu de rencontre

Analyse du roman Chair molle de Paul Adam

Roman de la toute fin du courant naturaliste dont Émile Zola a été le principal initiateur, *Chair molle*¹ (1885) de Paul Adam a su susciter l'intérêt de la critique contemporaine. À la fois encensée et condamnée par celle-ci, la première œuvre de Paul Adam se présente comme le théâtre d'un discours prostitutionnel du renouveau. Paul Alexis, dans sa préface du roman, commente ainsi l'apport esthétique de l'auteur à la production littéraire contemporaine :

Certes, par quelques traits généraux communs, Lucie Thirache a sans doute un air de famille avec ses aînées, les autres " filles " de la littérature. Mais elle est tout de même venue au monde avec sa physionomie propre, tellement que si elle était là, en chair et en os, dans un endroit où se trouveraient réunies Manon Lescaut, Esther, Rosanette, la fille Élisabeth, Nana, Boule-de-Suif, Marthe, Annyl, Lucie Pellegrin, il serait aisé de la reconnaître à coup sûr². (*CM*, VIII)

Portant en elle plusieurs traits caractéristiques de ses prédécesseurs et de la figure de la prostituée telle que commentée et étudiée par le discours prostitutionnel réglementariste de l'époque, Lucie Thirache se distingue néanmoins par sa constitution unique. Sa « chair molle » fait l'objet de l'attention du romancier dont le talent sera, au tournant du siècle, comparé à celui de Victor Hugo.

Chair intrigante, *chair étonnante*, *chair angoissante*, Lucie Thirache semble un personnage difficilement saisissable. Le narrateur se plaçant dans la position de l'expérimentateur, la figure de la prostituée est l'objet, chez Paul Adam, d'un regard pénétrant. Ce regard suivant le personnage au gré de ses circonvolutions, il dévoile son corps de papier dans toute sa complexité et le donne à voir selon une perception souvent plus critique que détachée.

Dans ce qui suit, nous nous pencherons sur la représentation de la figure de la prostituée dans la fiction romanesque de Paul Adam. En dégagant les formes de cette représentation et les différents discours qu'elle convoque, nous tenterons de voir en quoi le corps de la prostituée incarne un lieu tourmenté et soumis à la puissance d'influences extérieures.

Le regard expérimental et son rôle au sein de la fiction d'Adam

Dès l'incipit, le personnage de Lucie Thirache intéresse le regard d'autrui : « Le monsieur avait mis un binocle. Partout, il scrutait Lucie, dans une étude insolente de sa toilette et de ses gestes. » (*CM*, 2) La posture du personnage masculin évoque celle d'un professionnel de la médecine ou d'un expert dans le domaine de l'observation empirique. Sous le regard attentif de cet homme, le corps de Lucie Thirache devient un territoire d'expérimentation. Cherchant à déceler en elle la présence du caché et de l'invisible, ce regard tente de pénétrer l'enveloppe corporelle de la protagoniste. Cette entreprise est d'ailleurs relativement réussie : « Sous ce regard la fille détourna la tête. [...] Elle s'oublia en une minutieuse analyse de ses beautés corporelles et, ayant pensé aux costumes qui lui conviendraient le mieux, les magasins l'intéressèrent. » (*CM*, 3) Le regard du personnage masculin parvient à percer l'extériorité de Lucie Thirache dans la mesure où il est rapidement pris en charge par le narrateur lui-même.

À son tour, incorporant le regard inquisiteur d'autrui porté sur elle, Lucie Thirache met son propre corps à distance dans un désir de procéder à une observation similaire et analytique de soi. Ce désir est d'ailleurs à l'origine d'une avidité semblable à celle du personnage masculin. Lucie Thirache éprouve le besoin soudain de pénétrer l'intérieur des lieux commerciaux afin de se procurer des hardes qui accroîtront sa beauté et attireront sur elle d'autres regards intéressés. Avec ironie, la narration montre de quelle façon la vanité de Lucie Thirache se dresse en elle tel un bouclier. « [D]es dames marchandant au seuil des boutiques, des hommes graves, portant sous le bras des serviettes en cuir. En elle-même furent critiquées leurs allures, impitoyablement. » (*CM*, 3) La protagoniste s'approprie le mépris dont elle était l'objet quelques phrases plus tôt et l'extériorise en un sentiment haineux envers des représentants de l'altérité. Le corps de Lucie Thirache semble ainsi se présenter comme un réceptacle accueillant et assimilant la perception du regard extérieur.

Paul Alexis commente ce partage dans sa préface à *Chair molle* : « Pauvre être, sans défense, irresponsable, chair à plaisir, chair à souffrir! Qui de nous n'a rencontré quelque Lucie Thirache? Eh bien, celle du livre nous fait mieux comprendre celles de la réalité. » (*CM*, IX) L'intériorité de la protagoniste semble intégralement constituée de chairs vulnérables, de chairs-éponges absorbant la substance discursive du monde ambiant sans distinguer et trier ses différentes composantes. Or, la perception du préfacier n'est pas différente de celle de

l'homme au « binocle ». Auteur de romans profondément ancrés dans le mouvement de l'école naturaliste, Paul Alexis adhère à ce courant littéraire au sein duquel une place importante est accordée au regard scientifique. Expliquée par les progrès contemporains de la science, la réalité mise en scène dans le vaste corpus de ces fictions romanesques fait l'objet d'un regard expérimental particulièrement investi par les écrivains de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Dans les sciences d'expérimentation, l'homme observe, mais de plus il agit sur la matière, en analyse les propriétés et provoque à son profit l'apparition de phénomènes, qui sans doute se passent toujours suivant les lois naturelles, mais dans des conditions que la nature n'a pas souvent réalisées³.

Selon cette perspective, le roman de Paul Adam se présente tel un cadre d'observation construit à l'intérieur duquel évoluerait une figure de la prostituée directement inspirée de la réalité.

En effet, au sein du récit, la posture narrative relèverait de la mise en abyme de la posture auctoriale de l'observateur informé. Alexis affirme que « mieux que par des raisonnements, plus clairement qu'au moyen de dissertations fastidieuses, avec la précision d'une expérience, l'évocatrice de Lucie Thirache nous [montre] le dedans d'un être. » (*CM*, IX) Au lieu d'un savoir intellectuel, le narrateur de *Chair molle* détiendrait ainsi un savoir expérimental lui permettant de rendre compte avec davantage d'éloquence de l'intériorité de la figure de la prostituée. Pour le préfacier, la voix de l'auteur-narrateur possède la faculté de faire advenir comme par magie, aux yeux du lecteur, des figures fictives en tous points similaires à leurs contreparties issues de l'univers réel contemporain.

Or, dans la mesure où *Chair molle* porte l'indication générique de « roman », la fiction prend le pas, au sein des pages, sur la réalité. « [L]a préoccupation de l'auteur, de s'enfermer dans ce qu'il a vu, constaté, vécu », est pour le moins remise en question dans l'entrée de la voix narrative à l'intérieur de la perception de Lucie Thirache. Le récit semble alors s'élaborer plutôt en fonction de ce que l'auteur a « deviné au moins » (*CM*, VII), comme en témoignent les nombreuses scènes d'intérieur représentées tout au long du récit et dans lesquelles l'incursion d'un visiteur serait pour le moins improbable.

En outre, il ne semble pas aller de soi qu'au sein de *Chair molle*, « rien [ne soit] poussé au noir. » (*CM*, IX) Portant en elle des traces du discours prostitutionnel contemporain, la figure

de Lucie Thirache n'en est pas moins un lieu fictif au sein duquel les interprétations, les doutes et les angoisses d'une époque se conjuguent de manière significative.

La « psychologie » de la fille et la hantise du sexe féminin

Le XIX^e siècle est effectivement le véhicule de plusieurs mythes et légendes concernant la hantise du sexe féminin. Pour Françoise Gaillard, « si la femme est omniprésente, c'est sous la forme d'un sexe qui fascine et fait peur, attire et repousse, inquiète, dérange, trouble. Partout s'énonce le danger que fait courir à l'homme l'appel silencieux de sa bouche d'ombre⁴. » Cette crainte suscitée par la profondeur du sexe féminin a longtemps habité le discours scientifique et les domaines artistique et littéraire.

Dans l'œuvre de Paul Adam, elle revient sous la forme de la figure de la prostituée dont le corps devient, sous le regard d'autrui, un objet de curiosité et de convoitise : « Du pain pour sa chair! Elle allait se vendre à qui voudrait d'elle, sans distinction. Désormais, ce sera à des amours d'une minute, à des aspirations bestiales qu'elle devra satisfaire. » (*CM*, 16) Le corps de Lucie Thirache est représenté comme le territoire d'un déchaînement de désirs d'origines diverses. En effet, les « aspirations bestiales » dont il fait l'objet sont autant celles des personnages masculins que celles des personnages de Léa et de Lucie Thirache elle-même.

Dans le lieu clos du lupanar, la protagoniste expérimente une première relation homosexuelle avec Léa, une autre figure de la prostitution : « Léa ne devait jamais la quitter; à un asservissement de toutes les minutes, Lucie astreignait son amante, heureuse d'initier les mâles qui la tenaient elle-même, sans un répit, à leur disposition. » (*CM*, 78) Les deux personnages illustrent alors l'une des principales marques de la dégénérescence morale chez la figure de la prostituée dans le discours scientifique contemporain : l'homosexualité féminine. Selon Alain Corbin, le « tribadisme et [le] saphisme [sont fréquents] chez les filles publiques; la masculinité tente la prostituée-née⁵ ». Le personnage de Léa incarne cette figure typique construite par le discours prostitutionnel réglementariste. Sa masculinité exacerbée constitue l'objet de la fascination de Lucie. Elle constitue également un procédé grâce auquel la voix narrative montre la faiblesse morale de la protagoniste : « [C]'était une virilité gracieuse, exquise, originale [...]. Ses brutalités, si spontanées qu'elles fussent, paraissaient toujours affectées; sous les paroles les plus grossières perçaient comme un affinement de la pensée, une

subtile intention de parodie » (*CM*, 78). Le corps de Léa se présente, dans ce passage, tel le théâtre de la prostitution dans sa forme intensifiée, voire exagérée.

Cette scène du roman *Chair molle* évoque les monotypes d'Edgar Degas, peintre, notamment, de scènes d'intérieur des maisons closes. Dans *La Fête de la patronne* (1876-1877), Edward Lucie-Smith a vu l'expression de « la misogynie romantique, que Degas partageait avec Baudelaire⁶. » Regroupées autour de la patronne, les prostituées « forment tas⁷ » comme une meute entourerait son chef. La figure légèrement à droite de l'image, dont la main est posée sur la tête de la patronne, illustre cette hiérarchie. Le dessin relève du tracé et de la hachure et accentue ainsi la rudesse de la constitution des modèles. L'estompement des trois figures entourant le personnage central contribue, d'ailleurs, à brouiller les caractéristiques de leur sexe. Ces trois personnages semblent dégager une virilité semblable à celle de la figure de Léa mise en scène dans la fiction de Paul Adam.

Le corps de la prostituée se présente comme un lieu où travaillent conjointement les discours et l'imaginaire contemporains. Alain Corbin soutient d'ailleurs que « l'histoire prostitutionnelle du XIX^e siècle constitue un moyen d'accès privilégié à la compréhension de ce temps; le discours prostitutionnel est alors le point de convergence des délires et le carrefour de toutes les anxiétés⁸. » Le personnage de Lucie Thirache représente singulièrement le territoire d'un tel croisement. Cette figure allie deux pans bien différents de la société française et incarne leur réunion dans une posture contradictoire.

Dans sa chambre du lupanar, « [l]a vue [d'un tableau représentant des costumes de ballet] rappela [à Lucie] les bals champêtres où elle s'amusait tant autrefois, les jours de chômage » (*CM*, 14). Issue de la campagne de Saint-Quentin, la protagoniste se remémore son enfance candide et innocente en faisant glisser son regard sur chaque objet du mobilier. Elle trouve, dans cette pièce, de nombreuses images de son passé dans une forme plus puissante, peut-être, que ses propres souvenirs. En effet, à l'intérieur de la chambre de la maison close,

[r]ien n'évoquait l'idée de raffinements bizarres. De même, ailleurs, nul objet, nulle gravure obscène. Tout cela semblait attendre, dans la discrète clarté se filtrant à travers les persiennes closes, une jeune fille très pure, prête à faire sa prière du soir, avant le sommeil. (*CM*, 14)

De nouveau, le discours narratif se fait ironique à l'endroit de la protagoniste. L'ambiance paisible, presque mystique, des lieux entre en contradiction avec la « pureté » contestable de

Lucie Thirache. « Et ses yeux s'étant rencontrés à la lithographie du ballet, elle revit encore le bal, mais un autre celui-là; ignoble presque lugubre. » (*CM*, 16) Le bal intérieur de Lucie diffère du contenu des représentations lithographiques murales. Ayant « éprouvé le suprême plaisir de se sentir caressée, embrassée, serrée éperdument [dans les bras de son amant Léon] » (*CM*, 15) et accumulé « les amours de hasard » (*CM*, 16) pendant la période de son adolescence et du début de son âge adulte, la figure de la protagoniste ne correspond plus à celle de la jeune fille innocente qu'elle incarnait autrefois.

De la petite fille à la jeune fille, de la jeune fille à la femme : passages périlleux

Lucie Thirache, à son arrivée au lupanar, détient un savoir nouveau acquis lors de ses pérégrinations amoureuses. Ce savoir concerne son propre corps avec lequel elle expérimente de nouvelles sensations au contact du personnage de Léon : « Elle eut une réminiscence des airs de valse, un souvenir de ses premières amourettes, une vision de ses danseurs préférés qui l'embrassaient dans l'oreille pendant les polkas. » (*CM*, 14) Les images du passé s'accumulent dans une gradation ascendante de leur puissance. Lucie Thirache se remémore d'abord les sons réguliers de la valse et ses premières passions de jeune fille. Ces souvenirs sont inoffensifs; la pratique de la valse implique un rapprochement minimal des partenaires et l'« amourette » constitue une aventure attendue de l'existence de la jeune fille.

Dans l'introduction de son article intitulé « Une passionnette de petite fille » et publié dans *La Revue indépendante* à Paris en 1884, Edmond de Goncourt formule cette question sur le ton de l'évidence : « Quelle est la petite fille qui n'a pas eu à un moment de son enfance ces instinctives tendresses amoureuses, qui n'a pas eu une passionnette⁹ ? » (*PF*, 5). Les figures de la petite et de la jeune fille semblent, de façon naturelle, être appelées au cours de leur vie à expérimenter une forme atténuée de l'amour ou de la passion. Ainsi, la passionnette et l'amourette sont présentées par le collaborateur de *La Revue indépendante* et l'auteur de *Chair molle* comme des rites de passage traditionnels et propres à l'enfance et l'adolescence féminines.

Or, le personnage de Lucie Thirache va rapidement bien au-delà de la frontière de l'innocente amourette. Dans sa chambre du lupanar, les souvenirs de son adolescence deviennent de plus en plus précis à mesure que la protagoniste se remémore les circonstances

de sa rencontre déterminante avec Léon. Le flou caractérisant la « réminiscence » et le « souvenir » est remplacé par la prégnance de

la vision de ses danseurs préférés qui l'embrassaient dans l'oreille pendant les polkas. Et elle fredonna, tout en cherchant à se représenter les figures de ses valseurs. Puis elle s'exaspéra [...] et, soudain, d'autres airs lui vinrent en mémoire, une polka de Farbach jouée lorsqu'elle dansa, pour la première fois, avec Léon. (CM, 14-15)

Danse rythmée pendant laquelle les partenaires peuvent se rapprocher suffisamment pour se murmurer à l'oreille, la polka fait partie de ces danses pratiquées lors de bals mondains. Fanny André, dans le chapitre intitulé « Les distractions permises » du recueil des *Ennemis de la jeunesse* (1897), déconseille aux jeunes filles la fréquentation de ces fêtes dansantes : « [C]e n'est que cela, une réunion de personnes semblant avoir oublié tout ce qui donne à l'existence son prix réel, et qui, prises d'une étrange folie, tourbillonnent absurdement au milieu d'une poussière écœurante¹⁰ ». Lucie Thirache accède, grâce au travail de sa mémoire, à un état similaire à celui de ces jeunes personnes atteintes d'une inquiétante « folie » : « Ses lèvres étaient entr'ouvertes. Assise sur le divan, la tête renversée au dossier, elle regardait le plafond, les yeux noyés, dans une extase. » (CM, 15)

Immobilisé dans cette pose alanguie, le corps de la jeune fille illustre une jouissance évoquant fortement la jouissance sexuelle. Il montre également une appétence que la protagoniste ne nie qu'en apparence. Durant l'exercice de la prostitution, « [i]l [lui] faudra singer les caresses tendres prodiguées autrefois à l'homme aimé, ressusciter par le mensonge une passion éteinte. Lucie Thirache se complaisait à imaginer toutes les vilénies qu'elle allait endurer. » (CM, 16) La posture de la complaisance sera celle de la figure de la prostituée tout au long du roman. Son attention inexorablement orientée vers la satisfaction de ses désirs, la protagoniste cherche constamment à revivre son idylle d'autrefois dans la consommation avide de plaisirs charnels.

Cette quête conduit Lucie Thirache à des comportements irrationnels dans la mesure où la pratique de la prostitution avive ses déceptions amoureuses et augmente sa voracité. La protagoniste est effectivement représentée en véritable chasseresse : « La nuit elle arrachait subitement de sa torpeur l'homme couché à son flanc pour obtenir de lui quelque raffinement de luxure. » Or, « elle regrettait n'avoir point, après l'amour assouvi, des éphèbes spirituels et beaux, l'entretenant avec douceur de la passion véritable. » (CM, 200) Le rêve de la

protagoniste n'est pas sans rappeler celui des petites filles que décrit Edmond de Goncourt dans son article.

Faisant preuve de peu de jugement et de conscience morale, Lucie Thirache effectue des raisonnements primaires desquels découle sa conduite erratique. La « psychologie » de la figure de la prostituée, telle qu'abondamment commentée par Paul Alexis, évoque à ce titre l'instabilité et l'imprévisibilité associées à l'âge de l'enfance et à l'animalité. Le personnage féminin est animé par cette « [i]ntelligence crépusculaire, volonté capricante, vacherie native développée dans l'exercice de la prostitution » (CM, IX). Femme-enfant, l'héroïne de Paul Adam rappelle cette même figure ayant nourri l'imaginaire des auteurs des récits décadents fin de siècle. Symbole, elle aussi, de l'enfance perdue et de la perversion, Lucie Thirache possède un esprit semblant pour le moins incontrôlable.

Dans « Une passionnète de petite fille », Goncourt raconte une anecdote dans laquelle une fillette tombe amoureuse de son frère âgé de trente ans. Amusée, la mère de l'enfant fait remarquer qu'« "[o]n peut la laisser encore quelques années aimer ainsi..., puis on essayera de refermer tout cela." Refermer tout cela, les mères y arrivent-elles un jour? » (PF, 5) Cette question de l'auteur se pose d'autant plus que le personnage de Lucie Thirache n'a pas de mère connue; la narration ne fait mention que du père dont le rôle principal a été de chasser sa fille de la maison familiale après la découverte de sa première idylle. (CM, 16) Absente, la figure de la mère ne peut jouer, dans *Chair molle*, le rôle important que lui attribue Edmond de Goncourt dans l'éducation de la petite et de la jeune fille : celui de juguler les passions de l'enfance et de l'adolescence. Dans cette première anecdote d'« Une passionnète de petite fille », la passionnète représente effectivement une ouverture dans l'intériorité de la fillette, une ouverture que la figure de la mère a le pouvoir de provoquer et de fermer à loisir puisqu'elle en possède la clé.

Dans le récit d'une seconde anecdote, Goncourt relate l'amour d'une autre fillette pour un homme plus âgé. La petite fille écrit dans « son petit journal secret d'enfant : "Nous causons tant, il me dit de si gentilles choses, mais je ne peux pas écrire tout ce qu'il me dit. Je le pourrai quand je serai plus savante, quand je serai grande. C'est tout même écrit dans mon cœur." » (PF, 7) Ce journal intime est le lieu de la transcription d'un savoir balbutiant. Tant que la petite fille ne possède pas la maturité de l'âge adulte, elle ne peut y écrire l'intégralité du discours de son prétendant. Cette transcription nécessite une compréhension des mots jetés

sur la page, compréhension s'acquérant certainement au fil des années et, peut-être, des expériences amoureuses propres à l'adolescence – l'expérience de l'amourette, par exemple.

Or, la nature du savoir à laquelle la petite fille espère obtenir l'accès n'est pas précisée. Les « choses » qu'on lui susurre à l'oreille demeurent indéfinies et empreintes de mystère. L'ironie du narrateur participe à l'accentuation de cette aura énigmatique flottant autour du discours de séduction qu'est celui du personnage masculin. Tandis que « [c]hez les natures du nord l'éveil de l'amour développe une espèce de panthéisme exalté qui leur ferait volontiers embrasser les arbres et la création tout entière » (*PF*, 7), une inquiétude transparait quant à la capacité de ces figures féminines « du nord » de transformer la réalité au gré de leurs fantasmes individuels.

En effet, l'usage que feront les jeunes filles du savoir de la séduction est source de questionnements angoissés au sein de la littérature contemporaine. « [J]usqu'à l'heure du cadenasement » (*PF*, 5), la petite fille demeure fragile et son esprit, malléable. Ses désirs relèvent à la fois de la prévisibilité et de l'imprévisibilité. Cette part d'inattendu semble entretenue par la « méconnaissance », dont la gent masculine ferait preuve, des méandres de la pensée féminine. Au sein de la courte fiction de Goncourt, la jeune fille semble être une figure qu'il est possible, voire souhaitable ou même nécessaire, de façonner dès l'enfance. Le risque est vraisemblablement celui que les sentiments exaltés de la petite ou de la jeune fille persistent au-delà de la période de sa jeunesse. Inconsciente du caractère ludique de ces formes atténuées de la passion et de l'amour suscitant l'« indulgence et [les] rires complaisants [de ceux] qui s'amusent de cette imitation » (*PF*, 5), la seconde figure féminine mise en scène par Goncourt est victime d'un désenchantement terrible au moment du départ définitif de l'homme aimé. Arrivée à l'âge adulte, elle retient de cette expérience cette douloureuse conclusion : « Les jeunes sont avides de martyre. » (*PF*, 8)

Cette figure de la martyre trouve un certain écho chez le personnage de Lucie Thirache. Victime d'une plaisanterie de celui qui deviendra son premier amour, elle a « succombé bêtement avec l'intime de Léon, un soir que cet homme lui contait des histoires érotiques. » (*CM*, 13) L'inconduite de la protagoniste est notamment la conséquence de l'absence de la figure de la mère au sein de la fiction. Privée de la figure maternelle, la jeune Lucie Thirache suit un parcours plus périlleux que celui des jeunes filles encadrées par leurs parents et leur milieu scolaire. Son esprit ne semble visiblement pas avoir été « refermé » au moment

opportun, c'est-à-dire au seuil de son entrée dans la puberté. L'ellipse de l'enfance de Lucie Thirache semble ainsi évoquer l'obscurité de cette période de sa vie. Le lecteur est libre de combler ce creux diégétique de ses diverses interprétations. Or, il nous apparaît que la figure incontrôlable de Lucie Thirache naît de cette ellipse. La fermeture de cet espace-seuil que constitue l'imaginaire de l'enfant n'aurait effectivement pas eu lieu chez la protagoniste de Paul Adam.

La figure de la prostituée : entre angoisse et fascination

Lucie Thirache fait son entrée dans la fiction au début de son trajet vers le lupanar. Chargé du bagage invisible de son enfance, le personnage naît sous le regard du lecteur tel un objet nouveau et méconnu. Le mystère de son passé suit Lucie Thirache et la rend digne de l'attention de l'observateur. En effet, le roman de Paul Adam apporte ses propres éléments de réponse à des questions que se pose le discours prostitutionnel de la société française contemporaine : comment une femme devient-elle prostituée? À quels signes distinctifs reconnaît-on la femme qui pratique la prostitution? Comment peut-on s'en protéger?

La figure de la prostituée est effectivement la source d'une crainte importante pour l'intelligentsia de l'époque. Alain Corbin note que « ce qui [...] hante fondamentalement [Alexandre Parent-Duchâtelet (1790-1836), médecin hygiéniste et auteur de l'ouvrage *De la prostitution dans la ville de Paris* (1836)], [...] c'est le caractère temporaire de la "carrière" prostitutionnelle dans l'existence des filles publiques. Elles "*rentrent dans le monde*, écrit-il avec angoisse... elles nous entourent... elles pénètrent dans nos maisons, dans nos intérieurs"¹¹. » La figure de la prostituée est dotée, en ces termes, d'un caractère insaisissable. Elle fascine également grâce à sa capacité de se « métamorphoser », de cacher sa « nature » sous les traits de la normalité la rendant méconnaissable aux yeux de ceux qui la craignent.

Au sein des ouvrages scientifiques comme dans les romans de la seconde moitié du XIX^e siècle, on retrouve d'ailleurs une volonté de dévoiler et de surprendre la figure de la prostituée. À la fin du siècle, des études d'anthropologie criminelle ont été menées afin de prouver le caractère inné de la prostitution. Ces travaux ont donné lieu à des tentatives de définition de la prostituée-née dans laquelle celle-ci est notamment présentée tel

un être incomplet, qui a subi des arrêts dans son développement, qui est victime d'une hérédité morbide et qui présente des signes de dégénérescence physique et psychique en rapport avec son évolution imparfaite. La prostitution est à la femme ce que le crime est à l'homme : le résultat de la dégénérescence, voire de la régression¹².

L'exercice de la prostitution serait, selon cette vision anthropologique, un phénomène héréditaire; il existerait ainsi un type « naturel » de la fille de nocés.

Bien que la fiction de Paul Adam ne nous donne pas accès à la généalogie de la protagoniste, Lucie Thirache évoque à sa façon la figure de la prostituée-née. Cette prédisposition au « métier » est visible dès la lecture du titre de l'œuvre de *Chair molle*. À cause de la mollesse de son esprit et de l'inconsistance de sa moralité, le personnage féminin subit des expériences et des transformations corporelles au cours de l'exercice de la prostitution. En effet, le personnage se définit par la malléabilité de son esprit et de son corps. « L'émotion de la nuit, sa rage durant des heures l'avait brisée. Elle ne pensait plus, impuissante à former une idée. Vainement elle essayait de résister par le raisonnement aux tentatives du garçon, bientôt elle retombait dans une torpeur avachie » (CM, 213). Dans ce passage, l'être de Lucie Thirache n'est que « chair molle » dans sa totalité.

La rencontre du personnage de Zéphyr constitue un tournant dans l'existence de la protagoniste. Le discours de l'épicier lui rappelle celui de son ancien amant. Dans ce contexte, Lucie Thirache laisse de nouveau des paroles masculines et séductrices pénétrer ses pensées. Elles stimulent son imagination et acquièrent « en son esprit une croissante vigueur. » (CH, 213) Les désirs de Zéphyr nourrissent ceux de la protagoniste. Cette dernière n'est pas uniquement avide de plaisirs corporels. La voracité caractérisant la figure de la prostituée de *Chair molle* se traduit également dans son désir insatiable de trouver, auprès d'un homme, la concrétisation d'un rêve d'amour. « Elle, tout espérante, enchantée de cet avenir naïvement vertueux et honorable, confiante en une existence heureuse et tranquille, qui l'abriterait des mépris et des brutalités » (CM, 214), perd le contrôle de son corps, lequel s'enfonce dans l'« amollissement » (CH, 213).

Dès que son attention se porte vers le monde extérieur, le personnage de Lucie Thirache se laisse pénétrer par ce dernier. Ses sens deviennent des portes par lesquelles l'univers s'engouffre. Son corps et sa perception sont assaillis de visions et de discours nouveaux. D'une « chair molle », la figure de la prostituée devient entre autres une chair tranquille :

Et très vite, un bruit, le passage lointain d'une voiture ou le son ronflant d'un orgue lui faisaient perdre ses colères, la retenaient curieuse, tendant l'oreille, subitement calmée. Puis, sans quitter la fenêtre, Lucie oubliait la rue. Durant des heures, elle se perdait en un tourbillon de visions rapides, à peine conscientes. Lentement, le soleil s'abaissait derrière la masse ombrante du grand théâtre, laissant le quartier solitaire dans l'indécise clarté du crépuscule. Alors seulement la fille revenait au souci des choses journalières. (CM, 188)

Le personnage se perd dans l'observation et l'écoute de la ville par la fenêtre de sa nouvelle chambre de la rue du Bois-Saint-Étienne. Le bruit ambiant transporte les pensées de Lucie Thirache, les guide selon une trajectoire aléatoire et comble l'espace de son imagination jusqu'au coucher du soleil. La ville investit la protagoniste. L'intériorité de cette dernière, empli d'un calme soudain, est altérée à ce contact.

Or, une fois revenue « [d]evant son armoire à glace, [...] Lucie [vit] dans l'adoration absolue de son corps. Sur elle-même, elle [reporte] le besoin d'affection qui toujours l'avait tourmentée. » (CM, 190) Le regard sur soi conduit Lucie Thirache à l'excès et, éventuellement, à la dégénérescence psychique et corporelle : « Cependant, elle n'aimait pas Zéphyr. Elle lui restait attachée par un remords vague, une molle habitude qui lui défendait toute résistance et l'empêchait d'échapper à sa sujétion. Alors la maladie l'attaqua. » (CM, 231) La protagoniste meurt effectivement de la syphilis après avoir entraîné Zéphyr à sa suite sur la voie de la paresse et du proxénétisme.

La production picturale contemporaine contient peu d'exemples de la figure de la femme représentée dans une attitude de vanité aussi passionnée¹³ que celle de Lucie Thirache. Parmi ces exemples, le peintre E. Fichel, dans son tableau intitulé *The Kiss in the Mirror, from Armand Silvestre* (1891), met en scène une femme embrassant tendrement son propre reflet dans un miroir. L'exotisme et la richesse du décor de même que la nudité nacrée du modèle font signe vers le caractère fantasmé de cette vision du peintre. Ce dernier se trouve dans la position de l'observateur-témoin. L'angle selon lequel est peint le tableau permet au spectateur d'avoir une vue presque complète du modèle. Le peintre et le spectateur surprennent la figure de la femme sur la scène de son intimité. Les paupières closes, cette dernière ne semble pas avoir conscience d'être aussi attentivement observée.

Le narrateur de *Chair molle* se trouve dans une position d'observation similaire par rapport au personnage de Lucie Thirache. « Une dernière fois, Lucie Thirache fut se mirer en les glaces du salon vert. Cette robe blanche à pois bleus, rigide d'amidon, lui seyait à merveille;

sa peau était toute rose, toute rose et toute blanche, aussi fraîche que le costume. » (CM, 49) La voix narrative, afin de décrire la tenue de la protagoniste, observe en même temps que cette dernière son reflet projeté par le miroir. La perception du narrateur et du personnage s'unissent dans un seul regard. De cette façon, la voix narrative estompe sa propre présence dans la pièce dans un procédé habile; inconsciente d'être l'objet du regard d'autrui, la figure de la prostituée est représentée dans une attitude d'autant plus « naturelle ». Ce procédé renforce l'éloquence de la scène, mais il fait également signe vers l'interprétation masculine qui en constitue l'origine.

Si le narrateur s'était trouvé physiquement près du personnage féminin, nous aurions vu se développer un triangle spéculaire entre les figures du narrateur, de Lucie Thirache et du lecteur. Ce dernier aurait pris la place de l'observateur-témoin selon un schéma évoquant le tableau de Lucy Lee Robbins intitulé *At the Toilette* (1892). Garb Tamar décrit ce schéma en ces termes : « Here the seductive potential of make-up is powerfully suggested by the triangular exchange of looks that the model, reflection and putative spectator set up¹⁴. » La place du spectateur est significative au sein de ce tableau. La scène d'intérieur fait l'objet d'un dévoilement dont l'observateur extérieur devient complice.

Or, le corps du modèle de Robbins n'est pas entièrement mis au jour; les attributs du sexe féminin demeurent dans l'ombre, une ombre ceinturant d'ailleurs la tête du personnage dans la glace. Dans *Chair molle*, le récit participe de ce jeu de voilement et de dévoilement du corps de la prostituée. Restitué dans des descriptions précises de ses parures et de ses formes, ce corps est le plus souvent visible à l'intérieur de lieux tels que la maison close, le café-concert et l'hôpital. Dans le monde extérieur, la prostituée devient un être nocturne et fuyant. L'obscurité demeure le lieu privilégié de ses pratiques infatigables.

Corps de l'excès, chairs influençables et tourmentées, la figure de la prostituée chez Paul Adam se présente ainsi comme la scène théâtrale de nombreux discours et représentations de la prostitution véhiculés au milieu et au tournant du siècle. Objet constant de curiosité, de peur et de fascination, Lucie Thirache est à la fois exposée et imposée aux yeux du lecteur. Ce dernier possède la tâche complexe de réconcilier les images que ce corps lui renvoie et de retrouver sa forme unique, empreinte des échos et des traces du passé.

Au sein de la fiction, le corps de Lucie Thirache évoque le territoire d'observation du regard expérimental des romanciers naturalistes de même que le lieu de la hantise du sexe

féminin et des rites de passage propres à la petite et à la jeune fille de la société française contemporaine. En outre, la figure de la prostituée est surtout un objet du regard masculin. Il témoigne du désir, de l'angoisse et de l'admiration craintive qu'il fait naître chez le détenteur de ce regard.

En outre, la protagoniste de Paul Adam apparaît en tant qu'objet d'interprétations souvent fantasmatiques. Au sein des productions littéraires et picturales fin-de-siècle, elle semble souvent le lieu d'une inquiétante hétérogénéité. À travers l'existence de ce personnage romanesque aux chairs (dé)voilées, Paul Adam remet néanmoins en question l'insaisissabilité de la figure de la prostituée telle que façonnée par le discours prostitutionnel contemporain.

¹ Paul Adam, *Chair molle*, Bruxelles, Auguste Brancart, 1885, 264 p.

² Les citations tirées de ce roman seront suivies du sigle *CM* et du numéro de page entre parenthèses. Sauf pour des questions d'intelligibilité et de mise en forme, le contenu des citations sera repris tel quel du texte d'origine. Devant l'apparence d'une erreur syntaxique, on se rappellera ces propos de Paul Alexis dans sa préface : « Il en est des défauts d'un style comme des irrégularités d'un visage : choqué par elles à première vue, on s'y fait » (*CM*, VI).

³ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Delagrave, 1920 [1865], p. 18.

⁴ Françoise Gaillard, « Vierge ou démons : la femme dans les fantasmes fin de siècle », *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, Paris, Dis voir, 2003, p. 88.

⁵ Alain Corbin, *Les filles de nocé*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, p. 443-444.

⁶ Edward Lucie-Smith, *L'érotisme dans l'art occidental*, Paris, Hachette, 1972, p. 131.

⁷ Emmanuel Pernoud, *Le bordel en peinture : l'art contre le goût*, Paris, A. Biro, 2001, p. 40.

⁸ Alain Corbin, *op.cit.*, p.8.

⁹ Les citations tirées de cet article seront suivies du sigle *PF* et du numéro de page entre parenthèses. Même remarque qu'à la note 2.

¹⁰ Fanny André, « Les distractions permises », dans *Les ennemis de la jeunesse, nouvelle série d'études morales et sociales*, Vals-les-Bains, Imprimerie-Librairie A. Aberlen, 1897, p. 179.

¹¹ Alain Corbin, *op.cit.*, p. 16.

¹² *Ibid.*, p. 441.

¹³ Garb Tamar, *Bodies of Modernity : Figure and Flesh in Fin-de-siècle France*, Londres, Thames and Hudson, 1998, p. 123.

¹⁴ Garb Tamar, *op.cit.*, p. 124.