



HAL
open science

Le Ventre de Paris d'Emile Zola : une lecture ethno-critique

Marie-Rose Scarpa

► **To cite this version:**

Marie-Rose Scarpa. Le Ventre de Paris d'Emile Zola : une lecture ethno-critique. Littératures. Université Paul Verlaine - Metz, 2000. Français. NNT : 2000METZ001L . tel-01775512

HAL Id: tel-01775512

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775512>

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE METZ
U.F.R. LETTRES ET LANGUES

Le Ventre de Paris d'Emile Zola.
Une lecture ethno-critique

Thèse pour le doctorat (Arrêté du 30 mars 1992)
Mention Langue et Littérature françaises

Présentée par :
Marie-Rose SCARPA

Sous la direction de :
Monsieur le Professeur Jean-Marie PRIVAT

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ



031 359292 2

UNIVERSITE DE METZ
U.F.R. LETTRES ET LANGUES

Le Ventre de Paris d'Emile Zola.
Une lecture ethno-critique

Thèse pour le doctorat (Arrêté du 30 mars 1992)
Mention Langue et Littérature françaises

Présentée par :
Marie-Rose SCARPA

Sous la direction de :
Monsieur le Professeur Jean-Marie PRIVAT

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° inv.	2000 002 L
Cote	L/M3 00/1
Loc.	Tagasim

Remerciements

Qu'il nous soit permis ici d'exprimer toute notre gratitude à notre Directeur, M. Jean-Marie Privat, sans qui, à l'évidence, cette thèse n'aurait pas vu le jour. Travailler avec lui fut un plaisir et un enrichissement de chaque instant. Notre rapport à la littérature en a été renouvelé.

Nous tenons à remercier également le personnel du service du *Prêt Entre Bibliothèques* de la Bibliothèque Universitaire de Metz, Madame D. Coussot, du *Centre d'Etudes sur Zola et le naturalisme* (I.T.E.M.-C.N.R.S.), et Monsieur D. Eyler, pour sa contribution technique.

Nous voudrions rappeler enfin tout ce que nous devons à Madame le Professeur R. Robert, pour nous avoir aidée à *remettre le pied à l'étrier de la recherche*, ainsi qu'à nos proches et aux collègues de l'U.F.R. Lettres et Langues de l'Université de Metz qui nous ont encouragée, conseillée, soutenue et relue. Nous souhaitons remercier ici plus particulièrement J.C. André, M.J. Arquie, I. et M.L. Barsotti, M. Battisti, B. Desmars, K. Birat, P. Degott, M.N. Honnert, M. Laparra, C. Maniez, D. Michel, A.E. Spica, V. Taciak et M.C. Vinson.

*A mes parents,
A Serge,
A Olivier,
A Emmanuelle,
A Véronique.*

Note au lecteur

Nous avons choisi de nous référer dans cette étude aux éditions suivantes des textes d'Emile Zola :

- Les Rougon-Macquart, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, préface d'A. Lanoux, notes et variantes par H. Mitterand, 5 volumes, 1960-66.
- Pour les œuvres autres que les romans du cycle des Rougon-Macquart : Emile Zola. Oeuvres Complètes, Paris, Fasquelle, Cercle du Livre Précieux, édition établie sous la direction d'H. Mitterand, 15 volumes, 1966-69.

Sigles et Abréviations :

- Les citations extraites du Ventre de Paris sont accompagnées des n° de pages entre parenthèses, sans autre indication.
- Pour celles tirées des autres romans de la série des Rougon-Macquart, les n° de pages sont accompagnés d'un sigle : La Fortune des Rougon (FR), La Curée (C), La Faute de l'abbé Mouret (Fa), Son Excellence Eugène Rougon (SE), L'Assommoir (A), Nana (N), L'Argent (Ar), La Débâcle (D).
- Nous avons abrégé par O.C. Emile Zola. Œuvres Complètes (édition citée ci-dessus).

Enfin, nous voudrions signaler que toutes les expressions soulignées dans ce travail le sont de notre fait.

INTRODUCTION

L'ethno-critique des textes littéraires se devait de rencontrer l'œuvre d'Emile Zola. En effet, comment contourner un auteur qui s'est voulu l'*écrivain-ethnologue* de son temps ? Et comment, du même coup, ne pas apparaître à contre-courant des tendances actuelles majeures de la critique zolienne, qui, après avoir beaucoup travaillé sur le problème du document dans le roman naturaliste, est tentée, pour réhabiliter Zola devant le « tribunal de la modernité », de lui faire un sort, au profit de la fiction et de l'« art » de la fiction ?

Alors que pour l'auteur de Madame Bovary la cause de la modernité est entendue, la critique zolienne est, semble-t-il, vouée à un véritable sacerdoce, celui de rendre l'auteur des Rougon-Macquart résolument moderne. Cette tâche consiste surtout à couper l'œuvre romanesque de son arrière-plan discursif – la doctrine zolienne du naturalisme qui serait réhébitorieusement obsolète, car y résonne trop fort le bruit de son époque. Il faut finalement défendre Zola contre lui-même, contre ses théories aussi tonitruantes que périlleuses, contre le scientisme affiché de sa méthode et de ses principes esthétiques.¹

¹ Ch. Pierre-Gnassounou, Fictions, imaginaires, imaginations dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola, thèse de doctorat dirigée par Ph. Hamon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1996, dactylographiée, p. 4. La critique zolienne moderne, pour échapper aux apories du réalisme en art, s'est essentiellement attachée à faire de Zola un « travailleur du récit » et/ou un « travailleur de l'imaginaire » (selon les termes d'H. Mitterand dans Zola. L'histoire et la fiction, Paris, P.U.F., p. 57). L'un des risques de cette entreprise de « réhabilitation » – nous souscrivons là encore aux propos de Ch. Pierre-Gnassounou – était de transformer la théorie zolienne en « une sorte de folklore naturaliste », « d'où l'intérêt des travaux de Ph. Hamon qui, en dégagant des propos théoriques et du texte romanesque une série de présupposés et un « cahier des charges » réaliste-naturaliste, ont conféré au projet pédagogique naturaliste une très forte cohérence, une fonctionnalité interne agissante, et de ce fait une légitimité retrouvée. » (*op. cit.*, p. 6)

Pourtant le dossier de « cette affaire *a priori* classée » méritait effectivement d'être rouvert. Si l'on peut y apporter de nouvelles pièces, en interrogeant autrement la question de la fiction², nous souhaitons, quant à nous, contribuer à la réflexion en prenant le problème par l'autre bout, celui du document.

C'est que, malgré tout, ce dernier, dès que l'on parle de Zola, est toujours présent : en témoigne de manière évidente la publication, somme toute assez récente, par H. Mitterand, des notes préparatoires aux romans, prises par leur auteur sur les différents *terrains* d'investigation qui furent les siens (les mines d'Anzin, les chemins de fer sur le trajet Paris-Le Havre, les couloirs d'un grand magasin ou de la Bourse, les Halles, etc.), dans une collection très importante pour les ethnologues, « Terre Humaine », sous le titre de Carnets d'enquêtes.³ Le sous-titre de cet ouvrage, *Une ethnographie inédite de la France*, semble indiquer très explicitement que littéraires et spécialistes des sciences sociales s'accordent pour reconnaître la valeur documentaire de l'œuvre zolienne.

Ils semblent ensuite éprouver une même tentation : une fois cette valeur attestée, ils essaient de l'euphémiser. Du reste, la publication des notes préparatoires, séparément des romans qu'elles préparent justement, ne peut que confirmer cette impression. Les zoliens n'ont de cesse de travailler le « fictionnement » du document et de quitter le plan ethnographique pour montrer que le roman est forcément *autre chose*⁴ ; les sociologues et les ethnologues, quant à eux, finissent généralement par être gênés par le côté *trop* fictionnel de l'œuvre littéraire. Et c'est

² Ainsi Ch. Pierre-Gnassounou (*op. cit.*) interroge les fictions *représentées* dans les romans comme dans leurs avant-textes, ce qu'elle nomme le « fictionnaire » des Rougon-Macquart.

³ Emile Zola. Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France, éd. H. Mitterand, Paris, Plon, Coll. Terre Humaine, 1986.

⁴ Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, J. Borie n'écrit-il pas au début de Zola et les mythes (Paris, Le Seuil, 1971) : « La sociologie de Zola est aussi archaïque que celle de La Bruyère. » ? Pour S. Thorel-Cailleteau, dans La Tentation du livre sur Rien. Naturalisme et Décadence (Mont-de-Marsan, Editions interuniversitaires, 1994), le document serait comme un rempart dressé par le naturalisme contre les tentations « décadentes ». En général, c'est à l'exploration des « sous-bassements mythiques » (Ch. Pierre-Gnassounou, *op. cit.*, p. 4) du récit zolien que les critiques tendent plutôt.

l'introduction même des Carnets d'enquêtes, écrite par l'anthropologue J. Malaurie, qui nous en fournit la formulation la plus radicale (et la plus contestable) !

En lisant ceux [les carnets d'enquête] qui ont donné naissance à certaines de ses œuvres et en relisant le roman lui-même, j'en suis venu à me demander si Zola n'aurait pas, parfois, été plus à l'aise de nos jours où, sous l'influence des sciences sociales, notamment de l'anthropologie, de l'audiovisuel, le document brut n'est plus considéré comme du folklore, comme un art mineur de la création littéraire. Peut-être aurait-il préféré, parfois, se suffire du noyau dur de son œuvre. On peut toujours se poser la question de savoir si le père du naturalisme n'accordait pas à ce « sel », à cette « sève » de la créativité, une importance majeure. La fiction, le contenu fabuleux, n'ayant peut-être, dans certains cas précis, qu'une valeur superfétatoire, celle d'un voile, aussi élégant soit-il, sur un corps nu.⁵

A dire vrai, cette opinion, pour significative qu'elle soit, n'est sans doute pas partagée de manière aussi extrême par la majorité des spécialistes en sciences sociales.

En fait, ces derniers ont multiplié depuis une vingtaine d'années les analyses sur les liens qui unissent leurs disciplines et la littérature⁶, surtout réaliste-naturaliste⁷. Ils peuvent y trouver matière à réflexion sur un plan théorique et méthodologique : la comparaison des deux champs

Nous reviendrons de manière plus approfondie sur ces questions, dans le corps de notre travail.

⁵ J. Malaurie, Introduction à Carnets d'enquêtes, *op. cit.*, p. III.

⁶ Le titre de l'article récent de P. Lassave, « Retours sur les liens entre sciences sociales et littérature », Cahiers internationaux de sociologie, vol. CIV, Nouvelle Série, janvier-juin 1998, est explicite.

⁷ Le nombre de travaux consacrés à cette question est important : parmi les plus significatifs, nous pouvons renvoyer à la dernière partie de l'ouvrage de C. Grignon et J. C. Passeron, Le savant et le populaire, Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature (Paris, Hautes Etudes / Gallimard, Le Seuil, 1989), intitulée *Sociologie et Littérature* (pp. 203-250) dans laquelle on trouve de C. Grignon, « Composition romanesque et construction sociologique » et de J. C. Passeron, « L'illusion du monde réel » ; on peut citer également G. Toffin, « Ecriture romanesque et écriture de l'ethnologie », L'Homme, 111-112, 1989, pp. 39-48 et C. Gallini, « Tra etnografia e scrittura finzionale : Zola a Lourdes », Scritti in memoria di S. Lo Nigro, Università di Catania, 1994, pp. 133-142.

leur permet de mieux penser l'histoire du leur⁸ et sa spécificité, dans la mesure où ils rencontrent un certain nombre de problèmes communs dans la restitution du *monde réel* (celui de la *mimesis*, de l'observation participante, de la mise en écriture, notamment descriptive, etc.).⁹ D'autres tendent à traiter le texte littéraire comme un document plus ou moins expressif sur les mœurs d'une société et son organisation et, pour en rester sur un plan plus strictement ethnologique, se livrent, soit à une approche « micro-folklorisante » (s'épuisant dans la collecte de détails textuels réputés vestiges d'un monde que nous aurions perdu), soit à une lecture « macro-ethnologisante » (s'exerçant à retrouver dans le récit les grands thèmes de recherche de la discipline ethnologique : systèmes de parentés, classes d'âges, rituels sociaux, techniques du corps, conduites superstitieuses, etc.). Si, pour un ethnologue ou un sociologue, ces études peuvent paraître tout à fait probantes¹⁰, elles donnent parfois l'impression de passer à côté de la spécificité du fait littéraire.¹¹

Il nous semble qu'une autre voie est possible, qui accorde une place importante au document et à la fiction, voie littéraire indéniablement, en ce qu'elle tient pour essentielle la question de la textualisation du fait ethnographique, tout en tentant de la lire en termes de logiques culturelles. C'est en tout cas ainsi que nous pourrions définir, dans un premier temps, la démarche ethno-critique. En bref, il s'agit

⁸ C'est ce que tente le sociologue allemand W. Lepehies dans *Les trois Cultures, Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1990 (1^{ère} édition 1985).

⁹ Pour un bilan sur cette question, on peut lire aussi F. Laplantine, *La description ethnographique*, Paris, Nathan Université, Coll. 128, 1996.

¹⁰ Voici, par exemple, comment P. Lassave rend compte (art. cit., p. 177) de l'essai de C. Bidou, *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes et Cie, 1997 : « Sa thèse est que l'écrivain a brossé l'une des fresques les plus pénétrantes du déclin de l'aristocratie conservatrice et de l'ascension de la bourgeoisie progressiste entre l'affaire Dreyfus et la Grande Guerre. Plus que le meilleur exemple d'une littérature intégrant la science sociale alors naissante, Bidou voit dans *La Recherche* un modèle de sociologie avant la lettre sachant faire le lien entre l'Histoire générale et le moindre geste de la vie quotidienne ».

¹¹ Même s'il existe des exceptions notables : voir Y. Verdier, *Coutume et Destin, Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque des Sciences Humaines, 1995 et C. Gallini, *Il miracolo e la sua prova. Un etnologo a Lourdes*, Napoli, Liguori Editore, 1998.

d'échapper à la déculturation comme à la *dé-textualisation* du roman : le document doit être lu (niveau ethnographique) et reconnu, c'est-à-dire rattaché, si possible, à son ethno-culture (niveau ethnologique), telle que le texte se la réapproprie et la reconstruit dans sa logique narrative interne (niveau ethno-critique), sans que jamais ne soit mis à l'arrière-plan, justement, l'analyse des caractéristiques spécifiques de la composition et de l'écriture romanesques.

C'est bien ainsi que procède J.M. Privat, dans Bovary Charivari, texte fondateur de l'ethno-critique¹² : *entendant* et reconnaissant derrière l'« inouï » « Charbovari » bredouillé par Charles à son entrée au collège la présence du rituel charivarique traditionnel – fort pratiqué encore au XIX^e siècle –, il s'applique à démontrer, à partir de toute une série d'« infimes dissonances » au cœur de l'œuvre, la charivarisation généralisée de la fiction (charivarisation de Charles par les collégiens de la ville et d'Emma par la communauté rurale) comme de la narration. J.M. Privat tente de rendre sensible le lecteur à ce qu'il appelle l'« ethno-réalisme » du roman de Flaubert.

En résumé, l'ethno-critique ne prend pas son parti du grand partage historiquement et idéologiquement construit entre culture savante et culture populaire ; au contraire, elle voudrait contribuer à lutter contre l'ethno-centrisme latent des lectures les plus légitimes et restituer aux œuvres les plus savantes leurs spécificités culturelles.¹³

Il ne s'agit pas de s'arrêter, dans l'analyse du texte, au relevé de « micro-thèmes » de type folklorique mais bien de « développer une ethno-critique systématique, une lecture qui prenne en compte et mette en valeur l'essentiel, c'est-à-dire, au-delà de la symbolique des faits ethnologiques, l'ethnologie du symbolique ».¹⁴

En d'autres termes, notre démarche se propose d'élargir la question de la polyphonie du texte littéraire – il est clair que, sur un plan

¹² J.M. Privat, Bovary Charivari. *Essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Littérature, 1994.

¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴ *Ibid.*

épistémologique, nous revendiquons l'héritage de M. Bakhtine – au niveau du culturel. Au fond, ce que dit le sociologue J.C. Chamboredon de la façon dont l'analyse littéraire pourrait prolonger les réflexions bakhtiniennes nous apparaît comme une autre définition possible du travail ethno-critique :

A l'intérieur d'une tradition formaliste et en partie contre elle, M. Bakhtine a voulu montrer les marques de la différenciation sociale dans l'organisation formelle et stylistique des œuvres, et on peut considérer ses analyses comme des tentatives pour mettre en évidence la stratification des cultures, présentes à l'intérieur de l'œuvre. Sa caractérisation du roman comme intégration de langues diverses [...] et l'insistance sur le « dialogue social particulier des langues dans le roman » donnent le principe d'une analyse de la projection des différenciations sociales dans l'œuvre. [...] Ces analyses peuvent donner le point de départ à des études sur la création ou la re-création des langues populaires dans les œuvres, et en particulier sur des tentatives pour reconstituer, par insertion ou reprises de thèmes ou de genres de la culture populaire (fables, proverbes) et des « genres » de la culture orale, par recomposition, une littérature populaire. De la re-création à la simulation folklorisante, les tentatives de traitement du matériau de la culture populaire dans l'œuvre d'art sont un des domaines d'une sociologie de l'art. Le « feuilletage » de l'œuvre que l'analyse littéraire proclame avec des concepts comme celui d'« intertextualité » doit être élargi aux niveaux de culture et aux contenus symboliques qui ne sont pas forcément fixés dans les textes retenus par la tradition littéraire.¹⁵

C'est pourquoi aussi le roman dit « réaliste » du XIX^e siècle se présente à l'ethno-critique comme un champ d'investigation majeur : le genre romanesque est polyphonique par définition ; le goût de ses auteurs pour l'investigation du réel et pour la représentation de la vie

¹⁵ J.C. Chamboredon, « Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture », Revue française de sociologie, XXVII, 1986, pp. 522-523.

quotidienne, des mœurs du temps, le rend très perméable à l'application des avancées de l'ethnologie contemporaine, qui s'intéresse de plus en plus aux mêmes objets. « Le lointain cède le pas au prochain. A mesure que l'univers connu est exploré, on revient chez soi et, comme dans Madame Bovary, on explore le quotidien. »¹⁶

En bref, l'ethno-critique se pense, dans un premier temps tout au moins où elle s'expérimente, comme l'exploration d'un *texte de terrain*.

Voilà que nous retrouvons, bien évidemment, Emile Zola. Après Flaubert, l'écrivain naturaliste s'imposait. Mais le passage du roman des « *mœurs de province* » au Ventre de Paris s'explique aussi par une motivation double : étendre la démarche ethno-critique à un roman de la ville (et même de la Ville), alors que l'inscription des personnages dans une culture plutôt paysanne facilite sans doute les premiers développements d'une analyse littéraire de type ethnologique, et à un roman plus tardif dans le siècle, puisqu'il est publié en 1873, à un moment où la vie urbaine (notamment parisienne) ne cesse de connaître de grands bouleversements économiques et socio-politiques (que l'on pense, par exemple, aux conséquences de l'industrialisation et de l'urbanisation du pays). Les analyses du texte en termes de logiques ethno-culturelles allaient donc devoir, nécessairement, prendre d'autres voies.

Puis, Le Ventre de Paris nous a paru particulièrement intéressant : « colossale nature morte »¹⁷, ce roman des Halles de Baltard, étonnamment descriptif, n'en présente pas moins un système de personnages organisé, de façon allégorique, autour de la lutte des Gras

¹⁶ F. Laplantine, Clefs pour l'anthropologie, Paris, Seghers, 1987, p. 173. Après avoir longtemps porté son regard sur les sociétés exotiques, l'ethnologie est devenue aussi ethnologie de la France, du proche, du quotidien, du semblable. En témoigne toute une série d'ouvrages récents : I. Chiva et U. Jeggle, Ethnologies en miroir, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'Homme, Coll. Ethnologie de la France, 1987 ; M. Segalen (dir.), L'autre et le semblable, Paris, CNRS Plus, Coll. Ethnologie de la France, 1989 ; G. Althabe, D. Fabre, G. Lenclud (dir.), Vers une ethnologie du présent, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'Homme, Coll. Ethnologie de la France, cahier 7, 1992.

¹⁷ Selon les propres termes de Zola.

et des Maigres. Il nous a semblé qu'on ne pouvait pas lire simplement, dans cette sorte de « paradoxe », le parcours – habituellement dégagé par la critique – de l'écriture entre restitution minutieuse d'un marché alimentaire et « épopée du ventre ». En outre, dans le champ des études et des publications zoliennes, le roman apparaissait un peu moins lu, moins aimé peut-être, que d'autres de la série des Rougon-Macquart.¹⁸ Bref, ce roman « curieux » nous a donné l'impression que l'approche ethno-critique pouvait contribuer à le faire lire différemment, en associant une analyse, détaillée et attentive aux données culturelles, de la manière dont Zola construisait les Halles en quartier spécifique et plutôt populaire, et une explicitation du thème carnavalesque, essentiel et structurant selon nous, puisque Le Ventre de Paris nous semble s'être réapproprié de façon significative le motif traditionnel, tant folklorique qu'artistique, du combat de Carnaval et de Carême. Certes, certaines lectures critiques du texte ont déjà fait le rapprochement entre ce dernier et la lutte des Gras et des Maigres, nous le verrons, mais elles l'ont évoqué de façon plutôt allusive alors que nous le lisons, nous, comme un élément capital de la composition romanesque, ouvrant, qui plus est, des perspectives sur les autres récits de Zola.

Nous avons opté, dans ce travail, pour une présentation *progressive* de notre démarche. Partant de ce qui pouvait sembler *a priori* au lecteur comme le plus remarquable dans ce roman, sa « matérialité » – ce qui nous permettait de présenter le texte ainsi que

¹⁸ Moins lu que L'Assommoir, notamment, qui met en scène également un quartier parisien et populaire. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer le nombre des études consacrées respectivement aux deux romans, telles qu'elles ont été recensées par D. Baguley dans Bibliographie de la critique sur Emile Zola, Toronto, University of Toronto Press, 2 volumes, 1976 et 1982. Et les tirages des différents tomes de la série des Rougon-Macquart montrent, à toutes les époques où le décompte a été fait, que Le Ventre de Paris appartient au groupe des romans les moins lus (en tout cas les moins achetés) : en 1885, 27 000 exemplaires vendus pour Le Ventre de Paris, 100 000 pour L'Assommoir ; en 1908, 53 000 pour le premier contre 162 000 pour le deuxième ; entre 1953 et 1972 (époque où les deux livres sont publiés dans la collection du Livre de Poche), on trouve 340 000 contre 805 000. Ces chiffres sont tirés de l'Annexe (« Zola en librairie ») de l'ouvrage d'H. Mitterand, Zola. L'histoire et la fiction, *op. cit.*, pp. 265-291. On peut lire aussi, à propos de la réception différenciée des romans de Zola, J. Dubois, « Représentations de Zola chez un public d'aujourd'hui », Europe, 468-69, avril-mai 1968, pp. 257-260 et A. Pagès, « Lire l'œuvre d'Emile Zola aujourd'hui », Excavatio, III, 1993, pp. 143-150.

ses lectures les plus notables (de faire, en quelque sorte, à notre mesure, un « état de la question ») –, nous avons tenté de poser la nôtre, comparativement à ces dernières, et d'avancer nos hypothèses, telles que nous venons de les exposer. Il s'agissait ensuite de les *démontrer* : dans notre troisième chapitre, nous reprenons la question de la construction du quartier des Halles, en reposant celle de Zola ethnologue ; dans les deux suivants, c'est celle du « buissonnement symbolique du phénomène carnavalesque, dans toutes ses résonances historiques et dans sa réappropriation zolienne »¹⁹ que nous nous sommes attachée à mettre en évidence ; il nous restait enfin à tirer tous les « fils » de notre lecture aussi loin que nous le pouvions et à les *nouer* pour finir sur les « effets de sens » possibles, probables, de ce qui nous est apparu comme les données structurelles les plus marquantes du Ventre de Paris.

¹⁹ Nous paraphrasons ici une formule de J.M. Privat, *op. cit.*, p. 48.

CHAPITRE I

Le Ventre de Paris ou *le roman de la
matière*

« Rematémrialiser », dit F. Dagognet, comme un impératif catégorique : c'est bien que nous sommes « dématémrialisés ». On a perdu le réel, la matière, l'objet, le monde – autant de niveaux et d'expressions diverses d'une même « substantialité des choses »... On a ainsi perdu la route.¹

Si – et il semblerait que ce soit maintenant un lieu commun que de l'affirmer – la philosophie « classique » occidentale a eu tendance à privilégier dans la relation sujet / objet son premier terme et à contribuer, ce faisant, à la « dématémrialisation » de notre rapport au monde, les arts plastiques et la littérature ont peut-être davantage oeuvré en sens inverse, en accordant une place, plus ou moins importante certes selon les époques et les genres, à la *matémrialité*, par les tentatives de représentation du monde sensible, du corps humain et du quotidien de l'existence.

Néanmoins, les genres ou les auteurs, *spécialisés* dans le discours sur « la matière vue du bas », n'ont jamais été les plus légitimes dans le champ littéraire ; ils ont même sans doute connu, depuis la période classique jusqu'au XIX^e siècle, une forme d'ostracisme plus marquée, parallèle sans doute au « processus de civilisation » dont parle N. Elias dans La civilisation des mœurs, et qui consiste, à partir d'une extension progressive de la notion de civilité, en « "une privatisation" sans cesse plus prononcée et plus complète de toutes les fonctions corporelles, vers leur rejet dans des enceintes spécialisées, vers leur déplacement "hors

¹ J.C. Beaune, « Le déchet, le rebut, le rien. *L'antidémurgie : la matière vue du bas* », Le déchet, le rebut, le rien, dir. J.C. Beaune, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1999, p. 13. Le philosophe s'inspire ici de l'ouvrage de F. Dagognet intitulé Les dieux sont dans la cuisine, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1995.

du champ visuel de la société" ». ² Si l'on ajoute à ces « fonctions corporelles », comme le fait N. Elias, les différentes pulsions de l'individu, qu'elles soient affectives, sexuelles ou agressives, on voit pourquoi parler (écrire) de la matière, du corps, et donc les « publiciser », ne peut pas être au XIX^e siècle un acte anodin. Rappelons qu'il fallut attendre sa seconde moitié pour que soient partiellement réhabilitées, par exemple, les œuvres des grands maîtres flamands ou celles de Rabelais.

Ce n'est pas que la matière (que nous entendons simplement au sens de *constitution physique* du monde extérieur et de l'homme dans sa « corporéité » ³) n'ait plus droit de cité dans les discours, c'est peut-être qu'on entretient avec elle un rapport différent, plus distancié : l'évoquer prend alors une dimension plus provocatrice, ou plus « scientifique ». ⁴ Le XIX^e siècle va voir s'accroître cette tendance, puisque les paradigmes classificatoires que les sciences naturelles, notamment, mettent au point dans leur saisie du monde sensible vont être étendus à l'étude de l'être humain et du *corps* social. Une certaine littérature, depuis Balzac surtout, va revendiquer le droit de s'intéresser à la matérialité du monde justement, au nom de la connaissance qu'elle veut en donner : elle sera dite *réaliste*. L'esthétique naturaliste, comme nous allons le voir, pousse plus loin encore le phénomène en en faisant le cœur même de sa théorie et Le Ventre de Paris nous semble occuper, dans cette question de la matière, une place absolument exemplaire.

² N. Elias, La civilisation des mœurs, Paris, Calmann-Lévy, Coll. Agora, 1973 (1^{ère} édition 1939), p. 275. Cette problématique du « procès de civilisation » nous paraît d'une grande portée heuristique, même si ce type de « grande loi tendancielle » à l'échelle de la macro-histoire tend à postuler une continuité qu'il convient de prendre avec circonspection.

³ Le Petit Robert (éd. 1986) en propose la définition première suivante : « Substance qui constitue les corps, est objet d'intuition dans l'espace et possède une masse mécanique. »

⁴ Ou les deux, que l'on pense aux œuvres du marquis de Sade.

I. Un roman de la matière parce que naturaliste

Le Ventre de Paris, pensé sans doute dès la fin de l'année 1871, élaboré en 1872 et publié au début de 1873, semble correspondre parfaitement à l'esthétique naturaliste que Zola est en train de mettre en pratique et de théoriser.⁵ Il s'agit pour lui de puiser ses sujets dans « la société moderne [qui] attend ses historiens », de « saisir le vrai dans sa nature »⁶. Et de traquer « la vérité » de ces sujets en travaillant comme les scientifiques⁷ commencent à le faire systématiquement : « Pour Zola, l'artiste moderne, à l'école de Balzac, de Taine, des Goncourt, transpose dans l'art l'esprit de recherche et de méthode qui a fait progresser les sciences. »⁸ En d'autres termes, il faut « introduire dans l'étude des faits moraux l'observation pure, l'analyse exacte employée dans celle des faits physiques »⁹, tout en les ancrant dans leur « milieu » (de « lieu » et / ou de « société » selon les propres termes de l'écrivain) dont les règles permettent de les comprendre autant que celles de l'hérédité et de la vie organique. Il est donc nécessaire de « [rétablir] les rapports brisés entre l'homme et la nature »¹⁰, de comprendre « le fait moral » à la lueur du « fait physique » et réciproquement.

Bref, comme Zola le criera aux frères Goncourt : « Un poète de génie ne chante pas Kamadova ! Il chante les temps modernes. [...] Les caractères de nos personnages sont déterminés par les organes

⁵ Zola commence à employer le terme « naturalisme » à la fin des années 1860. Le roman expérimental date, lui, de 1880-81. Pour l'histoire du mot et l'archéologie de la notion, on peut se reporter à la synthèse proposée par H. Mitterand dans le deuxième chapitre de Zola et le naturalisme, Paris, P.U.F., Coll. Q.S.J., 1986.

⁶ Formules que l'on trouve dans Mes Haines (1866).

⁷ Zola est bien de son époque : il est influencé par ses lectures (parfois rapides) de Taine d'abord, qui théorise l'importance du lieu et du milieu sur l'être humain, de Comte (son positivisme et sa conception du corps social comme corps organique l'intéressent), du docteur Lucas (dont il a lu le Traité de l'hérédité naturelle), du professeur Claude Bernard (L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale date de 1865 et si Zola utilise surtout cet ouvrage pour écrire Le roman expérimental, il le connaît depuis sa parution).

⁸ H. Mitterand, *op. cit.*, p. 21.

⁹ Zola, L'Événement, 25 juillet 1866.

¹⁰ Selon la définition de l'école naturaliste en peinture que donne le critique Castagnary, à propos des toiles de Courbet (Salon, 1863).

génitaux. C'est de Darwin ! La littérature, c'est ça ! »¹¹ En s'attaquant, dans Le Ventre de Paris, à la peinture du quartier des Halles dans les années 1858-59, il répond bien à ces exigences.

1. Un sujet concret qui correspond aux visées esthétiques et « morales » de l'auteur

Quoi de plus moderne et de plus quotidien, en effet, que de tenter de décrire l'approvisionnement alimentaire de Paris, à partir des tout récents pavillons qui composent les Halles centrales de la capitale, conçus par Baltard, sous la houlette du baron Haussmann et de Napoléon III, pour remplacer dès 1852 l'ancien marché des Innocents ? Et cette description, Zola la souhaite la plus rigoureuse et la plus complète possible. Il s'attache alors à montrer les nouvelles Halles dans leur ensemble et dans leurs détails, à différents moments du jour et de l'année ; il s'agit, pour ainsi dire, de n'en négliger ni le contenant ni le contenu : ni l'architecture spectaculaire des bâtiments, leur organisation et leur fonctionnement, ni les denrées qu'ils abritent et les gens qui y travaillent.

Le titre du roman revendique d'emblée une forme de « matérialité », non sans ironie d'ailleurs : Le Ventre de Paris s'oppose évidemment à Notre-Dame de Paris, comme le « bas corporel » (pour reprendre une expression de M. Bakhtine) s'oppose à la tête (bien) pensante, la matière à la spiritualité, le réalisme (et qui plus est le naturalisme) au romantisme et à l'idéalisme.¹² Le jeune peintre du roman, Claude Lantier, très souvent porte-parole de l'auteur pour les questions d'esthétique, le dit explicitement, en comparant Saint-Eustache aux pavillons Baltard :

¹¹ Ce passage du Journal des Goncourt est cité par A. Lanoux, dans sa Préface aux Rougon-Macquart, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Volume I, p. XI.

¹² L'Ebauche du roman signale explicitement l'intertexte hugolien : « Il me faudrait dans l'œuvre un personnage épisodique, qui fut le Quasimodo des Halles. Je ne prendrai pas le nain romantique, mais le jeune garçon réaliste [...] » (Ms. 10.338, f° 62). Ce sera Marjolin. Pour les rapports ambigus de Zola à V. Hugo et au romantisme, on peut lire l'article d'A. Dezalay, « Ceci tuera cela. Les antécédents du Ventre de Paris », Les Cahiers naturalistes, 58, 1984, pp. 33-42.

Depuis le commencement du siècle, on n'a bâti qu'un seul monument original [...], un monument qui ait poussé naturellement dans le sol de l'époque ; et ce sont les Halles centrales [...]. C'est pourquoi Saint-Eustache est enfoncé, parbleu ! Saint-Eustache est là-bas avec sa rosace, vide de son peuple dévot, tandis que les Halles s'élargissent à côté, toutes bourdonnantes de vie... (799)

Ou encore, à un autre moment : « Puis Claude déblatéra contre le romantisme ; il préférait ses tas de choux aux guenilles du Moyen-Age. »¹³ (624) Comme Zola... et toute une série d'artistes du temps : les réalistes comme Courbet, les impressionnistes, avec lesquels l'écrivain naturaliste partage un ensemble de principes esthétiques et philosophiques. Tout cela est trop connu pour que nous nous y attardions davantage.¹⁴

Cette admiration zolienne pour une réalisation du Second Empire (les Halles centrales de Baltard) pourrait étonner ! Qu'on ne s'y trompe pas : dans Le Ventre de Paris, Zola ne perd pas de vue sa position politique et éthique, qu'il a fixée dès les avant-projets de son grand oeuvre. Le « fait physique » certes, mais non sans le « fait moral » :

Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique les débordements des appétits, le large soulèvement de notre âge qui se rue aux jouissances. Partis du peuple, ils vont au pouvoir, au million, au génie et au crime, à l'héroïsme et à

¹³ Ce qui n'empêche pas Claude de « croquer » le pittoresque d'une vieille rue médiévale, la rue Pirouette...

¹⁴ Nombre de critiques ont fait le rapprochement entre l'écriture naturaliste et la peinture de cette époque. On peut se reporter, par exemple, à J.H. Matthews, « L'impressionnisme chez Zola : Le Ventre de Paris », Le Français moderne, 3, 1961 ou à H. Mitterand qui écrit dans « Le regard d'Emile Zola » (Europe, 468-69, avril-mai 1968, pp. 183-202) : « Regardez le portrait de Thérèse Raquin, au début. C'est un Manet. [...] On ne saurait trop accorder d'importance, encore une fois, aux innombrables visites que Zola a faites, entre 1860 et 1880, dans les ateliers et les salons des peintres. » Pour une lecture plus nuancée du rapport de l'esthétique zolienne à l'impressionnisme, on peut lire, dans ce même numéro de la revue Europe, l'article de Ph. Hamon, « Zola, romancier de la transparence », pp. 385-392.

l'infamie. Ils s'irradient dans toutes les classes, ils racontent le second Empire, depuis le guet-apens du coup d'Etat.¹⁵

Et voici pour notre roman plus précisément :

L'idée générale est : le ventre, le ventre de Paris, les Halles, où la nourriture afflue, s'entasse, pour rayonner sur les quartiers divers ; – le ventre de l'humanité et par extension la bourgeoisie digérant, ruminant, cuvant en paix ses joies et ses honnêtetés moyennes ; – le ventre dans l'empire, non pas l'éréthisme fou de Saccard lancé à la chasse des millions, les voluptés cuisantes de l'agio, de la danse formidable des écus, mais le contentement large et solide de la faim, la bête broyant le foin au râtelier, la bourgeoisie appuyant sourdement l'empire parce que l'empire lui donne la pâtée matin et soir, la bedaine pleine et heureuse se ballonnant au soleil et roulant jusqu'au charnier de Sedan.

Cet engraissement, cet entripaillement est le côté philosophique et historique de l'œuvre. Le côté artistique est les Halles modernes, les gigantesques natures mortes des huit pavillons, l'éboulement de nourriture qui se fait chaque matin au beau milieu de Paris.¹⁶

Le Ventre de Paris doit obéir en quelque sorte à une double visée : trouver place (ce roman n'était pas mentionné dans la liste initiale des dix romans prévus pour la série des Rougon-Macquart, donnée par Zola à son éditeur Lacroix en 1869) dans cette *histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* et s'inscrire dans l'esthétique naturaliste. On voit bien d'ailleurs comment l'écrivain pense, dès les premières lignes de l'Ebauche, au lien avec le roman qui précède, La Curée (dont l'un des personnages principaux, Aristide Rougon, dit Saccard, est le cousin de Lisa Macquart, épouse Quenu). En d'autres termes, il s'agit de continuer à raconter l'histoire de la famille, dans son contexte socio-politique, en faisant faire au lecteur, littéralement, « le tour » des Halles.

¹⁵ Brouillon de préface à La Fortune des Rougon, que Zola a rédigé avant la chute de l'Empire (Ms. 10.303, f° 78-f° 79).

¹⁶ Ce sont les premières lignes de l'Ebauche du roman (Ms. 10.338, folios 47-48).

2. Une écriture *matérialiste*

Un tel projet, démonstratif et descriptif, est tributaire du « cahier des charges » (pour reprendre l'expression de Ph. Hamon) de toute écriture naturaliste. Notre intention n'est pas d'entrer ici dans les détails de cette dernière¹⁷ mais d'en rappeler les traits qui concernent directement notre propos : l'impression de matérialité que donne le texte naturaliste (on pourrait parler plutôt d' *effet-matérialité*) n'est pas produite simplement par le choix des sujets traités mais par toute une série de procédés scripturaux.

2.1. Les mots peuvent *dire* les choses

La théorie naturaliste se caractérise donc d'abord par la réhabilitation du monde extérieur comme objet esthétique possible, ce qui va de pair avec la croyance dans les pouvoirs mimétiques du langage. Ce n'est pas nouveau, au demeurant – pensons au « *ut pictura poësis* » d'Horace – mais le désir de représentation est ici rationalisé et converti en idéal. Dès 1864, dans sa fameuse « Lettre aux Ecrans », Zola montre que les écoles classique, romantique et réaliste ont toutes cette visée de proposer une « image » de « la création » :

[...] toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Ecran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'Ecran. On n'a plus la

¹⁷ Qui a fait l'objet de remarquables études (nous nous permettons de renvoyer notre lecteur à la bibliographie). On peut néanmoins citer l'article de Ph. Hamon, « Un discours contraint », publié dans *Poétique* (16, 1973, pp. 411-445) et à propos de Zola plus particulièrement, son ouvrage, *Le Personnel du roman, Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 1983.

création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image.¹⁸

En fonction des esthétiques choisies, le verre est plus ou moins limpide ; ainsi « l'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité ». Et Zola, qui sent bien que ce que nous appellerions « l'illusion référentielle » n'est qu'une « prétention » (mais davantage liée pour lui à la question des « tempéraments » artistes qu'à la nature même du langage), avoue tout de même accorder sa préférence à ce dernier écran.

2.2. Pour restituer le monde, « en le serrant de plus près »¹⁹ : la promotion d'une écriture descriptive

Même si la déformation de la réalité est inévitable, l'artiste moderne se doit tout de même de tenter de la reproduire de la façon la plus exacte, la plus informée *possible*.

2.2.1. Une exigence d'observation et de documentation

Pour tenir ce pari de mimétisme et de complétude, l'écrivain doit mettre au point une méthode « scientifique ». C'est justement à l'occasion de l'élaboration du Ventre de Paris que Zola construit l'essentiel de celle qui sera la sienne toute sa vie, et que les dossiers préparatoires à ses romans nous laissent découvrir.²⁰ Il mène de front le développement d'une idée première (« l'ébauche ») et le travail de documentation (il réunit une masse d'informations en des fiches qui sont

¹⁸ Zola, Correspondance, Presses de L'Université de Montréal-CNRS, éd. B.H. Bakker, C. Becker, H. Mitterand, 1978, Tome I, Lettre 88 à A. Valabrègue, 18 août 1864, pp. 373-381. On est tout de même loin, en cette matière, du schématisme qu'une certaine critique malveillante prête souvent à Zola.

¹⁹ Ibid., p. 380.

²⁰ Ces dossiers sont aisément consultables maintenant ; une partie d'entre eux a même été publiée. Voir C. Becker, La fabrique de Germinal, Paris, SEDES et CDU réunis, 1986 et bien sûr les Carnets d'enquêtes, *op. cit.*

de deux sortes essentiellement : les unes sont des résumés ou des extraits de documents consultés et de témoignages envoyés à l'auteur ; les autres sont prises sur le vif, sur le terrain).²¹ Pour notre roman, on peut remarquer que Zola délimite soigneusement un secteur de la « réalité » (le quartier des Halles et sa population de petits commerçants), qu'il va ensuite « quadriller » et tenter de restituer méthodiquement. Dans le dossier préparatoire, on trouve de la main même de Zola, un plan du quartier des Halles avec notation des rues adjacentes au marché²², un plan des différents pavillons Baltard, un autre précisant la géométrie interne de la poissonnerie ; toute une série de fiches remplies sur le vif, à différentes heures et à diverses saisons, dans les caves et sur les toits (ainsi la partie « Une nuit aux Halles »²³, où Zola résume tout ce qu'il a pu remarquer pendant la nuit qu'il a effectivement passée aux Halles) ; des remarques qui lui ont été adressées par un chef de bureau de la Préfecture de police, un rapport relatif à l'exploitation (droits et charges) rédigé par le directeur de l'administration générale de la Ville de Paris ainsi que deux ordonnances de la Préfecture de police, concernant les porteurs et la police des marchés publics ; enfin des notes prises par l'écrivain à partir d'ouvrages publiés²⁴.

On imagine ensuite le souci lexicographique qui accompagne cette démarche : il faut mettre un nom sur les différents « segments » de la réalité à décrire. Zola interroge les usagers des lieux qu'il décrit et se plonge dans les dictionnaires (ainsi il consigne sur ses fiches une recette de confection du boudin, les noms des pièces du cochon, des outils du charcutier, des différents poissons, etc.). Les critiques ont été nombreux

²¹ H. Mitterand écrit même : « Une chose frappe, c'est la simultanéité de la conception romanesque et du travail de documentation. », Les Cahiers naturalistes, 4, 1958, p. 416.

²² Voir annexe I, p. 383.

²³ Ms. 10.338, f° 165 à f° 178. Pour des témoignages sur cette nuit passée aux Halles, on peut se reporter aux ouvrages de P. Alexis, Emile Zola. Notes d'un ami, Paris, Charpentier, 1882 et de M. Dreyfous, Ce qu'il me reste à dire, Paris, Ollendorf, 1913.

²⁴ Pour Le Ventre de Paris, les livres-sources principaux sont : M. Du Camp, Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Paris, Hachette et cie, tome II, 1870 ; T. Delord, Histoire du second Empire, Paris, 6 vol., 1869-75 et

à souligner la véritable tentation encyclopédique qui étreint les écrivains réalistes-naturalistes et les problèmes qu'elle pose à l'écriture narrative.

2.2.2. Un nouvel équilibre narration / description dans l'économie du récit

S'il faut « restituer » le monde (et notamment extérieur), on comprend alors que, dans la littérature narrative du XIX^e siècle, se fasse progressivement jour un nouvel équilibre entre l'intrigue et la description, au profit de cette dernière.

Si la description de lieux est, chez Balzac, encore intimement liée à l'histoire du ou des personnages (on pourrait la dire essentiellement expressive²⁵), celle des réalistes et des naturalistes tend à une plus grande autonomie (au point que G. Lukacs parlera, à propos de Zola, de tendance à la « monographie » descriptive²⁶) et a pour fonction de porter l'accent plutôt sur le monde extérieur. On entre là de plain-pied dans cette « idéologie de la représentation » qui va caractériser la seconde moitié du XIX^e siècle et ces descriptions seront donc essentiellement représentatives. Zola prend d'ailleurs parfaitement conscience de cette évolution au moment de son élaboration du Ventre de Paris : « Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes et les choses. Moi, je soumetts les hommes et les femmes aux choses. »²⁷ Il écrit plus tard, plus radicalement : « Le but à atteindre n'est plus de conter, de mettre des idées ou des faits au bout les uns des autres, mais de rendre chaque objet qu'on présente au lecteur dans son dessin, sa couleur, son odeur, l'ensemble complet de son existence [...]. »²⁸

Une fois posée l'importance de la description, et d'un nouveau type de description (aux fonctions représentative et mathésique plus

Ch.-L. Delescluze, De Paris à Cayenne. journal d'un transporté, Paris, Le Chevalier, 1869.

²⁵ Dans tout ce passage, nous nous servons de la typologie des descriptions de paysage que proposent J.M. Adam et A. Petitjean dans Le texte descriptif, Paris, Nathan-Université, 1989. Il va de soi que certaines descriptions balzaciennes relèvent aussi du type représentatif.

²⁶ Dans Problèmes du réalisme, Paris, L'Arche, 1975.

²⁷ Dossier préparatoire au Ventre de Paris, feuillet intitulé « Différences entre Balzac et moi », Ms. 10.345, f° 15.

accentuées), l'écrivain se trouve confronté aux problèmes de son écriture et de son insertion dans la narration.

2.2.3. Les descriptions *dans* la narration

Les principales caractéristiques scripturales de la description naturaliste ont déjà été répertoriées.²⁹ Voici ce que Ph. Hamon écrit à propos du roman qui nous occupe :

Ce qui frappe sans doute le plus le lecteur du Ventre de Paris, c'est l'évidente promotion de la description comme forme d'écriture dominante, avec ses lexiques empruntés à la critique d'art, ses listes et nomenclatures dépliées méthodiquement, ses métaphores filées, ses termes techniques rares, ses comparaisons anthropomorphiques et ses rythmes particuliers, sorte d'« amplificatio » rhétorique destinée à mimer plus qu'à recouvrir la luxuriance même du réel. Magasin de mots, la description est un peu au récit ce que le magasin est à la ville.³⁰

Nous aurons l'occasion de revenir, dans notre étude, sur quelques descriptions particulières et donc sur certains de ces traits de caractérisation.

Ce que nous souhaitons développer pour le moment est l'autre problème qui se pose à l'écriture naturaliste, à savoir celui de l'insertion dans le déroulé de l'intrigue de ces « magasins de mots ». L'écrivain va tenter, par toute une série de procédés, de « naturaliser » le plus possible l'« intégration » dans le récit de ces morceaux de bravoure stylistique. Il s'agit, en quelque sorte, de se donner les moyens de pouvoir décrire, de créer l'illusion que l'on peut dans un roman voir et savoir autant de choses. Cela commence par une prise en charge

²⁸ Dans Les romanciers naturalistes, O.C., Tome XI, pp. 23-262.

²⁹ Voir, surtout, pour cette question de la description en général et naturaliste en particulier, Ph. Hamon, Du descriptif, Paris, Hachette-Supérieur, 1993 (1^{ère} édition 1981) et son article, « Notes sur la description naturaliste », L'Ecole des Lettres, 8, 1991-92, pp. 5-8.

³⁰ Ph. Hamon, Commentaires à l'édition du Ventre de Paris, Coll. Le Livre de Poche (éd.1984), p. 349.

énonciative particulière, rendue « lisse » par l'atténuation des marques de présence et de subjectivité du narrateur, au profit des points de vue des personnages. Dans Le Ventre de Paris, on a tout à fait classiquement, pour un récit naturaliste, une narration hétérodiégétique qui prend soin de mettre en scène une forme de « pseudo-objectivité » du narrateur dans la restitution du monde, en le faisant « regarder » et commenter par de nombreux personnages. Ce qui suppose que ces derniers puissent voir... Ainsi, dans notre roman, il est fait grand usage des déambulations qui motivent justement la saisie perceptive, dans une perspective actorielle, de la réalité extérieure. Les descriptions, parfois assumées par le narrateur, le sont le plus souvent par un nouveau venu (quel meilleur prétexte trouver ?), qui va s'étonner de ce qu'il voit (Florent, échappé de Cayenne, ne connaît pas les nouveaux pavillons Baltard), ou par un « spécialiste » du regard comme l'est le peintre Claude Lantier, etc. Quant au savoir plus technique, il est « reventilé » (souvent dans des scènes dialoguées) par son technicien attiré. Les personnages sont bien des « fonctionnaires de l'énonciation réaliste » :

L'originalité et l'intérêt du Ventre de Paris ne résident certainement pas dans l'agencement de l'intrigue : [...] le lecteur en sait toujours plus que les personnages, sait depuis le début *qui* est Florent, sait qu'il n'y a pas eu de soulèvement populaire à Paris en 1858. Il y a là volonté esthétique délibérée de la part de Zola ; selon lui, l'originalité d'un roman devait résider dans la mise en forme et en ordre méthodique de ces fameux « documents humains » [...]. [...] les personnages ne seront là souvent que comme « personnel », que comme fonctionnaires de cette fonction documentaire, que comme truchements et délégués, sur la scène du texte, du fichier de l'auteur, que comme porte-voix [...] de leur maître, le romancier naturaliste ; suscités dans leur habitat, leur profession, leurs habitudes par le milieu à décrire, les personnages seront chargés, par leur travail (Quenu sera décrit dans sa charcuterie faisant son boudin), par leurs regards (ceux de Claude, de Florent au cours de leurs déambulations), par leur parole (Claude ou Verlaque « expliquant » les Halles à Florent) de reventiler le fichier documentaire

réuni par l'auteur ; simple porte-parole, porte-outil, porte-regard, le personnage tend parfois, comme dans le roman picaresque, à s'effacer derrière les descriptions qu'il est simplement chargé d'introduire (stylistiquement, Florent est bien « dévoré » par les Halles).³¹

D'autres procédés relèvent de cette volonté qu'a l'écrivain d'écrire la possibilité d'une certaine « transparence » : aussi certaines « postures » de personnages (à la fenêtre, sur les seuils) sont-elles multipliées, certains types de constructions, de bâtiments sont-ils davantage choisis. « [P]articipe également de ce désir de clarté, le goût de Zola pour les architectures claires, en fer et en verre comme les Halles, le magasin d'Octave Mouret, les « Passages » parisiens, les serres, les vitrines [...]»³²

On voit bien, donc, comment les descriptions opèrent un ancrage référentiel de type mimétique (le « chronotope »³³ du roman naturaliste a d'abord pour règle de « ressembler » à l'espace-temps du monde réel), tout en permettant le déploiement de la dimension mathésique de l'écriture. Il s'agit d'abord pour cette dernière de rendre compte de la matérialité du monde mais ce faisant, en promouvant de façon remarquable la description, elle propose au lecteur un protocole de lecture spécifique.

³¹ Ibid., pp. 348-350.

³² Ph. Hamon, « Zola romancier de la transparence », art. cit., p. 389. On peut lire aussi son article, « Note sur un dispositif naturaliste », Colloque de Cerisy, Le Naturalisme, Paris UGE 10/18, 1978, pp. 101-118. Il y aurait beaucoup à dire encore sur les rapports entre description et narration, mais cela dépasse maintenant le cadre de notre propos.

³³ Voir, pour la théorisation de la notion de « chronotope », M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1978 (1^{ère} édition 1975) ; pour un exemple d'application de ce concept à l'œuvre zolienne, on peut se reporter à l'article de H. Mitterand, « Chronotopies romanesques : Germinal », Poétique, 81, pp. 89-104.

3. Une lecture « dense »

De deux choses l'une : soit le lecteur « passe » les innombrables passages descriptifs mais il se retrouve alors face à une intrigue assez minimale (et surtout dans le cas du Ventre de Paris, comme le fait remarquer Ph. Hamon dans un commentaire précédemment cité), soit il se prête au jeu de cette écriture particulière.

Une description est donc toujours une tentative de *faire voir* un segment de réalité délimité, qu'elle propose en déclinant un paradigme lexical, organisé et aspectualisé (l'« effet de liste » serait en effet infini s'il n'était croisé à un « effet de schéma »). Face à elle, le lecteur doit alors confronter son propre savoir, lexical et encyclopédique au sens large. Mais elle lui demande aussi une lecture forcément décryptive : les paradigmes sont construits sur des isotopies rectrices, ils développent un discours analogique très prononcé (par le biais de métaphores et de métonymies essentiellement) et peuvent (doivent) se lire les uns par rapport aux autres, d'autant qu'ils sont souvent « raccrochés » par l'écriture zolienne à des *thèmes fédérateurs*.

Il n'est pas rare qu'un roman de Zola fasse [...] miroiter un thème. C'est même l'une des caractéristiques les plus constantes de la fable naturaliste que de donner l'illusion d'un volume par ce moyen, en accomplissant la saturation métaphorique de son propre argument.³⁴

Les descriptions, loin de renvoyer simplement à un référent extra-textuel, sont forcément sursignifiantes ; elles participent de fait à la mise en place du monde fictionnel et contribuent à sa cohérence interne, sur un plan paradigmatique comme sur un plan syntagmatique. C'est ce que J.M. Adam et A. Petitjean appellent la fonction sémiotique de la description. Au fond, écrivent-ils, « [...] les descriptions entretiennent

³⁴ P. Bonnefis , Les Cahiers naturalistes, 48, p. 139.

moins un rapport mimétique avec le référent réel qu'un rapport diégétique avec le contexte fictionnel ».³⁵

La lecture de la description suppose donc une attention presque myope aux mises en relation : des paradigmes descriptifs entre eux, de ces derniers et des motifs narratifs, des termes entre eux (les mots peuvent s'appeler et s'engendrer les uns les autres dans une sorte de « dérive » morpho-sémantique). Un roman descriptif devient, par la force des choses et surtout des mots, un roman *poétique*... et déjà même au XIX^e siècle !³⁶ Le lecteur est alors confronté à la littérarité, à la *matérialité* mêmes du texte, ce qui exige de lui une activité moins prospective qu'herméneutique. On peut donc imaginer une lecture plus « lente », plus « circulaire » (qui permet plus de retours puisqu'on peut lire et relire les grands moments descriptifs indépendamment de l'intrigue) qu'en régime narratif dominant ; bref, une lecture qui contribue également à créer l'impression de *densité* dont nous parlons.

L'effet-matérialité d'un texte naturaliste est donc le produit des intentions référentielles de son auteur, de certains procédés d'écriture qui servent essentiellement à promouvoir la description, et donc d'un pacte de lecture spécifique.

Les romans réalistes-naturalistes constituent bien une véritable « littérature des matières »³⁷, l'équivalent littéraire, en quelque sorte, pour le XIX^e siècle, des scènes de genre et des natures mortes picturales des XVI^e et XVII^e siècles. Mais, dans cet ensemble, Le Ventre de Paris nous semble occuper une place particulièrement privilégiée.

³⁵ J.M. Adam, A. Petitjean, *op. cit.*, p. 59.

³⁶ Ces traits sont davantage attribués, généralement, au roman descriptif du XX^e siècle, que l'on songe à ceux de J. Gracq ou de Cl. Simon, par exemple.

³⁷ Selon l'expression de Ph. Jousset, qui a consacré une thèse à l'écriture descriptive (et ses effets formels) dans Le Ventre de Paris, intitulée Une nature morte littéraire. Etude d'une pratique descriptive dans Le Ventre de Paris d'Emile Zola, dirigée par P. Larthomas et soutenue devant l'Université de Paris IV, en 1984.

II. Un roman remarquable de « matérialité »

En effet, Le Ventre de Paris présente quelques particularités notables qui intensifient cet effet-matérialité dont nous venons de parler. Et ce n'est pas simplement parce qu'il conjugue les principes et les procédés de l'écriture naturaliste avec le choix d'un sujet des plus concrets et des plus quotidiens, le marché des Halles en 1858-59.

1. Un nombre très important de séquences descriptives

En effet, les premiers textes de Zola (les articles de presse des années 1860, les Contes à Ninon, les romans de « la première époque »³⁸ ou ceux qui précèdent dans la série des Rougon-Macquart³⁹) sont déjà fortement descriptifs ; mais, sur cette question, Le Ventre de Paris les surpasse tellement que les critiques ont été nombreux à qualifier le roman tout entier, reprenant là une expression de Zola lui-même, de « colossale nature morte »⁴⁰. Sans doute parce qu'à la différence de ce qui se passe dans La Fortune des Rougon et La Curée, l'action est circonscrite dans un quartier très précisément délimité⁴¹, et même, dans la partie centrale de celui-ci, qui correspond aux nouveaux pavillons Baltard et aux rues adjacentes ; parce qu'aussi les nourritures exposées constituent l'un des sujets les plus traditionnels du genre de la nature morte picturale⁴² ; et ces éléments doivent favoriser encore davantage « l'épanchement » descriptif.

³⁸ La confession de Claude (1865), Les Mystères de Marseille (1867), Madeleine Féral, Thérèse Raquin (1868). Voir O.C., tome I.

³⁹ La Fortune des Rougon, La Curée.

⁴⁰ Ainsi, la thèse de Ph. Jousset est intitulée Une nature morte littéraire. Zola parle dès la première page de son Ebauche (voir plus haut) des « gigantesques natures mortes des huit pavillons » ; il réutilise l'expression à propos de l'étal aux poissons, dans le troisième chapitre du roman.

⁴¹ Et non, comme dans les romans cités, à l'échelle d'une ville (Plassans ou Paris).

⁴² Les peintres contemporains de Zola aiment peindre des natures mortes (on peut penser à la toile de Manet, Le Jambon), comme le rappelle M. Schapiro, qui étudie

En outre, on peut parler d'une domination descriptive de chaque instant ; ce qui diffère aussi de La Faute de l'abbé Mouret (où les descriptions sont plutôt destinées à mettre en scène le jardin du Paradou) ou de Une page d'amour (dont chaque chapitre comporte une longue description de Paris), romans qui sont pourtant parmi les plus descriptifs de Zola.⁴³

Le texte se présente en effet comme une suite de tableaux descriptifs qui permet au lecteur, comme nous le disions plus haut, de faire littéralement « le tour » des Halles. Le premier chapitre raconte donc l'arrivée à Paris de Florent, évadé du bagne de Cayenne où il a été déporté après le coup d'état de décembre 1851. Il est recueilli, épuisé et affamé, par madame François, une maraîchère de Nanterre, qui le dépose au petit matin (nous sommes en septembre 1858) devant les nouveaux pavillons Baltard. Les déambulations de Florent, bientôt accompagné par Claude Lantier que madame François lui a présenté, à la recherche de son demi-frère Quenu, justifient une première présentation générale des Halles (dans laquelle des descriptions de lieux alternent avec des descriptions d'actions : ainsi, par exemple, celles des différents carreaux, de l'architecture des pavillons, des façades des maisons de la rue Pirouette, sont joutées par des mises en scène du déchargement des voitures maraîchères, de l'attroupement devant la marchande de soupe, etc.) et ceci, de leur réveil dans l'obscurité de l'aube jusqu'à leur joie bruyante dans la lumière du jour. Ce tour « panoramique » finit par déboucher sur la charcuterie Quenu-Grabelle, tenue par Quenu et sa femme, Lisa Macquart. C'est l'occasion, alors, de faire découvrir au lecteur, à travers le regard fasciné de Florent, la devanture de la boutique et de procéder au premier portrait de la belle charcutière.

A travers ce résumé rapide, on voit mieux pourquoi certains commentateurs ont parlé d'une intrigue réduite : elle semble

plutôt celles de Cézanne, dans « Les pommes de Cézanne. *Essai sur la signification de la nature morte* », in Style, artiste et société, Paris, Gallimard, Tel, pp. 171-231.

⁴³ Pour les descriptions de Paris dans ce dernier roman, on peut se référer à l'étude de J.P. Leduc-Adine, « Roman de l'art et art du roman : à propos des descriptions de Paris dans Une Page d'amour », Zola and the craft of fiction, ed. by R. Lethbridge and T. Keefe, Leicester University Press, 1990, pp. 89-97.

effectivement bien « maigre » en comparaison du descriptif, véritable « gras » du texte. Si l'on pouvait quantifier l'importance respective des séquences des deux types d'écriture (descriptif et narratif)⁴⁴, on arriverait sans doute à du jamais vu, en faveur du premier, dans un texte romanesque d'avant le Nouveau Roman. C'est tellement notable que, dès 1877, Huysmans écrivait :

[...] et je l'avoue très simplement, Le Ventre de Paris me fait démesurément exulter. Le lever du soleil sur les Halles, avec les légumes qui s'éveillent, les mastroquets qui flamboient derrière la buée des vitres, tout le fourmillement, tout le hourvari des foules, est enlevé avec une furie de couleurs vraiment incroyable !

[...] Il a une manière personnelle, neuve, un procédé qui lui appartient en propre pour broser de gigantesques toiles. Telles de ces natures mortes qui emplissent le carreau des pavillons sont peintes avec la fougue et la couleur d'un Rubens !

[...] Dans ce volume, le noyau est à peine visible, mais la chair, la pulpe, ont une saveur inconnue jusqu'alors ; la peau a revêtu une richesse de tons qui semble dérobée à l'éblouissante palette des grands maîtres flamands.⁴⁵

On peut noter dans cette appréciation le nombre d'allusions à la peinture (« Rubens », « les maîtres flamands »⁴⁶) et l'on sait bien qu'en littérature, cela équivaut, en priorité, à mettre en relief le talent descriptif de l'auteur.

Si nous poursuivons au-delà du premier chapitre⁴⁷, la même impression de *pléthorique descriptif* nous assaille. Le chapitre qui suit est consacré presque entièrement, après un rapide retour en arrière sur les biographies antérieures des personnages principaux, à la présentation

⁴⁴ En ce qui concerne la typologie des textes, on peut se référer à l'ouvrage de J.M. Adam, Les Textes : types et prototypes, Paris, Nathan Université, 1992.

⁴⁵ J.K. Huysmans, « Emile Zola et L'Assommoir », L'Actualité de Bruxelles, 11 mars 1877.

⁴⁶ A. Lanoux parle aussi de Zola comme d'un « Bruegel chez Baltard » (préface de la première édition du Ventre de Paris dans la collection Le Livre de poche, 1978) ; dans celle de l'édition du roman chez Gallimard, dans la Bibliothèque de La Pléiade (*op. cit.*), il écrit : « C'est excellent, en pleine pâte. Un Courbet citadin. » (p. XXII)

⁴⁷ Rappelons que le roman compte six chapitres.

détaillée de la maison des Quenu (de l'intérieur de la boutique aux mansardes en passant par l'appartement du couple), rue Rambuteau. Le troisième s'ouvre sur une longue description du pavillon de la Marée ; la suite de la section est dévolue aux expériences de Florent, nommé inspecteur dans ce même pavillon, ainsi qu'à ses replis chez le marchand de vin Lebigre, ce qui donne au narrateur l'occasion de dépeindre cette échoppe (du comptoir à l'arrière-boutique) et de procéder aux portraits de quelques personnages prétendument hostiles à l'Empire (M. Lebigre, Logre, Robine, Clémence, Charvet), avec lesquels Florent va « s'acoquiner ».

Le quatrième chapitre, qui reprend le premier dans la mesure où il offre au lecteur un *tour* complet des Halles, est sans doute encore plus remarquable sur le plan de la quantité des passages descriptifs. Le retour sur l'enfance de Marjolin et Cadine, les enfants trouvés des Halles, et, ensuite, sur leur vie au moment du récit, permet toute une série de *détours* dans les coins et les recoins du quartier, dont les deux gamins sont les « génies familiers ». Tout ce qui n'avait pas pu être dépeint jusqu'ici trouve une place : les resserres du pavillon aux volailles, le tronçon de chemin de fer souterrain, les toits des pavillons, le carreau de la triperie, les différents petits métiers des Halles qu'exerce Cadine (éplucheuse de légumes, marchande de citrons, vendeuse de mouron, de cresson, et enfin, bouquetière), les rues des alentours. Les déambulations des adolescents souvent accompagnés de Claude Lantier⁴⁸ autorisent la description de certains détails pittoresques dans l'architecture des rues (Babille, Sauval, de Viarmes, du Pont-Neuf, Saint-Denis, de la Petite et Grande Truanderie, etc.), de vitrines de magasins (la boulangerie Taboureau, les Fabriques de France, les « grands bijoutiers de la rue Montmartre », « un coiffeur de la rue Saint-Honoré », etc.). Cette section se termine toutefois sur une échappée hors du

⁴⁸ Claude Lantier, par la qualité de son regard et de son ressenti de jeune peintre, est, par excellence, le personnage délégué à la description. Ici, il accompagne les enfants, lors de ce que le narrateur nomme « les grandes tournées » dans les rues du quartier : « Tous trois s'en allaient, traînant les talons sur les trottoirs, tenant la largeur, forçant les gens à descendre. Ils humaient les odeurs de Paris, le nez en l'air. Ils auraient reconnu chaque coin, les yeux fermés [...] » (776-782)

quartier des Halles : Florent et Claude accompagnent madame François à Nanterre. Mais, comme le lecteur le prévoyait, cette excursion va susciter la présentation du potager de la maraîchère. Le chapitre V, dans lequel l'action se précipite, donne tout de même l'occasion de très belles descriptions : l'intérieur de l'église Saint-Eustache, le square des Innocents, le pavillon aux fruits et l'étal de la Sarriette, celui des beurres et des fromages (c'est à cet endroit du texte que nous trouvons la très fameuse « symphonie des fromages »). Le dernier chapitre, plus court que les autres⁴⁹, peut être considéré comme l'épilogue du roman ; il s'ouvre sur la deuxième sortie hors du quartier de Florent, qui s'en va « rôder autour du Palais-Bourbon » pour préparer l'insurrection contre l'Empire qu'il est le seul à croire effective. La suite met en place l'arrestation de Florent à son retour aux Halles. Significativement, Le Ventre de Paris se clôt sur une dernière description : celle de la devanture de la charcuterie, avec la belle Lisa sur son seuil, rayonnantes toutes les deux.

2. Des espaces, des personnages, des denrées décrits dans leur *matérialité* même

Une telle place accordée à la description montre l'importance de la saisie perceptive du monde extérieur, qu'il s'agit de rendre de façon sensible. On a vu comment Zola tente de motiver les passages descriptifs, en mettant en scène essentiellement le *pouvoir voir* des sujets percevant (et le terme d'« ocularisation » est peut-être ici, effectivement, plus précis que celui de « focalisation »⁵⁰). Mais on peut ajouter que la vue est rarement le seul sens sollicité dans la saisie perceptive, qui se joue aussi sur les plans de l'odorat, l'ouïe, le toucher, etc. Ainsi, les déambulations de Florent au premier chapitre permettent

⁴⁹ Dans notre édition de référence, le chapitre I compte 36 pages ; le II, 56 pages ; le III, 66 pages ; le IV, 44 pages ; le V, 61 pages et le VI, 26 pages.

⁵⁰ J.M. Adam et A. Petitjean en débattent dans Le texte descriptif (*op. cit.*, p. 51), se servant des distinctions proposées par F. Jost (L'Oeil Caméra, Paris, PUL, 1987).

les notations des bruits des Halles (braiements et hennissements, roulements des véhicules, cloches qui rythment la vie du marché, etc.) ; chaque carreau est « senti » par les personnages (les puanteurs des resserres à volailles, les odeurs plus nuancées en fonction du temps météorologique des poissons et des fromages, etc.).⁵¹ Les médiations corporelles sont toujours chez Zola de première importance dans les relations au monde (nous parlons de « naturalisation » des points de vue, au fond le terme est presque à prendre dans son sens littéral) mais ce qui fait la spécificité du Ventre de Paris, c'est la nature des objets perçus (essentiellement espaces et bâtiments, personnages et denrées alimentaires), et la manière dont Zola va rendre compte de leur matérialité, de leur texture mêmes.

D'abord, c'est la première fois que l'on trouve la mise en scène, dans son œuvre, d'une architecture publique vraiment moderne (les pavillons Baltard), dont on sait qu'elle passionne l'écrivain naturaliste, parce que, comme le rappelle Ph. Hamon (voir plus haut), l'agencement de ses matériaux (fer, bois et verre) permet le passage de la lumière, de l'air (et du regard). Mais, souvent, s'ajoute à cela un souci de rendre vivant « le fait physique », même quand ce dernier est, par essence, inorganique :

Ils entrèrent sous une des rues couvertes, entre le pavillon de la marée et le pavillon de la volaille. Florent levait les yeux, regardait la haute voûte, dont les boiseries intérieures luisaient, entre les dentelles noires des charpentes de fonte. [...] L'ombre, sommeillant dans les creux des toitures, multipliait la forêt des piliers, élargissait à l'infini les nervures délicates, les galeries découpées, les persiennes transparentes ; et c'était, au-dessus de la ville, jusqu'au fond des ténèbres, toute une végétation, toute une floraison, monstrueux épanouissement de métal, dont les tiges qui montaient en fusée, les branches qui se tordaient et se

⁵¹ Plusieurs ouvrages ont été consacrés à l'importance des odeurs dans l'œuvre zolienne, et ce dès la fin du XIX^e siècle : voir, par exemple, L. Bernard, Les odeurs dans les romans de Zola (1889) ou le Dr Cabanès, Un chapitre de physiologie littéraire, Le nez dans l'œuvre de Zola (1895).

nouaient, couvraient un monde avec des légèretés de feuillage d'une futaie séculaire. (621)

Dans la perception des personnages, ensuite, on peut noter l'importance du corps (notamment du « bas corporel »), constamment mise en relief : on a vu que c'était une intention consciente chez Zola⁵² mais qui prend une autre dimension encore dans un roman exhibant le mot « ventre » dans son titre et organisant son système de personnages en Gras et en Maigres. Que dire aussi du choix d'un marché alimentaire ? Nous sommes là dans une matière, organique cette fois, que l'écriture tente de restituer dans ses couleurs, ses textures, ses états (liquides, solides, etc.) :

Une barre de soleil, tombant du haut vitrage de la rue couverte, vint allumer ces couleurs précieuses, lavées et attendries par la vague, irisées et fondues dans les tons de chair des coquillages, l'opale des merlans, la nacre des maquereaux, l'or des rougets, la robe lamée des harengs, les grandes pièces d'argenterie des saumons. [...] Mais ce qui montait à la face de Florent, c'était un souffle frais, un vent de mer qu'il reconnaissait, amer et salé. (698)

3. Une rhétorique du pléthorique

En choisissant de mettre en scène un marché alimentaire, Zola pose d'emblée le nombre et la quantité comme éléments incontournables de la description ; ce qui diffère, d'ailleurs, de la plupart des natures mortes picturales qui privilégient plutôt une composition autour de quelques denrées, voire d'une seule. Mais il ne s'arrête pas là : sa logique de l'accumulation se développe et s'amplifie en logique du débordement et de l'hyperbolisation.

3.1. Une logique de l'accumulation

L'accumulation des descriptions poursuit des fins de saturation, d'exhaustivité : il s'agit de dire le plus grand nombre possible de denrées, de personnages, de carreaux des Halles. La structure des phrases, souvent énumératives, obéit fidèlement à ces objectifs.⁵²

Cela commence dès l'incipit, au moment de la présentation des voitures des maraîchers :

Un bec de gaz, au sortir d'une nappe d'ombre, éclairait les clous d'un soulier, la manche bleue d'une blouse, le bout d'une casquette, entrevus dans cette floraison énorme des bouquets rouges des carottes, des bouquets blancs des navets, des légumes débordantes des pois et des choux. (603)

Et la suite du chapitre, comme tout le roman du reste, est à l'avenant.

Tout le large trottoir, couvert d'un bout à l'autre, s'allongeait, avec les bosses sombres des légumes. On ne voyait encore, dans la clarté brusque et tournante des lanternes, que l'épanouissement charnu d'un paquet d'artichauts, les verts délicats des salades, le corail rose des carottes, l'ivoire mat des navets [...]. (614)

Notons (mais nous aurons l'occasion d'y revenir) que cette tendance énumérative s'épanouit davantage encore dans les grands morceaux descriptifs (à propos des poissons, des fromages ou des fruits) du texte. Les exemples que nous venons de citer nous permettent néanmoins de voir comment l'énumération entraîne assez logiquement l'idée d'entassement, de débordement.

⁵² Voir plus haut l'extrait du Journal des Goncourt cité où Zola, se référant à Darwin, signale l'importance en littérature des « organes génitaux ».

⁵³ Au contraire de ce qui se passe dans la phrase d'un Claude Simon, par exemple, aussi accumulative, mais qui cherche, en multipliant les tentatives de nomination, à

3.2. Une logique du débordement et de l'hyperbolisation

Prenons un autre exemple. Florent vient d'être hissé dans la voiture de madame François :

La faim s'était réveillée, intolérable, atroce. Ses membres dormaient ; il ne sentait en lui que son estomac, tordu, tenaillé comme par un fer rouge. L'odeur fraîche de légumes dans lesquels il était enfoncé, cette senteur pénétrante des carottes, le troublait jusqu'à l'évanouissement. Et, derrière, les neuf autres tombereaux, avec leurs montagnes de choux, leurs montagnes de pois, leurs entassements d'artichauts, de salades, de céleris, de poireaux, semblaient rouler lentement sur lui et vouloir l'ensevelir, dans l'agonie de sa faim, sous un éboulement de mangeailles. (607)

On voit bien que dans un premier temps, c'est l'idée du nombre qui suscite celle de l'engorgement, de l'« entassement » ; mais l'hyperbolisation est due également à la technique de la construction *par contraste* de l'objet décrit. On fait percevoir ce dernier par un personnage dont le statut et l'état vont faire qu'il n'en pourra ressentir que le côté remarquable, spectaculaire. Ainsi, comment mettre mieux en scène le pléthorique alimentaire qu'à travers le regard d'un meurt-de-faim ? On voit bien, dans notre citation, le passage de l'explication rationnelle, physiologique (la faim et ses effets, le possible évanouissement), à la description amplificatrice.

De la même manière, les Halles sont souvent présentées comme agrandies. Dans le premier chapitre, elles sont vues essentiellement à travers le regard de Florent, dans une sorte d'hallucination motivée par toute une série de données : la chronologie (le personnage arrive de nuit et l'obscurité, dans un premier temps, ne lui permet pas de distinguer correctement le quartier), la topologie (il revient d'un long exil, il ne connaît donc pas les nouvelles constructions), la situation (il est apeuré

s'approcher le plus près possible de l'objet évoqué, dans une volonté presque désespérée d'en rendre compte.

et affamé, c'est un bagnard en fuite). Déléguer le point de vue à Florent dans ces conditions, c'est autoriser un regard proprement *délirant* :

Mais ce qui le surprenait, c'était aux deux bords de la rue, de gigantesques pavillons dont les toits superposés semblaient grandir, s'étendre, se perdre, au fond d'un poudrolement de lueurs. Il rêvait, l'esprit affaibli, à une suite de palais, énormes et réguliers, [...]. (609)

La suite du roman va accumuler ces mises en scène « exagérantes », dans la mesure où les personnages vivent souvent selon une logique de l'excès : on vient de voir l'état d'angoisse terrible qu'éprouve Florent à son arrivée ; ce seront, plus tard, les nausées et la forme de paranoïa qui s'emparent de lui dans son dégoût grandissant du quartier. Elles peuvent être produites aussi par les enthousiasmes ou les colères de Claude :

Mais Claude était monté debout sur le banc, d'enthousiasme. Il força son compagnon à admirer le jour se levant sur les légumes. C'était une mer. Elle s'étendait de la pointe Saint-Eustache à la rue des Halles, entre les deux groupes de pavillons. Et, aux deux bouts, dans les deux carrefours, le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés. [...] Ces tas moutonnants comme des flots pressés, ce fleuve de verdure qui semblait couler dans l'encaissement de la chaussée, pareil à la débâcle des pluies d'automne, prenaient des ombres délicates et perlées, des violets attendris, des roses teintés de lait, des verts noyés dans des jaunes [...]. (626-627)

Après une citation comme celle-ci, on ne s'étonne pas de lire un peu plus loin dans le texte : « [les] Halles débordaient. » ; ou encore, « [tout] prenait des grossissements formidables [...]. » (812)

3.3. Le *gigantisme* des Halles et de ses habitants

Tout « grossit » tellement de façon « formidable », en effet, que l'on peut littéralement parler de *gigantisme*. Ce qui nous intéresse plus

particulièrement dans cette idée, c'est que ce « grossissement » s'opère le plus souvent par le biais de la métaphore corporelle.

Ce n'est pas seulement les « tas » de denrées qui sont impressionnants mais les denrées en elles-mêmes : que dire, au premier chapitre, de ces « énormes choux blancs », de ces « gros radis noirs », et surtout de ces potirons « élargissant leurs ventres » ? Les espaces qui les exposent, à savoir l'ensemble du marché, sont pris aussi dans cette logique. Les Halles centrales, qu'elles soient *vues* par le narrateur, Claude ou Florent (et par tous les autres personnages, d'ailleurs), nous sont décrites, presque toujours, de façon hyperbolique.⁵⁴ Ainsi elles sont comparées à une ville entière, à une forêt, et de manière plus récurrente, à une machine, à une mécanique industrielle, régulière, efficace, mais qui a bien des accointances avec un ventre (les Halles sont une « machine moderne », un « ventre de métal ») et avec d'autres organes du corps humain (cœur, bouche). Mais, à chaque fois, leur « énormité » est soulignée : « [...] on en était aux Halles centrales, à ce colosse de fonte, à cette ville nouvelle, si originale » ; à ce « géant de fonte », ou encore :

Maintenant, il entendait le long roulement qui partait des Halles. Paris mâchait les bouchées à ses deux millions d'habitants. C'était comme un grand organe central battant furieusement, jetant le sang de la vie dans toutes les veines. Bruit de mâchoires colossales [...]. (631)

Les pavillons prennent donc des dimensions extraordinaires et anthropomorphisés ensuite, ils « endossent » les figures du géant, du colosse, de l'ogre (ce dernier terme n'est pas employé dans le roman mais l'association ventre / gigantisme qui y renvoie très directement est, elle, bien marquée).

Les dignes représentants de ce pays géant, les « gras » habitants du quartier connaissent des caractéristiques identiques. Ils « débordent »

⁵⁴ Comme le grand magasin dans Au bonheur des Dames, comme le puits de mine, le Voreux, de Germinal, etc.

aussi. Voici la première apparition de Lisa : « Elle tenait la largeur de la porte [...] » ; de Pauline, sa fille : « C'était une superbe enfant de cinq ans, ayant une grosse figure ronde, d'une grande ressemblance avec la belle charcutière. Elle tenait, entre ses bras, un énorme chat jaune [...] » ; de Quenu : « Il était gras, en effet, trop gras pour ses trente ans. Il débordait dans sa chemise, dans son tablier, dans ses linges qui l'emballaient comme un énorme poupon ». Bref, « [...] ils étaient superbes, carrés, luisants [...] » et le chat ne dépare pas dans cette belle famille, lui « dont la peau [pète] de graisse ».⁵⁵ Que Florent se prenne à observer sa belle-sœur, la « reine empâtée », à la dérobée, dans les glaces de la boutique, et c'est l'occasion d'une présentation à la fois grossissante et démultipliante :

C'était toute une foule de Lisa, montrant la largeur des épaules, l'emmanchement puissant des bras, la poitrine arrondie, si muette et si tendue qu'elle n'éveillait aucune pensée charnelle et qu'elle ressemblait à un ventre. (667)

Les poissonnières ne sont pas en reste : « Il y avait là une file de palatines, un étalage de grands tabliers blancs, arrondissant des ventres, des gorges, des épaules énormes. ». Louise, en particulier, impressionne Florent : « Elle lui semblait colossale, très lourde, presque inquiétante, avec sa gorge de géante [...] ». D'autres personnages encore, Marjolin, Alexandre le fort des Halles, par exemple, sont des colosses. Et la maigreur de certains d'entre eux accentue davantage la corpulence des autres. Pensons à la première apparition de Florent :

C'était un homme vautré tout de son long, les bras étendus, tombé la face dans la poussière. Il paraissait d'une longueur extraordinaire, maigre comme une branche sèche ; le miracle était que Balthazar ne l'eût pas cassé en deux d'un coup de sabot. (604)

⁵⁵ Le Ventre de Paris, pp. 637-639.

Ou à celle de Claude (« C'était un garçon maigre [...] », 617), dont l'un des « tics » est justement de « [serrer] d'un mouvement qui lui était habituel la longue ceinture rouge qu'il portait sous son patelot verdâtre [...] » (623)

On le voit bien, cette logique accumulative, hyperbolisante, dans la mise en scène du monde extérieur, contribue tout à fait au renforcement de l'impression de matérialité que nous donne Le Ventre de Paris.

4. Les effets de circularité

On pourrait en dire autant de tous les effets de circularité produits par le roman. En effet, si Le Ventre de Paris est bien « le chef d'œuvre de la circularité »⁵⁶, c'est qu'il est construit sur des éléments de clôture, de répétition qui en accentuent la densité textuelle et sur la métaphore du ventre, image on ne peut plus matérielle et... circulaire.⁵⁷

4.1. Le quartier des Halles : une unité de lieu

Nous avons à faire à une sorte de lieu-thème (ou d'« archi-lieu »), les Halles, dont le narrateur va nous décliner les « sous-parties ». Zone délimitée géographiquement,

⁵⁶ A. Dezalay, L'opéra des Rougon-Macquart, *Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 192.

⁵⁷ Toute la critique zolienne a montré l'importance, pour Le Ventre de Paris, de cette métaphore structurante. On peut se reporter, par exemple, aux pages consacrées à ce roman dans l'ouvrage de A. Dezalay cité ci-dessus ou dans celui de R. Ripoll, Réalité et Mythe chez Zola (Paris, H. Champion, 2 tomes, 1981) mais certaines études ont traité plus particulièrement la question : J. Noiray, Le romancier et la machine, *L'image de la machine dans le roman français*, Tome I, L'Univers de Zola, Paris, Corti, 1981 ; A. Gural, Fonction et fonctionnement de la métaphore du ventre dans Le Ventre de Paris, thèse universitaire, Université de Montréal, dactylographiée, 1990 ; Y. Lemarie, Ventre et manducation dans l'œuvre de Zola, thèse de doctorat, Angers, dactylographiée, 1996.

Le personnage, chez Zola, [...], est d'abord et avant tout un habitant. En effet, au centre de chaque roman de la série des Rougon-Macquart, et lui donnant son unité, un lieu, lieu réel et véritable ancré dans la réalité du second Empire et quasi imposé par l'époque : telle gare, tel immeuble, tel magasin, tel quartier. Pour Le Ventre de Paris, ce seront les Halles de Baltard qui donneront au roman cette « unité d'habitation », comparable à l'unité de lieu de la tragédie classique.⁵⁸

elle l'est aussi dans la mesure où les personnages sont amenées à la circonscrire dans leurs nombreuses déambulations et sans qu'ils puissent en sortir véritablement. Nous avons évoqué d'ores et déjà celles de Claude, Marjolin et Cadine, au quatrième chapitre du roman, dont le narrateur prend grand soin de nous préciser justement :

Et dans les grandes tournées, lorsque tous trois, Claude, Cadine et Marjolin, rôdaient autour des Halles, ils apercevaient, par chaque bout de rue, un coin du géant de fonte. C'étaient des échappées brusques, des architectures imprévues, le même horizon s'offrant sans cesse sous des aspects divers. [...] Ils revenaient toujours là, à cette ville autour de laquelle ils flânaient, sans pouvoir la quitter de cent pas. (781)

Les autres habitants des Halles vivent cette même circularité spatiale. Les marchands ne quittent guère la place : les seules escapades mentionnées pour les Quenu sont les promenades à Suresnes le dimanche mais elles ne sont pas décrites, une soirée au théâtre de la Gaîté (qui ne se trouve pas bien loin du quartier des Halles) et la visite à la Préfecture de police que fait Lisa pour dénoncer Florent ; les Méhudin, mademoiselle Saget la vieille commère (qui est le personnage-type du déplacement circonscrit) et les autres connaissent par coeur le quartier mais ne s'en éloignent guère.

La circularité du lieu est également assurée par le retour de certains espaces. Si le roman nous fait faire *le tour* des Halles dans leur globalité, certains lieux particuliers sont déclinés à plusieurs reprises.

⁵⁸ Ph. Hamon, Commentaires à l'édition du Ventre de Paris, *op. cit.*, pp. 351-352.

Ainsi les pavillons dans leur architecture extérieure sont décrits à diverses heures du jour et de la nuit, sous tous les temps et à toutes les saisons. De la même façon, la charcuterie est un lieu récurrent, dont les apparitions (et les rapports qui sont tissés entre elles, essentiellement d'opposition ou de redondance⁵⁹) structurent l'ensemble du texte (nous y reviendrons). Ces jeux de reprises et de répétitions contrecarrent en quelque sorte la marche du récit, plutôt successive, et obligent le lecteur à une « densité » de lecture particulière (ce qui complète ce que nous disions des conséquences sur l'acte de lire d'une écriture à dominante descriptive).

4.2. Un chronotope circulaire

La création de la fiction passe par la création d'un espace-temps propre dont les deux composantes intrinsèques sont nécessairement liées. Dans Le Ventre de Paris, ce qui survient dans cet espace clos des Halles (et qui provoque le récit) va obéir aussi à une trajectoire de type circulaire.

L'espace-temps linéaire est profondément étranger au monde des Gras : l'Empire rêve d'un temps immobile [...]. Seul le mouvement de la circulation marchande, où s'accomplit l'accumulation des richesses, est positif pour les Gras : les Halles, ventre digérant l'arrivage, jetant le sang dans toutes les veines et recyclant les déchets, sont le modèle de cet espace-temps idéal du circulus [...].⁶⁰

En effet, le temps de l'Empire comme celui des Halles est cyclique : pour le premier, c'est une sorte de parenthèse commencée dans le sang et qui ne peut que se finir de la même manière (dans « le charnier de

⁵⁹ L'espace dans le monde fictionnel zolien est souvent construit en fonction des principes d'opposition et de redondance, comme le fait remarquer J.P. Leduc-Adine à propos de l'architecture dans La Curée, dans « Architecture et écriture dans La Curée », La Curée de Zola ou la vie à outrance, Actes du Colloque du 10 janvier 1987, Paris, SEDES et CDU réunis, 1987, pp. 129-140.

⁶⁰ P. Carles, B. Desgranges, Le Ventre de Paris, Emile Zola, Paris, Nathan, Coll. Balises, 1993, p. 104.

Sedan »)⁶¹ ; le second, lui, est construit sur la métaphore du ventre : « Le ventre domine l'action, il est l'organe dirigeant. C'est par le ventre que la bourgeoisie peureuse est prise, c'est le ventre qui a peur à la fin et qui rejette le proscrit sur son rocher. »⁶² A partir du rapport d'homologie fonctionnelle qui peut exister entre un ventre et les Halles, puisque le marché *avale* des denrées, l'image est filée ensuite à tous les niveaux de structuration du roman. Pour Zola, le « ventre » est comme un mot-thème dont il va solliciter tous les sèmes principaux⁶³, et plus particulièrement celui de rondeur (donc de manducation, de dévoration et de circularité / circulation). A cet égard, le titre du roman est particulièrement programmatique.

Et que peut-il entrer dans ce ventre-là ? Quotidiennement, des denrées des quatre coins du pays et de l'Europe ; exceptionnellement, un matin de septembre 1858, un dénommé Florent... Dans les deux cas, se met en branle un fonctionnement de type digestif. En ce qui concerne le premier, le texte insiste à plusieurs reprises sur la circulation de la matière alimentaire : elle arrive pour être redistribuée dans la capitale ; comme il reste, chaque matin, des détritux, Zola revient sur le nettoyage de Paris, auquel participent les maraîchers eux-mêmes, qui en remportent une partie pour fumer à nouveau leurs terres.⁶⁴ Ainsi madame François a souscrit cette sorte de contrat avec les compagnies de nettoyage urbain ; et lorsqu'elle invite à Nanterre Claude et Florent, elle leur demande de l'aider à décharger sa « charretée de feuilles, prises à la fourche, dans les tas d'ordures qui encombrant le carreau » :

Claude avait une amitié pour le fumier. Les épluchures des légumes, les boues des Halles, les ordures tombées de cette table gigantesque,

⁶¹ « Celle-ci [mon œuvre] est aujourd'hui complète ; elle s'agit dans un cercle fini ; elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte. » Zola, Préface à La Fortune des Rougon, juillet 1871.

⁶² Dossier préparatoire du Ventre de Paris, Ebauche, Ms. 10.338, f° 59.

⁶³ Pour une étude approfondie de la question, on peut se reporter à la thèse, citée ci-dessus, d'A. Gural.

⁶⁴ Ce thème du nettoyage de Paris, par le recyclage des déchets notamment, véritable « *circulus vitalis* », fascine la deuxième moitié du XIX^e siècle, temps d'un hygiénisme grandissant ; il se trouve développé, à propos de cet exemple des Halles, dans l'ouvrage de M. Du Camp (*op. cit.*) que Zola utilise.

restaient vivantes, revenaient où les légumes avaient poussé, pour tenir chaud à d'autres générations de choux, de navets, de carottes. Elles repoussaient en fruits superbes, elles retournaient s'étaler sur le carreau. Paris pourrissait tout, rendait tout à la terre qui, sans jamais se lasser, réparait la mort. (802)

Quant à Florent, toutes ses tentatives de marche linéaire sont contrecarrées et finissent par devenir circulaires.⁶⁵ Certes, il vient de loin (de Cayenne) ; certes, on fait connaissance avec lui alors qu'il se trouve sur la route qui le mène du pont de Neuilly à Paris mais d'emblée il nous est montré comme incapable de mener à bien sa marche. Mort de fatigue et de faim, il s'écroule sur la chaussée et c'est madame François qui le « ramasse » pour le conduire aux Halles. Dans ce quartier qu'il ne reconnaît plus, ses déambulations s'apparentent de plus en plus, au fur et à mesure que le chapitre premier avance, à des marches aveugles dans un labyrinthe, dans un cercle d'un enfer dantesque, pour tout dire, dans une sorte de maëlstrom digestif :

Il n'eut plus qu'une pensée, qu'un besoin, s'éloigner des Halles.[...] Les trois rues du carrefour, la rue Montmartre, la rue Montorgueil, la rue Turbigo, l'inquiétèrent : elles étaient encombrées de voitures de toutes sortes ; des légumes couvraient les trottoirs. Alors il alla devant lui, jusqu'à la rue Pierre-Lescot, où le marché au cresson et le marché aux pommes de terre lui parurent infranchissables. [...] Il essaya de sortir de ce flot [de légumes] qui l'atteignait dans sa fuite [...]. Et il s'arrêta, découragé, effaré, ne pouvant se dégager de cette infernale ronde d'herbes qui finissait par tourner autour de lui en le liant aux jambes de leurs minces légumes. [...] Il butait à chaque pas. Du côté de la Halle au blé, les bouts de rue se barricadaient d'un nouvel obstacle de charrettes et de tombereaux. Il ne tenta plus de lutter, il était repris par les Halles, le flot le ramenait. Il revint lentement, il se retrouva à la pointe Saint-Eustache. (630-31)

⁶⁵ Il conviendrait, pour cette raison, de nuancer le propos de P. Carles et B. Desgranges (*op. cit.*, p. 105) qui parlent, elles, de « la marche du maigre » en l'opposant à « la ronde des gras ».

On peut remarquer, en outre, que cette arrivée de Florent aux Halles est en réalité un retour : il a été exilé de Paris et il y revient sept ans après. A la fin du roman, après un procès aussi grotesque que le premier (en décembre 1851) fut rapide, il est renvoyé au bagne. Pendant l'année que dure presque exactement son séjour aux Halles (le texte se clôt sur une promenade de Claude dans le quartier « un matin d'août » de 1859, au cours de laquelle il évoque le départ de Florent pour Cayenne : nous sommes bien dans un temps cyclique), Florent tente deux échappées hors du quartier : la visite à madame François et la promenade près du Palais Bourbon. Dans les deux cas, le texte insiste surtout sur son retour aux Halles. Quand il revient de Nanterre où, pourtant, il a cru renaître, il est littéralement aimanté par la capitale : « Paris le reprenait. » (806) ; dans l'autre cas (au début du chapitre VI), il s'agit d'un retour terrible, détaillé, puisque tout le quartier l'attend avec impatience pour le voir arrêté.

Un espace-temps cyclique et un texte qui se finit comme il a commencé : la boucle est bouclée. Florent repart au bagne et l'ouverture du roman est reprise, dans tout un jeu d'échos, par son *explicit* : le retour de Florent à Paris aboutit à un retour à Cayenne ; on retrouve les mêmes mentions de l'arrivage des légumes, les mêmes personnages dans les mêmes situations (ainsi de madame François et de la mère Chantemesse, de la charcuterie qui rayonne au soleil, avec la belle Lisa « qui [tient] toute la largeur de la porte », etc.).⁶⁶

Cette circularité omniprésente « contamine » évidemment le système des personnages : Claude ne qualifie-t-il pas les gras commerçants des Halles de « peuple de boules » ?

⁶⁶ On pourrait pousser plus loin la comparaison de l'ouverture et de la clôture du roman. Il y a vraiment un jeu de reprises très développé, avec un changement d'accent évaluatif toutefois : on y retrouve, par exemple, le motif de l'insulte, mais si, au début, les maraîchers calomnient Florent (« C'est quelque cochon d'ivrogne »), dans l'explicit, l'insulte est retournée à l'encontre des marchands, par Claude qui s'écrie : « Quels gredins que les honnêtes gens ! »

III. Le système des personnages : les Gras et les Maigres

1. Les personnages en régime narratif naturaliste⁶⁷

Le traitement du personnage dans un récit naturaliste entraîne lui aussi un renforcement de l'effet-matérialité du texte.

En effet, dans la mesure où l'intrigue est « dévalorisée » au profit de la description, la catégorie du personnage l'est également, puisque raconter une histoire, c'est essentiellement raconter ce qui arrive (les péripéties) au(x) personnage(s), ou tout au moins à un « acteur-sujet », dont le caractère anthropomorphe est plus ou moins inévitable. J. M. Adam rappelle la pertinence sur cette question des analyses de Brémond, dans La logique du récit.⁶⁸ Pour qu'il y ait récit, il faut une succession minimale d'événements, pris dans une temporalité de base tendue, orientée, vers une fin. Ces événements concernent un acteur-sujet (ou plusieurs), caractérisé(s) par un certain nombre de prédicats (d'être, d'avoir ou de faire) et le récit met en scène la transformation (ou non) de ces derniers. « Qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant t + n des prédicats qui [...] caractérisaient [le sujet d'état S] à l'instant t. » Récit et personnage sont donc indissolublement liés.⁶⁹

Historiquement et littérairement, nous l'avons rappelé et souligné plusieurs fois, le moment réaliste et naturaliste se caractérise – entre autres choses – par la volonté de dévaloriser l'intrigue, le récit, d'en

⁶⁷ Pour une étude approfondie de la question des personnages chez Zola, voir Ph. Hamon, Le Personnel du roman, *op. cit.*

⁶⁸ J.M. Adam, Le récit, Paris, PUF, Coll. QSJ, pp. 86-95.

⁶⁹ Pour une excellente mise au point sur la question du personnage, nous nous permettons de renvoyer à l'article d'Y. Reuter, « L'importance du personnage », Pratiques, 60, décembre 1988, pp. 3-22. L'auteur commence son article par ces phrases : « L'importance du personnage pourrait se mesurer aux effets de son absence. Sans lui, comment raconter des histoires, les résumer, les juger, en parler, s'en souvenir ? » et plus loin, à la page 5, « [...] malgré les annonces réitérées de sa mort, le cadavre s'avère récalcitrant. Le personnage est toujours là. » Mais en fonction du type de récit, il peut être *plus ou moins* là.

casser les prestiges et les effets les plus voyants ou raccoleurs, bref d'éliminer tout ce qui pourrait rappeler les procédés du théâtre et du feuilleton. Ceci non plus, nous l'avons vu, ne pouvait aller sans conséquences sur le statut du personnage. On passe avec Zola d'une esthétique de l'intrigue inféodée aux contraintes syntagmatiques symétriques du « parce que » rétrospectif et du « à suivre » prospectif, de l'anaphorique et du cataphorique, du suspens et de la surprise, à une esthétique du paradigmatique [...].⁷⁰

De plus, comme on l'a vu, la philosophie naturaliste en la matière c'est de n'étudier l'homme qu'en fonction de son milieu. Du coup, on a bien comme un déplacement d'accent : de la vie intérieure au monde extérieur. Paul Bourget écrit : « Les naturalistes du XIXème siècle ont aperçu l'action des milieux sur l'homme et cette découverte a semblé si vive, si décisive que, pour un grand nombre de romanciers, les tempéraments ont remplacé les âmes. »⁷¹ Puis, il conclut sur l'idée que, pour Zola et à l'occasion du Ventre de Paris justement, « le monde intérieur n'existe pas ».⁷² Et un « tempérament » ne s'interprète pas en termes de psychologie pure, il s'explique par les lois de l'hérédité croisées avec l'influence des milieux. D'une certaine manière, les réalistes (Balzac, Flaubert, les Goncourt, par exemple) ont déjà cette même visée (l'étude de « cas cliniques »⁷³) ; dans les romans zoliens qui précèdent, on trouve davantage cette sorte de naturalisme psychologique (ou psycho-pathologique) pour expliquer les comportements des personnages. Que l'on pense à Madeleine Férat, à Thérèse Raquin ou même à la Renée de La Curée. Un Daudet ou un Maupassant peuvent aussi exploiter cette veine-là : Numa Roumestan expose dans les détails le tempérament du méridional et c'est bien la « vie » intérieure de Jeanne qui nous est narrée dans Une vie.

⁷⁰ Ph. Hamon, Le personnel du roman, *op. cit.*, pp. 318-19.

⁷¹ P. Bourget, « Le roman réaliste et le roman prétexte », Revue des Deux Mondes, 15 juillet 1873, pp. 454-469.

⁷² Ibid.

⁷³ Que l'on pense, par exemple, à La cousine Bette, à Madame Bovary, à Germinie Lacerteux.

Mais il suffit de lire Le Ventre de Paris pour voir toute la différence. L'intrigue semble particulièrement mince, on l'a vu, et les personnages y sont bien des « fonctionnaires de l'énonciation réaliste ». Surtout, l'analyse des tempéraments, des comportements psychologiques y est littéralement sous-représentée, au point que certains critiques ont pu écrire :

Les personnages gardent un caractère épisodique et ne sont, dans le cadre du roman, que les accessoires vivants des Halles, dont l'image symbolique absorbe tout ce qui l'environne : maisons, ruelles, marchandises et êtres humains.⁷⁴

Et, dans l'environnement matérialiste des Halles, ils sont répartis selon un système particulièrement concret, en Gras et en Maigres !

Cela étant, c'est loin de leur ôter toute importance dans l'intrigue : Ph. Hamon insiste sur le fait que c'est tout de même à travers la catégorie du personnage que s'opère le déchiffrement de ce même réel qu'il est chargé de nous faire découvrir. Même si l'on peut parler d'intrigue minimale (Florent arrive, il n'est pas intégré par le quartier, il repart), il y a mise en récit de ce qui ne serait sinon qu'une simple suite de tableaux descriptifs. C'est bien alors le système des personnages, que Zola prend la peine d'explicitier en plein cœur du Ventre de Paris (c'est dire son importance), qui va se révéler décisif dans la structuration de la matière romanesque.

⁷⁴ R. Schober, « Observation de quelques procédés stylistiques chez Zola », Les Cahiers naturalistes, 26-28, 1964, pp. 149-161.

2. La « bataille des Gras et des Maigres »

2.1. Mise en place progressive de cette répartition des personnages

Les personnages, dans l'œuvre de Zola, sont très souvent appréhendés à partir de leur corpulence physique et les adjectifs (substantivés ou non) « gras », « maigre », font partie des plus fréquents, dès les premiers textes. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, dans Mon voisin Jacques : « L'un d'eux, un petit gras, disait à l'autre, un grand maigre : « Le croque-mort est croqué. »⁷⁵

Mais, dans Le Ventre de Paris, c'est différent : cette caractérisation devient un véritable système, mis au point progressivement dès l'Ebauche du roman et énoncé ensuite par Claude (qui est clairement ici le porte-parole de l'auteur), complètement théorisé, à la fin du quatrième chapitre du texte définitif. Si l'on suit le travail de Zola dans l'Ebauche, on voit qu'il part du personnage de Lisa (« Lisa domine, c'est ma création principale », f°64), en commençant par établir le « type » de la charcutière, ses rapports à sa famille Rougon-Macquart, au monde, à son mari, etc.

Elle est belle, saine, suant le bonheur. Il me la faut à trente-deux ans, dans tout l'épanouissement de sa nature. Je la place dans sa charcuterie, au milieu de ses viandes, avec un tablier blanc. Et c'est là que je place avec elle [...] la chute à la digestion épaisse et satisfaite.
(f°52)

⁷⁵ Ce conte a été publié dans la presse en novembre 1865, puis dans les recueils Dans Paris et Nouveaux contes à Ninon (voir O.C., tome IX). Quant à la fréquence de « gras » et de « maigre », on peut en trouver la confirmation dans les tableaux qu'a établis E. Brunet dans Le vocabulaire de Zola, Paris, Slatkine, 3 volumes, 1985. Voici comment H. Mitterand en explicite certains : « L'originalité et la puissance verbales ne vont pas de pair avec l'étendue, mais résultent plutôt de la récurrence, en leitmotivs, du réseau des mots thématiques et de leurs associations. Il en va ainsi par exemple des vingt premiers adjectifs et participes que Zola emploie de manière plus fréquente que ses contemporains : brusque, continuel, bas, sourd, muet, mince, croissant, sale, grosse, clos, nouveau, gros, pâle, élargi, léger, frissonnant, gras, ouvert, grandi. », Zola et le naturalisme, *op. cit.*, p. 105.

Elle est déjà le modèle prototypique du Gras mais sans que Zola ne se le formule clairement ; ce qu'il sent d'emblée, c'est que seule la peur de perdre en confort, en paix, pourrait faire trembler son esprit d'« honnêteté moyenne » et la pousser à la lâcheté, à « l'infâmie ». Il a donc besoin d'un « drame » adéquat et très vite, il trouve l'idée générale :

Le drame pourrait être celui-ci. Le mari d'Elisa Macquart, que je nomme en attendant Louis Gontard, a un frère compromis et qu'on a envoyé à Cayenne. Il s'échappe, revient à Paris [...]. Telle pourrait être la grosse charpente du drame. Il me donne Cayenne dans mon histoire de l'empire, et il me le donne de façon à opposer les souffrances atroces des proscrits à l'engraissement des bourgeois qui ont courbé la tête sous le coup d'état et qui en profitent largement. (f°56- f°58)

Comme si le processus était le suivant : l'univers des Halles est représenté par un personnage-type, Lisa, à partir d'un élément de liaison central qui serait l'idée du ventre plein⁷⁶ ; et dans un récit, un contenu de signification, ainsi que le signale A.J. Greimas, appelle souvent – et simultanément – son contradictoire (le ventre creux ici).⁷⁷ Ensuite, Zola cherche les « personnages épisodiques » et il les range soit du côté de Lisa soit de celui du « républicain illuminé et maigre » (f°63). Il imagine des scènes, met en place le petit monde des Halles, affine son projet initial. Puis il prend conscience d'une certaine répartition de ses personnages :

En somme, au fond, c'est la bataille des maigres et des gras que je fais. Je pourrais faire citer par Claude la série des gravures anglaises.

⁷⁶ Ph. Hamon formule l'idée plus élégamment, dans « Le juge Denizet dans La Bête humaine » (in Mimesis et Sémosis, Littérature et Représentation, Miscellanées offertes à H. Mitterand, éd. Ph. Hamon et J.P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 139) : « Le processus est bien rôdé : le « cadre » (le milieu) à décrire impose et « donne » le personnel professionnel et les principaux « rôles thématiques » (A. J. Greimas) indispensables (que la quête du document va préciser) *en cours de création*, et ensuite, *dans le roman*, le personnage « redonnera » le document [...]. » Mais nous évoquons également ici la relation de type métonymique qui s'instaure entre le cadre et son représentant.

⁷⁷ C'est l'une des problématiques que traite A. J. Greimas dans Sémantique structurale (Paris, Larousse, 1966).

Comme gras, j'ai le plus grand nombre de mes personnages, comme maigres, j'ai d'abord Florent, puis Claude [...]. (f°100-f°101)

Et il s'y tiendra :

« Est-ce que vous connaissez la bataille des Gras et des Maigres ? » demanda-t-il.

Florent, surpris, dit que non. Alors Claude s'enthousiasma, parla de cette série d'estampes avec beaucoup d'éloges. Il cita certains épisodes : les Gras, énormes à crever, préparant la goinfrie du soir, tandis que les Maigres, pliés par le jeûne, regardent de la rue avec la mine d'échalas envieux ; et encore les Gras, à table, les joues débordantes, chassant un Maigre qui a eu l'audace de s'introduire humblement, et qui ressemble à une quille au milieu d'un peuple de boules. Il voyait là tout le drame humain ; il finit par classer les hommes en Maigres et en Gras, en deux groupes hostiles dont l'un dévore l'autre, s'arrondit le ventre et jouit. [...].

« - Nous sommes des Maigres, nous autres, vous comprenez... [...] En principe, vous entendez, un Gras a l'horreur d'un Maigre, si bien qu'il éprouve le besoin de l'ôter de sa vue, à coups de dents, ou à coups de pieds. C'est pourquoi, à votre place, je prendrais mes précautions. Les Quenu sont des Gras, les Méhudin sont des Gras, enfin vous n'avez que des Gras autour de vous. » (804-805)⁷⁸

⁷⁸ Claude s'adresse ici à Florent. Les « gravures anglaises » qu'il commente ne sont pas, d'après l'hypothèse de M. Baroli dans son édition critique du texte (Paris, Minard, Coll. Les Lettres modernes, 1969), identifiables ; elles auraient été recopiées d'après des estampes de Bruegel, intitulées La cuisine grasse et La cuisine maigre, et dateraient de 1563. Cela ne fait pas de doute non plus pour P. Carles et B. Desgranges (*op. cit.*, p. 100) qui écrivent : « Cette gravure [La cuisine des Gras], datée de 1563, est le modèle de la charcuterie : à droite, trois marmites bouent dans l'âtre tandis qu'une grasse commère arrose un tournebroche bien garni et que le chat, « pétant de graisse » comme Mouton, lape le jus de la lèche-frite. Les jambons pendent au plafond, les porcelets, entiers, débordent des plats, les morceaux de boudin et de saucisse, glissés dans les ceintures, passés autour du cou, ornent les chairs molles des convives. Joues, fesses, ventres, seins, cuissots et bras énormes semblent repousser de toutes leurs rondeurs les os saillants d'un maigre joueur de cornemuse, chassé à coups de pied, mordu par un chien infirme à force d'être gras : "Hors d'ici Maigre-d'os à la hideuse mine, dit la légende, tu n'as que faire ici car c'est Grasse Cuisine". » Pour une reproduction de ces estampes, on peut se reporter à notre annexe II, p. 384.

2.2. Un système structurant

Certes, dans un tel système, le personnage peut sembler réduit à une sorte de silhouette caricaturale. Mais quand on connaît l'importance de la catégorie dans la poétique romanesque, quand on sait que Zola fait figurer cette répartition en Gras et en Maigres au centre de son récit (même s'il n'est pas dupe de son schématisme puisque Claude ne peut faire entrer madame François dans aucun des deux groupes), c'est qu'il faut la considérer avec la plus grande attention.

Issue comme « métonymiquement » de la matière même des Halles, et l'explicitant du même coup, la structurant, lui donnant une lisibilité, elle est loin de réduire les personnages à leur rôle de « fonctionnaires de l'énonciation réaliste ». En fait, elle est un moyen pour Zola de parfaire la cohésion interne de son roman, sur un plan syntagmatique comme sur un plan paradigmatique. Sorte de « fable matérialiste », elle fournit deux catégories fondamentales, emblématiques⁷⁹, celles du **gras** et du **maigre**, qui gouvernent l'ensemble du monde fictionnel (au niveau des personnages, des lieux, des choses, etc.), et des scenari qui mettent en scène tout un possible de relations, essentiellement conflictuelles (et qui peuvent, à ce titre, générer le récit). Le *noyau*, matériel, de cette histoire (l'opposition fondamentale entre « grosses faims » et « petits mangeurs », qui permet à Claude de « classer toutes [leurs] connaissances »), correspond parfaitement à l'univers décrit (les Halles) et donne à Zola une grille de lecture du monde : il peut se prêter à des interprétations à la fois biologique, économique et politique, en rapport avec son projet démonstratif. En effet, pour Zola, la vie est avant tout une lutte pour survivre dans laquelle les plus forts, les plus gras ici, sont victorieux (n'oublions pas qu'il vient de lire Darwin⁸⁰). Comme le dit Claude, « [c]'est tout un chapitre d'histoire naturelle » que l'on pourrait décliner :

⁷⁹ On pourrait parler, avec d'autres, de « récit allégorique ».

⁸⁰ Sur cette question, on peut lire U. Link-Heer, « A propos du social-darwinisme de Zola dans Les Rougon-Macquart », Richesses du roman populaire, Actes du Colloque international de Pont-à-Mousson, Presses universitaires de Nancy, 1986, pp. 335-353.

Pour sûr, dit-il, Caïn était un Gras et Abel un Maigre. Depuis le premier meurtre, ce sont toujours les grosses faims qui ont sucé le sang des petits mangeurs... C'est une continuelle ripaille, du plus faible au plus fort, chacun avalant son voisin et se trouvant avalé à son tour...(805)

Cette lutte biologique appelle métaphoriquement d'autres batailles : les gras sont bien entendu les « gros »⁸¹, c'est-à-dire les bourgeois ventrus, « s'entripaillant », emmagasinant corporellement les richesses, et soutenant l'Empire pour continuer à le faire en toute impunité. Mais si l'on voit bien l'intérêt interprétatif de la lutte des Gras et des Maigres (et nous y reviendrons longuement), il nous importe d'abord d'en étudier son rôle dans l'élaboration de la cohésion textuelle.

2.2.1. Sur un plan paradigmatique

Les deux catégories emblématiques définissent d'abord des espèces, au sens naturel du terme, que l'on reconnaît avant tout à leur apparence extérieure, à leur physique. Ce sont, dans un premier temps, les corps, et plus précisément les corpulences, qui permettent les distinctions. Ce qui signifie un rapport à la nourriture, à l'acte de manger, extrêmement différent d'une catégorie à l'autre (on voit bien la matérialité d'un tel système), et qui génère ensuite toute une attitude devant la vie. Les Gras se doivent de manger régulièrement et abondamment.⁸² Ainsi les repas des Quenu sont à heure fixe : « Tu attendras le déjeuner, n'est-ce pas ? demanda Quenu. Nous mangeons de bonne heure, à dix

⁸¹ Les Italiens ont une expression parlante, « Il popolo grasso contro il popolo minuto » ; sur ce processus d'association des gras et des « gros » (des riches), on peut lire l'article d'A. De Baecque, « Le discours anti-noble (1787-1792) aux origines d'un slogan : « Le peuple contre les gros » », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, XXXVI, janvier-mars 1989, pp. 3-28.

⁸² La critique a abondamment commenté l'importance du verbe « manger » chez Zola, dont l'œuvre décline toutes les actualisations possibles (on mange, chez lui, bien, peu, pas du tout, beaucoup, énormément ; on peut aussi se manger, comme manger l'*Autre*, etc.). De la même manière, elle a beaucoup insisté sur l'onomastique qui, dans ce roman particulièrement, est construite sur cette même isotopie : Lisa Macquart, Quenu-Gradelle, Gavard, Logre, Lacaille, la Sarriette, Godeboeuf, etc.

heures. » (639), et plantureux : « A table, Quenu le bourrait de nourriture [...] » (659). C'est ce que signifie aussi le dégoût de la belle Lisa quand elle apprend que Florent a mangé au baigne des viandes avariées et qu'il est resté, lors de son évasion, trois jours sans manger : « Un homme capable d'être resté trois jours sans manger était pour elle un être absolument dangereux. Car, enfin, jamais les honnêtes gens ne se mettent dans des positions pareilles. » (690) Le ventre rempli, le Gras développe un certain sens de la vie : une « honnêteté moyenne », le sens du confort, d'un bien-être sans effort et sans excès surtout, un grand conformisme en politique. Lisa en est bien évidemment la figure exemplaire.

Lisa expliquait qu'ils n'étaient pas ambitieux, qu'ils ne tenaient pas à entasser trop vite [...] ; puis, ils n'aimaient pas le travail salopé, ils voulaient travailler à leur aise, sans se maigrir de soucis, en bonnes gens qui tiennent à bien vivre. (654)

Elle se compare à son cousin Saccard, un enragé de l'argent, qui, lui, est « tout jaune » parce qu'il « se brûle le sang ». Le narrateur tente aussi de nous faire comprendre son comportement en matière de politique :

« Veux-tu que je te la dise, ma politique, à moi ? [...] C'est la politique des honnêtes gens... Je suis reconnaissante au gouvernement, quand mon commerce va bien, quand je mange ma soupe tranquille, et que je dors sans être réveillée par des coups de fusil...[...] Maintenant que nous avons l'Empire, tout marche, tout se vend. » (757)

Quant à la religion : « [...], Lisa n'était point dévote.[...] Et elle finissait, en expliquant la nécessité absolue de la religion, pour le plus grand nombre ; elle la regardait comme une police qui aidait à maintenir l'ordre [...]. » (807)

Bref, on pourrait dire que l'ethos du Gras se caractérise par un calme nécessaire, le contraire absolu de tout type d'*enfièvrement*, ce qui ferait maigrir justement. Il s'agit là d'une véritable physiologie du Gras, comme

Zola fait celle du Maigre, à l'aide, là encore, d'une figure prototypique, Florent, « le roi des Maigres ».

Nous avons déjà parlé du physique du maigre, de son côté « petit mangeur » ; rajoutons simplement que le trait comportemental principal de cette « espèce » est justement l'*enfièvrement* : sa nature profonde est inquiète, insatisfaite, en quête d'un idéal rarement atteint. Cette « idée fixe » empêche de grossir, en consommant toutes les énergies, tout le *gras* du corps. Florent entre bien évidemment dans ce cas de figure ; Claude aussi :

L'après-midi, il avait crevé d'un coup de pied une tête d'étude qu'il faisait d'après cette gueuse de Cadine. Il était sujet à ces emportements d'artiste impuissant en face des oeuvres solides et vivantes dont il rêvait. Alors, rien n'existait plus pour lui, il battait les rues, voyait noir, attendait le lendemain comme une résurrection. (680)

Il en est de même pour certains maigres secondaires, comme Charvet et Logre, qui sont perpétuellement en colère, ou mademoiselle Saget, la vieille commère : « Mais depuis une quinzaine de jours, l'arrivée de Florent la désorientait, la brûlait d'une véritable fièvre de curiosité. Elle tombait malade, quand il se produisait quelque trou imprévu dans ses notes. » (668)

Ces deux paradigmes gouvernent également les lieux, les activités qui sont associés à chaque personnage. On pourrait parler de contamination métonymique : « Suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. »⁸³ Et *vice versa*, aurait-on envie d'ajouter. Ainsi, du côté des Gras, nous trouvons des lieux « gras » (qui symbolisent de façon exemplaire ce rapport heureux, pour le dire vite dans un premier temps, à la nourriture et à la vie) : le marché en lui-même d'abord, véritable

⁸³ R. Jakobson, Questions de poétique, Paris, Le Seuil, 1973, p. 62.

« foire alimentaire »⁸⁴, la charcuterie Quenu-Gradelle qui est une « chapelle du ventre », la cuisine de la maison où il n'y a pas « un clou qui ne pissât la graisse », l'ancienne rôtisserie de Gavard, autre lieu de *haute graisse*, etc. Bien évidemment, les Gras sont avant tout des marchands, et des marchands de *viandes* (au sens étymologique du mot).

De l'autre côté, celui des Maigres, on peut répertorier de la même façon des lieux vraiment « maigres » : le bagne (qui en est le lieu prototypique là encore) dont le narrateur, pour mieux mettre en évidence l'opposition des deux catégories, nous fait la description en la croisant avec celle de la fabrication du boudin, dans la cuisine des Quenu ; la mansarde de Florent, austère et pauvre, qui contraste avec l'appartement douillet de son frère, etc. Et les Maigres sont plutôt des intellectuels : Florent est bachelier et a même fait une année de droit ; Claude est un artiste ; Charvet est professeur, Clémence est présentée comme « une demoiselle qui a des études ».

Ces deux catégories finissent par organiser une grande partie des autres « données » du Ventre de Paris : les aliments peuvent être classés, tout à fait traditionnellement, en aliments gras et en aliments maigres (ainsi le « bloc » de descriptions consacré à la charcuterie, de la fin du chapitre I au chapitre II, est suivi par celui mettant en place... le pavillon de la marée)⁸⁵ ; les jours passés aux Halles sont « gras » pour Florent en comparaison de ceux qu'il a passés au bagne, bien maigres évidemment. Cela concerne aussi les animaux, les objets, les parties du corps : Balthazar, le cheval de madame François, nous est donné d'emblée comme « une bête trop grasse » ; nous avons déjà parlé de Mouton, l'énorme chat des Quenu, au nom bien significatif ; les doigts de Lisa sont « ventrus » ; le pavé des Halles finit par être « gras » à la fin de la matinée. Nous pourrions multiplier les exemples.

On le voit, cette répartition en Gras et en Maigres donne véritablement sa tenue au texte, elle en est l'épine dorsale, « l'axe

⁸⁴ C'est une expression que nous empruntons à J. Gaillard, Paris, la Ville (1852-1870), Paris, H. Champion, 1976.

exhibé » de la structuration du système des personnages sur lequel viennent se greffer les autres principes d'organisation : ainsi, lorsque deux enseignantes, M. Monballin et M.C. Oriane-Debray⁸⁶, font travailler leurs élèves sur les personnages du Ventre de Paris, elles leur proposent d'abord de les classer selon un « axe politique », un « axe socio-professionnel », un « axe spatial » et un « axe relationnel » ; elles leur montrent ensuite à quel point tous ces classements convergent et ne peuvent se comprendre qu'à partir de la distribution proposée par Claude Lantier.

[...], par delà notre roman, c'est l'ensemble des Rougon-Macquart que cet apologue met en abyme. La nourriture, objet et métaphore structurante du Ventre de Paris, se retrouve dans tous les romans de Zola, où le système des personnages s'organiserait souvent aisément selon l'axe Gras / Maigres. Ainsi cette « série d'estampes » qu'anime Claude dans son récit pourrait bien être la matrice (« le ventre ») exhibée par Zola au troisième volume de son *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* [...].⁸⁷

Mais nous évoquons là déjà, partiellement, la dimension syntagmatique du récit.

2.2.2. Sur le plan syntagmatique

En effet, la « bataille des Gras et des Maigres » ne met pas seulement en scène une opposition statique mais une lutte, riche donc d'un dynamisme potentiel, et qui va pouvoir être narrativisée.

Certes, Claude y lit « tout le drame humain » et insiste davantage sur la transhistoricité de ce combat, qui existe depuis la nuit des temps (ce qu'implique la référence à Caïn et Abel), et sur sa circularité (le conflit

⁸⁵ Nous y reviendrons bien évidemment.

⁸⁶ M. Monballin, M.C. Oriane-Debray, « Système des personnages dans Le Ventre de Paris », Enjeux, CEDOCEF, Facultés Universitaires de Namur, 18, déc. 1989, pp. 25-55.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 55.

prend un sens unique : « Depuis le premier meurtre, ce sont toujours les grosses faims qui ont sucé le sang des petits mangeurs... »). Cela dit, à regarder de plus près les propos du peintre, on voit bien que les Gras et les Maigres sont tendus les uns vers les autres, et que ces *tensions* vont être l'objet de plusieurs actualisations possibles. Dans un cadre narratif global et *bouclé* (puisque l'on connaît l'issue dès le début : les Gras l'emportent), on va trouver tout de même plusieurs micro-récits : les Gras mangent les « moins » Gras et ainsi de suite (c'est le sens de la « continuelle ripaille » que Claude met en avant, « du plus faible au plus fort, chacun avalant son voisin et se trouvant avalé à son tour... ») ; mais cela signifie aussi que certains « moins » Gras (voire des Maigres) veulent devenir « très » Gras ; ce qui suppose aussi que certains Gras (moins convaincus que les autres) peuvent devenir maigres, etc. On voit bien que l'opposition devient dynamique et se transforme en échanges croisés, en évolutions nuancées, qui sont alors *racontables*. D'ailleurs, Claude en a parfaitement conscience :

« Gavard est un Gras, mais un Gras qui pose pour le Maigre. La variété est assez commune... Mademoiselle Saget et madame Lecoœur sont des Maigres : d'ailleurs, variétés très à craindre, Maigres désespérés, capables de tout pour engraisser... Mon ami Marjolin, la petite Cadine, la Sarriette, trois Gras, innocents encore, n'ayant que les faims aimables de la jeunesse. Il est à remarquer que le Gras, tant qu'il n'a pas vieilli, est un être charmant... Monsieur Lebigre, un Gras, n'est-ce pas ? Quant à vos amis politiques, ce sont généralement des Maigres, Charvet, Clémence, Logre, Lacaille. » (806)

Ainsi, chez les Gras, on peut trouver toute la palette du moins gras au plus gras : des jeunes, « innocents » encore, à Lisa (la très grasse), en passant par M. Lebigre, Louise et même Gavard. On peut noter qu'à la fin du roman, certains « moins gras », qui n'aspirent qu'à devenir plus gras, réussissent : M. Lebigre parvient à joindre à sa boutique un bureau de tabac (signe, à l'époque, d'un commerce florissant) ; Louise, dont le texte raconte la rivalité avec Lisa, finit par tenir le comptoir, en épousant

M. Lebigre, ce qui la fait passer de « grasse » à « très grasse » ; en revanche, Gavard, le marchand de volailles, « qui pose pour un Maigre », est condamné au bagne et va finir par le devenir vraiment. De la même manière, comme le signale Claude, il existe plusieurs parcours de Maigres. Florent finit plus maigre encore puisqu'il repart à Cayenne ; mademoiselle Saget et madame Lecoœur, qui vont bénéficier des biens de Gavard, terminent un peu moins maigres : « Il aperçut madame Lecoœur et mademoiselle Saget qui passaient sous une rue couverte, moins jaunes, les joues presque roses, [...]. » (893)

Si, fondamentalement, la morale du récit reste « les Gras restent des Gras en dévorant les Maigres », on note tout de même quelques transformations dans le sort des différents personnages. Le système Gras / Maigres est donc bien au cœur du progrès narratif ; en outre, c'est lui qui permet de lire, en partie, l'enchaînement des différentes séquences. Nous avons déjà parlé des descriptions intégrées à la narration parce que tout simplement, des choses grasses étaient « vues » par un Maigre (ainsi les Halles, la charcuterie, au premier chapitre) et *vice versa* (par exemple, un lieu « maigre », le bagne, est dépeint au milieu de choses grasses, dans la scène de la fabrication du boudin). De façon plus nuancée, un même élément, gras ou maigre, peut se trouver répété, positivement ou négativement (selon ce principe d'opposition et de redondance déjà évoqué). Ainsi les descriptions de la devanture de la charcuterie Quenu-Gradelle sont au nombre de trois : la première et la dernière se répondent parfaitement (la charcuterie respire la joie, ce qui correspond à la vie aux Halles sans Florent), la deuxième, au plus fort moment de la crise occasionnée par l'arrivée du forçat, met en scène une vitrine malade (presque maigre...). La lutte des Gras et des Maigres fournit bien un principe puissant de structuration narrative.

En bref, cette dernière, loin d'être un simple apologue au service d'une thèse, fait de la matérialité qui la gouverne (mais qui ne la limite pas) un facteur particulièrement opérant de cohésion textuelle.

IV. Conclusion

La seconde moitié du XIX^e siècle a vu se développer une « littérature des matières » ; le naturalisme, qui met clairement la « rematérialisation » du rapport au monde et la production par le texte de l'effet-matérialité au cœur de son esthétique, en a été sans doute l'un des fers de lance les plus acérés. Et Le Ventre de Paris (bien avant le manifeste théorique que sera Le roman expérimental) nous semble en être une actualisation véritablement remarquable.

Nous voudrions terminer sur l'évocation de la première page du roman – on connaît l'importance des *incipit*⁸⁸ –, particulièrement significative selon nous :

Au milieu du grand silence, et dans le désert de l'avenue, les voitures des maraîchers montaient vers Paris, avec les cahots rythmés de leurs roues, dont les échos battaient les façades des maisons, endormies aux deux bords, derrière les lignes confuses des ormes. Un tombereau de choux et un tombereau de pois, au pont de Neuilly, s'étaient joints aux huit autres voitures de navets et de carottes qui descendaient de Nanterre ; et les chevaux allaient tout seuls, la tête basse, de leur allure continue et paresseuse, que la montée ralentissait encore. En haut, sur la charge des légumes, allongés à plein ventre, couverts de leur limousine à petites raies noires et grises, les charretiers sommeillaient, les guides aux poignets. Un bec de gaz, au sortir d'une nappe d'ombre, éclairait les clous d'un soulier, la manche bleue d'une blouse, le bout d'une casquette, entrevus dans cette floraison énorme des bouquets rouges des carottes, des bouquets blancs des navets, des verdure débordantes des pois et des choux. Et, sur la route, sur les routes voisines, en avant et en arrière, des ronflements lointains de charrois annonçaient des convois pareils, tout un arrivage traversant les ténèbres

⁸⁸ Et ceux des Rougon-Macquart ont fait l'objet d'études fameuses : voir, par exemple, J. Dubois, « Surcodage et protocole de lecture », Poétique, 16, 1973, pp. 491-498 et Cl. Duchet, « Idéologie de la mise en texte », La Pensée, 215, 1980, pp. 95-108.

et le gros sommeil de deux heures du matin, berçant la ville noire du bruit de cette nourriture qui passait. (603)

Qu'il y ait quelque chose de génésiaque dans cette entrée, sans doute :

La première phrase du roman est représentative de ce mouvement essentiel de la représentation qui, partant d'un milieu vierge, y inscrit sa dynamique ou, se détachant sur un milieu confus, conjure le désordre pour imposer sa lisibilité, reproduisant le conflit, fondateur lui-aussi, du « dyonisiaque » et de l'« apollinien » dont la tension analyse / synthèse, dans les descriptions de Zola, représente la principale instrumentation. Au reste, ce mouvement qui réécrit à sa façon les premiers mots de la Genèse [...] est celui de toutes les ouvertures de la série des Rougon-Macquart [...].⁸⁹

Mais c'est bien la naissance et le réveil d'un monde qui sont mis en scène ici ; l'humain, lui, (par le biais du personnage qui va faire inévitablement son entrée) nous paraît mettre un peu plus de temps à se manifester que dans certains autres *incipit* zoliens (pensons à ceux de Germinal ou de L'Assommoir, par exemple). Dans la nuit, le silence, le sommeil des charretiers et de la ville entière, les animaux maîtrisent la situation (« les chevaux allaient tout seuls ») et la matière alimentaire (« cette nourriture qui passait »), abondante, semble avancer d'elle-même.

Voilà de quoi aiguiser davantage encore « l'appétit » interprétatif du lecteur.

⁸⁹ Ph. Jousset, *op. cit.*, p. 181.

CHAPITRE II

La *matière* et ses lectures

Se pose maintenant la question des lectures de cette « littérature des matières » de la seconde moitié du XIX^e siècle, dont Le Ventre de Paris nous apparaît comme l'un des romans les plus notables. Elle met en avant de manière cruciale, on vient de le voir, le problème de la restitution du réel en art (de la *mimesis*), dans la mesure où elle en fait le cœur même de son esthétique. Sans entrer bien loin dans le débat, depuis longtemps tranché, à juste titre, dans le sens d'un impossible réalisme, il nous faut pourtant noter que les approches critiques majeures des romans de Zola continuent à se construire, peu ou prou, à partir de cette problématique, quand bien même ce serait pour s'en départir. Tentant de « couper l'œuvre de son arrière-plan discursif – la doctrine zolienne du naturalisme qui serait rédhibitoirement obsolète [...]»¹, elles s'emploient essentiellement, rappelons-le, à mettre en relief « un Zola travailleur de l'imaginaire » et/ou « un Zola travailleur du récit ». Les analyses les plus courantes du Ventre de Paris, on va le voir, ne dérogent pas à cette règle. Pourtant, en partant justement de cette même question de la matière, qui semble caractériser le roman, nous pensons possible de proposer une autre voie, qui rendrait davantage justice au souci documentaire de Zola et au « bruit de son époque ».

¹ Ch. Pierre-Gnassounou, *op. cit.*, voir notre introduction.

I. « *Mimesis* et *Semiosis* » ²

1. Des effets de *semiosis* écrasant une *mimesis* qui se veut pourtant dominante

Notre objectif n'est certes pas de poser les tenants et les aboutissants de ce vaste débat sur la possibilité du réalisme en art, et surtout en littérature. Nous avons appris, tout au long de ce siècle, que le réel n'est rien moins que donné, que sa perception passe par des grilles de « lecture » dépendant du contexte de la saisie (pour le dire grossièrement, notre œil ne voit que ce qu'il a appris à voir), que sa restitution n'est souvent qu'une reconstruction, qu'un acte de *configuration* qui ordonne son hétérogénéité.³ C'est d'ailleurs en ces termes que P. Ricoeur parle de la « mise en intrigue » qui opère le passage de la *Mimesis* I (niveau de la praxis, de l'expérience « réelle ») à la *Mimesis* II (niveau de la « configuration » fictionnelle, sorte d'ordonnancement de l'hétérogène du monde⁴). Du reste, comme on l'a vu, dès « La lettre aux écrans », Zola lui-même avait conscience de l'impossibilité mimétique, en art : l'écran choisi ainsi que le « tempérament » de l'artiste ne peuvent aboutir qu'à une « déformation » de l'objet décrit.⁵

De plus, et nous l'avons souligné dans notre premier chapitre, à propos de ce que nous avons nommé *l'effet-matérialité* du texte, l'écriture naturaliste, fortement descriptive et donc initialement au service d'une réalité extérieure, finit par mettre l'accent sur elle-même et ses processus d'*auto-engendrement*. C'est là le paradoxe constitutif de ce

² Pour reprendre le titre, significatif, des *Miscellanées* offertes à H. Mitterand, *op. cit.*

³ Et nous n'évoquons pas ici les remises en cause de la notion même de réalité.

⁴ P. Ricoeur, *Temps et Récit*, Paris, Le Seuil, Coll. Points-Essais, 1986, 3 volumes. Après les théories « dures » de l'époque structuraliste, la question du référent revient dans le « champ » de façon plus nuancée : ainsi, on a même intitulé le premier numéro des *Cahiers Claude Simon* (Revue des Lettres Modernes, Minard, 1, 1994) « A la recherche du référent perdu » et on édite les *Carnets d'enquêtes*...

⁵ On se souvient également de la mise au point faite par G. de Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean* (Paris, Ollendorff, 1888).

type d'écrit : les tentatives de saturation des paradigmes, les réseaux métonymiques et métaphoriques qui prennent dans leurs « filets » presque toute la matière romanesque et la dynamisent, les séquences descriptives qui riment entre elles et tout simplement la « dérive » des mots, finissent par produire, comme l'a écrit Ph. Hamon, «[...] une sorte d'« amplificatio » rhétorique destinée à mimer plus qu'à recouvrir la luxuriance même du réel». ⁶ Au fond, même si les descriptions naturalistes ont encore comme ambition affichée de « donner à voir », elles sont déjà – forcément – « productives » (pour reprendre la typologie de J. M. Adam et A. Petitjean). ⁷ Zola a conscience du « danger » et le terme n'est pas trop fort puisqu'au XIX^e siècle, en dépit du fait que la description commence à acquérir quelques lettres de noblesse dans le roman depuis Balzac, l'opprobre principale pour un écrivain reste de « décrire pour décrire ». Toutes ses réflexions sur le problème tendent à l'auto-justification : « Dans ce qu'on nomme notre fureur de description, nous ne cédon jamais au seul besoin de décrire ; cela se complique en nous d'intentions symphoniques et humaines. » ⁸ Zola sent bien qu'on reproche à ses descriptions d'être des exercices de style, des faire-valoir de sa virtuosité scripturale.

De toute façon, au-delà même des effets de type « poétique » produits par une écriture fortement descriptive, les exigences de la « fictionnalisation » et de la « mise en intrigue » notamment sont telles, dans un roman, qu'elles pèsent forcément sur la restitution du référent. H. Mitterand montre qu'elles influent dès la « prise en notes », par l'écrivain naturaliste, de la réalité, dans la mesure où elle est souvent postérieure à l'élaboration de l'intention démonstrative et, dans certains cas, de l'ébauche.

⁶ Ph. Hamon, Commentaires à l'édition du Ventre de Paris, *op. cit.*, p. 349.

⁷ La description productive n'est donc pas complètement l'apanage de l'écriture des nouveaux romanciers et autres descripteurs du XX^e siècle, comme le suggère, dans Pour un nouveau roman (Paris, Gallimard, 1963, pp. 78-79) A. Robbe-Grillet : « La description servait à situer les grandes lignes d'un décor [...]. Elle prétendait reproduire une réalité préexistante ; elle affirme à présent sa fonction créatrice [...]. Tout l'intérêt des pages descriptives [...] n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description. »

⁸ Zola, De la description, O. C., tome X, pp. 1299-1302.

Elles [les notes] résultent d'une sélection thématique qui est elle-même tributaire de la fiction. Il y a donc de fortes chances pour qu'elles soient commandées à distance, téléguidées, à partir des assises primitives de la narration.⁹

Ensuite, la textualisation de ces « segments » de la réalité entraîne leur insertion dans l'enchaînement dramatique de la narration et, sur un plan paradigmatique, leur mise en relation avec d'autres éléments textuels ; ce qui obère quelque peu la valeur ethnographique des textes naturalistes, comme le remarquent les ethnologues justement, quand ils tentent la comparaison entre la littérature « réaliste » et leur discipline.¹⁰

Tout se passe comme si la description des milieux, des lieux et des familles ressortissait à d'autres exigences que celles de l'énoncé référentiel. Il a été montré par exemple comment cet inventaire était surdéterminé par les structures proprement dramaturgiques, narratives du récit, notamment par les relations fonctionnelles entre principaux personnages. [...] A ces déformations sémiotiques s'ajoutent l'équation personnelle de l'auteur, ses préjugés, ses idées préconçues.¹¹

En bref, « [le] discours reçu sur le réalisme de Zola, sur Zola peintre de la société de son temps, et autres formules de manuels ou intitulés de thèses, est donc devenu insupportable. »¹² Effectivement, les approches les plus pertinentes du Ventre de Paris tentent de sortir de l'ornière de cette problématique.

⁹ H. Mitterand, Le regard et le signe, Paris, P.U.F. Ecriture, 1987, p. 84. Ajoutons que le critique insiste aussi sur le mouvement inverse : les notes peuvent peser parfois « sur les ajustements et sur les compléments de structure qui donneront naissance au second plan détaillé. »

¹⁰ Toute une réflexion a été relancée récemment sur les rapports entre ethnologie et littérature naturaliste par la publication des Carnets d'enquêtes. Ainsi, par exemple, dans la revue L'Homme qui a consacré tout un numéro, le 111-112, (Paris, EHESS et Navarin, 1989) à « Littérature et Anthropologie », on peut remarquer plus particulièrement l'article de G. Toffin, « Ecriture romanesque et écriture de l'ethnologie », pp. 39-48.

¹¹ G. Toffin, art. cit., p. 39.

2. Une matérialité travaillée par le mythe

« On n'oubliera jamais, cependant, ce goût aussi têtu, sinon aussi fort, pour la matérialité... »¹³

Toutes les lectures du Ventre de Paris s'accordent sur ce point, mais tout se passe ensuite comme si, partant de cette dimension matérielle incontournable, il fallait la *dépasser* en lui donnant, par toute une série d'interprétations, une sorte de légitimité littéraire... Parce qu'elle « déborde », parce qu'elle entre dans une logique de l'excès, la matière se met, pour ainsi dire, à « sursignifier ».

A un premier niveau, les critiques constatent donc l'entreprise zolienne de restitution du monde extérieur (ici, le quartier des Halles). Il s'agit là d'une *matière-document*, restituée à partir d'une enquête de type ethnographique. Une fois l'aspect documentaire attesté, les critiques passent surtout à d'autres niveaux d'analyse, ceux de la fiction et du mythe.

En effet, ce qui importe au fond pour eux, c'est de voir comment cette matière est « mise en texte », comment elle est « fictionnalisée ». Nous avons déjà évoqué, partiellement, dans notre premier chapitre, les procédés de narrativisation de ces « documents » : les descriptions des Halles sont bien partie prenante d'un discours zolien sur le monde et sur l'Empire, d'un réseau de contraintes narratives et fictionnelles, etc. Le « fictionnement » du document implique aussi son entrée dans un système de valeurs, ou plus exactement de valorisation. A lire les analyses les plus courantes du Ventre de Paris, on se rend compte qu'elles déclinent les trois points de vue sur la *matérialité* du monde que propose le roman lui-même, par le biais de ses personnages principaux. Si l'on se place du côté de Lisa, la matière, c'est « le plantureux du

¹² H. Mitterand, Le regard et le signe, *op. cit.*, p. 75. Il est à noter que tout le chapitre 5 de cet ouvrage, intitulé « De l'ethnographie à la fiction », est consacré à cette question des rapports entre ethnographie et fiction dans les romans de Zola.

¹³ Ph. Jousset, *op. cit.*, p. 102.

monde »¹⁴ ; elle peut ne pas inquiéter du tout (dans la mesure où elle est la vie même, en quelque sorte) : rappelons que Lisa « rit au soleil » des Halles, qu'elle est « la Halle faite femme » ; en bref, il n'y a aucune solution de continuité entre elle et le monde matériel. Mais rares sont les critiques à s'être contentés du point de vue de Lisa : le rapport à la matière chez Zola leur semble souvent bien plus négatif et ils préfèrent privilégier dans leur lecture les positions de Claude et de Florent.¹⁵

Si l'on « voit » la matière avec les yeux du jeune peintre, les choses sont effectivement plus nuancées. Il faut, certes, « rematérialiser » le rapport esthétique au monde ; se pose alors le problème de sa restitution, dans sa force, dans ses formes, dans ses couleurs, etc. Mais au-delà du rendu artistique du monde, la question posée est surtout celle de la maîtrise, par la peinture et, bien évidemment, par l'écriture, d'un réel a priori inépuisable : le procédé de « picturalisation » (la description littéraire va faire « tableau », comme le regard de Claude l'autorise) peut être effectivement défini comme un « projet de maîtrise fantasmatique », tendant « à soumettre les détails [...] au régime d'une totalité. »¹⁶ Le jeune peintre est souvent le maître d'œuvre des tentatives de compréhension du monde (c'est lui, rappelons-le, qui explique à Florent la répartition des habitants des Halles en Gras et en Maigres) ; il n'y a qu'à comparer son regard sur le quartier, au premier chapitre du roman, à celui de l'ex-forçat :

Les premières descriptions du Ventre de Paris constituent de ce point de vue une véritable dramaturgie de la forme et de l'informe. Deux visions de l'espace s'y affrontent : la vision esthétisante-configurante du

¹⁴ Les frères Goncourt rapportent un propos de Zola sur Le Ventre de Paris : « Tout en taillant une pièce dans Thérèse Raquin, il est dans le moment en train de chercher un roman sur les Halles, tenté de peindre le plantureux de ce monde » (Journal, 3 juin 1872).

¹⁵ A. Lanoux est l'un des rares critiques à avoir insisté sur cette positivité possible de la matière du monde, « peinte en pleine chair » (voir ses préfaces au roman). La majorité des autres lectures voient plutôt dans Le Ventre de Paris une tragédie de « la chair » ou tout au moins un roman de la « chair sarcastique », pour reprendre le titre parlant de l'article de L. Besse, « Le feu aux graisses : la chair sarcastique dans Le Ventre de Paris », Romantisme, 91, 1996, pp. 35-42.

¹⁶ Selon l'expression de Ch. Prendergast dans « Le panorama, la peinture et la faim », Les Cahiers naturalistes, 67, 1993, pp. 65-71.

narrateur (confondu avec Claude, le peintre flâneur) et la vision destructurante de Florent, nouveau venu aux Halles, l'étranger affamé. Se font concurrence la description de celui qui connaît et celle de celui qui ne reconnaît rien. La première exprime la maîtrise et la finitude ; la seconde, la perte et l'infini. Alors que le narrateur-peintre domine l'espace en l'organisant, Florent est submergé, « noyé » par la prolifération des détails (la foule des légumes et des piétons des Halles).¹⁷

Ceci dit, nous avons noté, à d'autres occasions, les colères de Claude ; ses difficultés à « rendre » le monde lui font crever pratiquement toutes ses toiles et le narrateur-descripteur du roman doit sans doute connaître les mêmes, à certains moments... De la même manière qu'il doit lui arriver, comme à Florent, d'éprouver, et sans pouvoir la contenir, l'angoisse de cette « invasion du monde matériel »¹⁸.

Et les approches critiques du roman les plus nombreuses sont celles qui, justement, s'intéressant surtout au sort de ce dernier personnage, ont creusé la question de la négativité de la matière des Halles, submergeante et inquiétante. Nous sommes là, comme attendu, dans des lectures plus psychologiques, voire psychanalytiques, du texte¹⁹ mais qui n'en négligent pas pour autant, le plus souvent, la dimension politique de la question : les Halles, lieu de la circulation de la matière alimentaire, représentent, de façon emblématique, le Second Empire, régime des plus matérialistes aux yeux de Zola, puisqu'il fait taire ses bourgeois en leur « [donnant] la pâtée matin et soir ».²⁰

¹⁷ Ch. Pierre-Gnassounou, *op. cit.*, p. 240.

¹⁸ C'est une expression que D. Baguley emploie dans « Le supplice de Florent : à propos du Ventre de Paris », *Europe*, 468-69, 1968, pp. 91-97.

¹⁹ On peut se reporter à l'article cité ci-dessus de D. Baguley ou encore aux analyses de J. Borie (*op. cit.*) qualifiant les premiers romans de la série des Rougon-Macquart de textes de « la nausée », et montrant pour Le Ventre de Paris l'importance de cette matière décrite, organique, fécale, qui signifie l'angoisse de mort de Florent (et du narrateur-auteur).

²⁰ Ms. 10.338, f° 47. Dans « Il mondo invaso dalle merci. *Saggio sul primo capitolo di Le Ventre de Paris* » (*Paragone*, anno XLIV, Nuove serie, 37-38, 1993, pp. 117-132), le critique italien S. Brugnolo voit même dans cette circulation de la matière une représentation du capitalisme tel que le comprend Zola : un système économique efficace, puisqu'il fait tourner les denrées (et donc l'argent), mais qui peut s'enrayer au moindre engorgement et provoquer des catastrophes.

Si les lectures du roman privilégient souvent l'un ou l'autre de ces points de vue, il est à noter que le narrateur (l'auteur aussi si l'on en juge par les avant-textes) les épouse tour à tour ; ce qui rend Le Ventre de Paris, sur le plan des valeurs véhiculées, particulièrement complexe. Nous y reviendrons.

A ce niveau-là de l'analyse, les critiques courantes du texte tentent le plus souvent (le titre de l'ouvrage de J. Borie en témoigne) des interprétations de type « mythique ». En effet, ce qui frappe surtout les spécialistes de Zola (et du Ventre de Paris), c'est la propension qu'a cette matière (corporelle, architecturale, alimentaire), une fois fictionnalisée, à produire du mythe (ou, autrement dit, à révéler les « sous-bassements mythiques » du récit zolien).

Loin que le roman zolien s'explique, soit interprétable dans les termes de l'enquête ethnographique, c'est donc plutôt l'inverse qui se passe : c'est le discours ethnographique des notes qui trouve sa clé dans le roman. Car on pourrait dire que par la transformation fonctionnelle et sémiotique que lui impose l'intégration romanesque – selon la vision et l'inspiration de Zola –, il se déplace du plan de l'ethnographique au plan de l'anthropologique. Les caractéristiques du lieu, géographiquement identifiées dans *Les notes sur Anzin*, se trouvent en quelque façon délocalisées, déterritorialisées par le roman. Il n'en reste que de pures valeurs ou de purs éléments, comme la nuit, le noir, le feu, la terre, le vent, le corps, le gouffre, la bête, qui, peu à peu se prennent en système, s'organisent en corrélations relevant d'un autre univers que celui de la société industrielle dans la France du Second Empire : l'univers du mythe.²¹

Les approches du Ventre de Paris tendent souvent à dégager ce même processus, ce passage du réalisme au mythe, ou selon les termes d' H. Mitterand, de l'ethnographie à une anthropologie mythique. Passage qui s'effectue ici essentiellement par le biais de la métaphore Halles / ventre, dans la mesure où l'image du ventre, si travaillée dans le roman, devient

²¹ H. Mitterand, Le regard et le signe, *op. cit.*, pp. 89-90.

une sorte d'image archétypale, qui fait résonner ensuite toutes ses figures, du ventre de la Terre-mère au ventre maternel, en passant par le ventre digestif et/ou sexuel.²² Ce ventre qui ingurgite et régurgite la matière nourricière, matière première par excellence, renvoie, d'après R. Ripoll²³, aux grands principes élémentaires, et bien entendu aux problématiques de la vie et de la mort, de la nature et de la culture. Il nous semble qu'on pourrait appliquer sa réflexion au Ventre de Paris de la manière suivante : au premier niveau, réaliste, les Halles sont un marché alimentaire fonctionnel ; puis, prises dans un processus de métamorphose épique, elles deviennent ce ventre géant dont nous avons parlé, signe de la « grande table toujours servie », de l' « orgie » des appétits bourgeois et du Second Empire ; enfin, l'amplification, se faisant plus universelle, atteint le plan du mythique et les Halles sont la métaphore d'une sorte de principe alimentaire général, l' « Appétit ». On voit bien comment peuvent s'articuler ensuite les dialectiques de la vie et de la mort, de la nature et de la culture. Y. Lemarie, qui a consacré une thèse au thème de la manducation dans l'œuvre zolienne, en arrive à cette même idée d' « anthropologie alimentaire » : il y a à la fois chez Zola réhabilitation de l'appétit, du ventre, du corps et angoisse fondamentale devant leur violence, leur sauvagerie qui ébranlent les bases mêmes de toute tentative de civilisation. Et la critique est unanime pour reconnaître cette capacité de l'écriture zolienne à retrouver l'élémentaire et l'instinctuel.²⁴ Si, pour R. Ripoll et d'autres²⁵, le réalisme ne s'oppose pas au mythique, il n'en va pas de même pour M. Van Buuren, qui ne lit ce dernier plan qu'à partir du système métaphorique des Rougon-Macquart, particulièrement cohérent d'après lui :

²² Pour une approche durandienne de l'image du ventre dans le roman, on peut lire N. Boulanouar, « La tentation de Florent (Lecture durandienne du Ventre de Paris d'Emile Zola) », Recherches sur l'imaginaire, Cahier XXIV, Université d'Angers, 1993, pp. 179-191.

²³ R. Ripoll, Réalité et mythe chez Zola, *op. cit.*

²⁴ Du reste, J. Lemaître le signalait déjà en écrivant dans La revue politique et littéraire du 14 mars 1885 que l'œuvre zolienne retraçait « l'épopée pessimiste de l'animalité humaine ».

Ensuite, les Rougon-Macquart se distinguent d'autres œuvres romanesques en ceci que le contenu thématique s'oppose en tant que « savoir » concernant le monde réel au contenu métaphorique qui s'organise en mythe. La construction thématique de l'œuvre est dirigée par les intentions quasi scientifiques du naturalisme.[...] Cet objectif scientifique est miné de l'intérieur par les métaphores.²⁶

D'une certaine manière, les critiques racontent tous, ainsi que le formule Ph. Jousset dans sa thèse, la métamorphose de l'objet décrit, dans Le Ventre de Paris, en *forme* :

Ce qui a été noté de la Nature morte picturale, à savoir que « moins les objets ont d'importance plus la valeur artistique de l'œuvre s'affirme » et que « l'artiste » approfondit ainsi l'aventure morphologique pure », ceci est vrai pareillement de *la littérature des matières*.²⁷

Puis, « grâce à la ductilité de l'imaginaire », *en forme qui se déforme* pour signifier le « panthéisme de la matière » et la parlure du monde, dans lesquelles s'inscrivent les « mythes zoliens » (et ceux d'une époque) : « Le monde extérieur devient une création dont s'empare la conscience pour gloser ses désirs élémentaires, concerter ses angoisses, agiter ses tentations [...]. »²⁸

Ainsi donc, « [...] une charcuterie ne saurait être, chez Zola, ce que les dictionnaires prétendent qu'est une charcuterie [...] ». ²⁹

²⁵ Nous pensons notamment à Cl. Seassau, Emile Zola. Le réalisme symbolique, Paris, J. Corti, 1989.

²⁶ M. Van Buuren, Les Rougon-Macquart d'Emile Zola. De la métaphore au mythe, Paris, J. Corti, 1986, p. 9.

²⁷ Ph. Jousset, *op. cit.*, p. 115. Il cite ici M. Faré, La Nature morte en France, Genève, 1962, p. 12.

²⁸ *Ibid.*, p. 199. Et Ph. Jousset de montrer que ces mythes zoliens retrouvent aussi des images archaïques de l'inconscient collectif.

²⁹ *Ibid.*, p. 102.

3. En guise de conclusion : quelques remarques critiques

Ces lectures, dont nous n'avons tenté qu'une rapide synthèse forcément schématique³⁰, sont d'autant plus intéressantes qu'elles sont souvent construites en regard du cycle entier des Rougon-Macquart³¹ et qu'elles travaillent une propension au symbole, voire au mythe, que Zola a parfaitement conscience d'insuffler dans ses textes. N'écrit-il pas à H. Céard, le 22 mars 1885 : « J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole. » ? Ainsi, pour n'en rester qu'au Ventre de Paris, la description des Halles, construite dans la métaphore première du ventre « dirigeant tout », finit par s'inscrire explicitement dans le combat immémorial et fondateur des Gras et des Maigres.

Ce qui nous interroge davantage, c'est la *survalorisation* dans les approches littéraires, si nous pouvons nous exprimer ainsi, de cette dimension du récit zolien. Au nom d'une « modernité », comme nous le rappelions au début de ce chapitre, qui seule pourrait le réhabiliter. Ainsi les spécialistes du « Zola travailleur du récit » finissent-ils par le raccrocher, légitimement du reste, au wagon des précurseurs de la révolution romanesque du XX^e siècle :

Sans peut-être parler de « révolution copernicienne », nous pensons que la place de Zola doit désormais être localisée avec davantage de précision dans l'évolution littéraire, place importante et nécessaire dans l'histoire des formes romanesques, celle d'un roman moins concentré sur ses supports traditionnellement privilégiés, et contenant en germe des formules qui seront systématisées par la suite par le roman moderne, voire le « nouveau roman » des années 60.³²

³⁰ Pour un panorama plus général des lectures de l'œuvre zolienne, on peut se reporter aux ouvrages de C. Becker, Zola et les critiques de notre temps, Paris, Garnier, 1972 ; d' A. Dezalay, Lectures de Zola, Paris, A. Colin, 1973 et d'A. Pagès, Emile Zola. Bilan critique, Paris, Nathan, 1993.

³¹ On voit même, ces dernières années, la critique zolienne travailler davantage les avant-textes de la série des Rougon-Macquart et les récits postérieurs appartenant aux cycles des Trois Villes et des Evangelies.

³² Ph. Hamon, Le Personnel du roman, Conclusion, *op. cit.*, p. 320.

Et les tenants du Zola « travailleur de l'imaginaire » y parviennent en dépassant, d'une manière ou d'une autre, la dimension réaliste de l'œuvre.

Il nous semble pourtant que cette question de la modernité suscite quelques interrogations. Constamment avancée dans le débat, ne peut-elle pas fausser un certain nombre de perspectives puisqu'il faut constamment tirer l'œuvre vers un *après littéraire*, en fonction de ce que ce dernier a choisi de consacrer ?³³ Ne risquons-nous pas d'oublier, par exemple, que le discours théorique naturaliste, si discrédité maintenant, a été lui aussi « moderne » un temps dans le champ littéraire de la fin du XIX^e siècle, et sans doute nécessaire, en tout cas, pour que quelqu'un comme Zola puisse se faire lire ? En bref, il nous apparaît parfois important de « mesurer » une œuvre à l'aune de critères qui ne seraient pas exclusivement *internes* : ainsi les lectures du Ventre de Paris qui font l'impasse, et elles sont nombreuses, sur l'idée que cette matérialité, qu'ils mettent pourtant au cœur de leur approche du roman, permet à Zola de se « distinguer »³⁴ nous apparaissent comme réductrices.

Ces analyses du matérialisme zolien transcendé par le mythique (et par le fameux *souffle épique* que les manuels scolaires convoquent à l'envi dès qu'ils proposent à l'explication un passage des Rougon-Macquart), s'autorisent parfois l'économie de s'interroger sur ce qu'est précisément la matière décrite. A. Pagès semble aller dans le même sens quand il écrit : « Quant à la valorisation esthétique [de l'écriture zolienne], elle repose sur un thème à la fois simple et puissant, celui de l'épopée : du XIX^e siècle à nos jours, l'idée a été sans cesse reprise et a permis une exaltation quelquefois facile de l'imaginaire naturaliste... ».³⁵ Les dernières citations de Ph. Jousset que nous avons mentionnées ci-dessus sont particulièrement parlantes : dès lors qu'il s'agit d'une « nature morte littéraire », d'un roman sur le quotidien (d'une charcuterie

³³ Ce processus est sans doute inévitable mais il mérite tout de même d'être interrogé.

³⁴ Au sens de la « distinction » bourdieusienne.

³⁵ A. Pagès, La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de *Germinal*, Paris, Librairie Séguier, 1989, p. 20.

qui plus est), les objets décrits ont « moins d'importance » et permettent alors « l'aventure morphologique pure » ou l'interprétation d'emblée symbolique. Constatant la pertinence des lectures savantes des peintures de genre du XVIII^e siècle flamand, de type historique, générique, et/ou allégorique, T. Todorov se demandait tout de même :

Mais l'existence de ces significations allégoriques ne nous dit encore rien de la fonction exacte qu'il faut leur attribuer. Doit-on pour autant tenir pour négligeable l'impression de « réalisme » que nous en retirons, c'est-à-dire l'attention accordée par le peintre à l'apparence physique des êtres et des choses ?³⁶

Nous voudrions faire nôtre cette interrogation, mais au sujet des textes zoliens. Choisir de représenter une charcuterie, c'est certes entrer dans un jeu de significations symboliques (et dépasser la définition du « dictionnaire »), mais c'est aussi prêter regard à un lieu, à une activité, à une nourriture spécifiques, socialement et culturellement parlant. Et signifier par là même qu'ils sont dignes d'être décrits. Il ne s'agit pas, pour la démarche ethno-critique que nous proposons, de réhabiliter *naïvement* le réalisme mais plutôt d'accepter de lire le monde représenté non pas tant dans sa dimension symbolique (voire mythique) générale que dans ses connotations sociales et culturelles (ce qui est bien la valeur au sens strict du terme de « connotation », et ce qui implique, bien évidemment, la prise en compte du niveau dénotatif de la matière lexicale du roman). En bref, nous nous proposons, afin de ne pas déculturer complètement le texte romanesque, de ne pas faire « le saut dans les étoiles » directement ! Si une « charcuterie » signifie et « surgnifie », elle n'est pas pour autant, surtout en régime réaliste-naturaliste, une boucherie...

Nous allons affiner ces problématiques dans la deuxième et la troisième parties de ce chapitre.

II. Une matérialité *distinctive* ou de l'usage de l'illégitime pour conquérir une forme de légitimité littéraire

Si la matérialité n'a pas souvent eu le beau rôle dans le champ des Belles Lettres, ainsi que nous le disions au début de notre premier chapitre, l'évoquer prend au XIX^e siècle des résonances ambiguës. On le fait souvent avec la caution de la science pour ne pas encourir le risque de vulgarité. Il faut voir aussi que, du même coup, un auteur peut en retirer un certain nombre de « bénéfices » : se « distinguer » des autres et faire parler de soi... et Zola a pleinement conscience de cet emploi possiblement stratégique de la doctrine naturaliste.³⁷

1. Les réalistes et les naturalistes en position dominée dans le champ littéraire de la seconde moitié du XIX^e siècle

Il ne s'agit pas d'entrer dans les détails de la constitution du champ littéraire mais de rappeler simplement quelques faits qui nous semblent essentiels pour mieux comprendre l'œuvre zolienne.³⁸ Comme

³⁶ T. Todorov, *Eloge du quotidien, Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Le Seuil, Collection Points, 1997, p. 50.

³⁷ Il n'est qu'à voir comment Zola use des préfaces et des articles de presse à des fins de provocation publicitaire et sa correspondance laisse entrevoir toute la science qu'il a acquise en ce domaine au fur et à mesure des publications. On peut se reporter à l'ouvrage d'A. Pagès, *La Bataille littéraire (op. cit.)* et à celui de J. Kaempfer, *Emile Zola. D'un naturalisme pervers*, Paris, Corti, 1989.

³⁸ Les lignes qui suivent et qui traitent de la situation de Zola dans le champ littéraire de la fin du XIX^e siècle sont inspirées de toute une série de travaux : P. Bourdieu, « Le champ littéraire », *Lendemains*, 36, 1984, pp. 3-46 et *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 ; Ch. Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme, Roman-Théâtre-Politique*, Paris, Presses de l'ENS, 1979 ; R. P. Colin, *Zola. Renégats et alliés, La république naturaliste*, Lyon, PUL, 1988 ; J. Dubois, « Emergence et position du groupe naturaliste dans l'institution littéraire », Colloque de Cerisy, *Le Naturalisme*, Paris, UGE 10/18, 1978, pp. 75-100 et R. Ponton, *Le champ littéraire en France de 1865 à 1905 (recrutement des écrivains, structure des carrières et production des œuvres)*, thèse de 3^{ème} cycle dirigée par P. Bourdieu, Paris, EHESS, dactylographiée, 1977. Il nous semblait nécessaire toutefois de revenir sur cette question et de l'intégrer à notre problématique.

le rappelle P. Bourdieu, on peut faire difficilement l'économie de ce genre de réflexions à propos d'auteurs qui tentent de parler du monde social (et notamment du peuple) ; ce qui est bien le cas de Zola :

Le champ littéraire est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent [...]. Mais nombre des pratiques et des représentations des artistes et des écrivains (par exemple leur ambivalence tant envers le « peuple » qu'envers les « bourgeois ») ne se laissent expliquer que par référence au champ du pouvoir, à l'intérieur duquel le champ littéraire occupe lui-même une position dominée.³⁹

Position dominée du champ littéraire, en effet, en termes de pouvoir social et de revenus économiques, à laquelle correspond en même temps, à la fin du XIX^e siècle, une autonomie de plus en plus poussée : le « principe de hiérarchisation interne » des œuvres et des auteurs (le champ se donne la possibilité de les consacrer spécifiquement, par des systèmes de reconnaissance et de légitimation entre pairs) se veut plus important que le « principe de hiérarchisation externe » (la qualité d'un artiste étant mesurée en termes de *réussite temporelle*, les décorations ou le succès commercial par exemple). Du même coup, le champ se trouve orienté autour de deux pôles : le « sous-champ de production restreinte » (les auteurs ne produisent que pour les autres producteurs et n'acceptent que d'eux les consécration, qui sont à leurs yeux les seules légitimes), « le sous-champ de grande production » (plus dépendant du champ social général, en ce que les auteurs sont « voués et dévoués au marché et au profit économique »).

En fonction d'un certain nombre de dispositions qui vont conditionner leurs positions, les auteurs vont se situer à tel ou tel point du champ. Les critères génériques ne sont pas négligeables non plus : au milieu du siècle, la poésie confère un capital symbolique important (mais un capital économique limité) ; le roman *littéraire* se situe entre les deux pôles ; du

³⁹ P. Bourdieu, art. cit., pp. 4-5.

côté de la grande production, on trouve les genres à faible capital spécifique mais à capital économique élevé (parce qu'ils ont un large public), le théâtre bourgeois, le roman des familles (feuilleton, sentimental), par exemple.

Ce fonctionnement du champ explique, partiellement certes, la position des romanciers naturalistes. Aux yeux des « producteurs » les plus légitimes, le roman est encore, en 1860, un genre dévalué : un jeune auteur qui souhaite une *vraie* consécration littéraire va, en général, débiter par la poésie.⁴⁰ Mais comme il y a peu d'élus et qu'il faut pouvoir se permettre financièrement de pratiquer un tel genre (peu lucratif), les écrivains les moins pourvus en capital économique et en capital social sont souvent obligés de se tourner vers le journalisme et le récit.⁴¹ L'enjeu sera ensuite de faire légitimer ces choix : cela passe, à la fois, par une réhabilitation du roman et par la nécessité de se « distinguer » dans l'histoire du genre. Il va falloir proposer *autre chose* que les romantiques et les réalistes de la première génération : dans un tel type de fonctionnement du champ, la « révolution permanente »⁴², qu'elle soit effective ou simplement revendiquée, est quasi inévitable... On le voit bien dans toute la réflexion d'un Zola sur le roman du XIX^e siècle⁴³ : son élaboration de la théorie naturaliste se fait à partir et contre Balzac (le titre de son feuilleton, « Différences entre Balzac et moi »⁴⁴, est particulièrement clair), Hugo, Flaubert, etc. Cette théorisation, parfois un peu *dure*, semble donc faire pendant aux dispositions économiques et sociales plutôt défavorables des naturalistes, comme si elle garantissait le sérieux de leur entreprise. R. Ponton montre, en effet, que sur les 52

⁴⁰ Comme le dit P. Bourdieu, la poésie confère « une position élevée dans la hiérarchie des métiers littéraires, qui procure à ses occupants, par une sorte d'effet de caste, l'assurance, au moins subjective, d'une supériorité d'essence par rapport à tous les autres écrivains [...] » (art. cit., p. 37). Voici ce que Gustave Kahn répond à J. Huret : « Dans tous les cas, je considère le plus mauvais poète symboliste de beaucoup supérieur à n'importe lequel des écrivains enrégimentés sous le naturalisme. » (J. Huret, Enquête sur l'évolution littéraire, Paris, J. Corti, 1999, (1^{ère} édition chez Charpentier, 1891), p. 386).

⁴¹ On peut se reporter avec profit à l'étude citée ci-dessus de R. Ponton qui analyse ces trajectoires à l'aide d'exemples concrets.

⁴² P. Bourdieu, art. cit., p. 24.

⁴³ Voir, par exemple, Les romanciers naturalistes, *op. cit.*

⁴⁴ Ms. 10.345, f^o 15.

naturalistes recensés entre 1865 et 1905, plus de la moitié est issue des classes populaires ou de la petite-bourgeoisie à faible dotation culturelle, n'a pas fait d'études supérieures et est d'origine provinciale ; ce qui n'est pas le cas pour les écrivains symbolistes et « psychologues » qui, à partir de 1880, vont rafler toutes les consécration légitimes. D'abord surclassé par la poésie parnassienne, le roman réaliste et naturaliste va l'être, au moment même où le genre romanesque entre pourtant en voie de légitimation, par le courant symboliste et par le roman des *profondeurs intérieures*, autrement dit « psychologique ».⁴⁵ Il est, dans ces conditions, très difficile pour un auteur du courant réaliste de « se faire un nom ». Et R. Ponton de noter que ceux qui y parviennent ont quelque chose d'« atypique » dans leur parcours : soit une origine sociale plus élevée (c'est le cas de Flaubert, des frères Goncourt), soit (mais les deux critères peuvent s'ajouter) une forme d'« anomie » dans leur vie « privée » – séparation des parents, ruptures de toutes sortes qui vont les « pousser » – (on peut penser à Daudet, Maupassant, Zola). Mais le chef de file de l'école naturaliste, qui va connaître pour la première fois dans l'histoire littéraire des tirages proprement extraordinaires (ainsi on sait qu'en 1908, 209 000 exemplaires de Nana auront été vendus)⁴⁶, candidate 24 fois à l'Académie Française, sans succès.

[...] la plupart des naturalistes étaient fort inintelligents [...]. Quelles affinités électives pouvait-il y avoir entre cet épais, truculent et ignorant Zola, le moins philosophe et le moins psychologue des hommes, et ce fin, souple, curieux et inquiet Vaudois [Edouard Rod] [...] ?⁴⁷

E. Rod sera élu, lui... Comme le note R. Ponton :

⁴⁵ Le roman naturaliste va tout de même connaître une dizaine d'années de gloire sulfureuse, entre 1885 et 1895. Voir là encore A. Pagès, La Bataille littéraire (op. cit.).

⁴⁶ R. Ponton rappelle que les 2,7 millions d'exemplaires des Rougon-Macquart vendus en 1905 représentent 10 à 15 fois le volume entier de la production littéraire de la première moitié du XIX^e siècle.

⁴⁷ V. Giraud, Les maîtres de l'heure, tome 2, Paris, Hachette, 1911, p. 126.

[...] les différences de capital culturel sont interprétées en termes substantialistes d'intelligence. [...] A travers la personne de Zola, c'est le naturalisme, et plus largement, toute la tradition romanesque dont les auteurs sont des petits-bourgeois qui se trouve exclue définitivement de la sphère de la culture légitime dont l'accès est contrôlé par les différentes fractions de la classe dominante (aristocratie, bourgeoisie conservatrice et libérale). Tout se passe donc comme si une partie du champ romanesque se constituait en « culture moyenne » à la fin du XIX^e siècle.⁴⁸

2. Le « cas » Zola

Sans entrer dans les détails de la biographie d'Emile Zola⁴⁹, rappelons simplement que sa situation est assez proche du cas général, décrit plus haut à propos des écrivains naturalistes. Il vient d'un milieu relativement modeste : si son père, italien, est ingénieur, il a épousé une jeune Française qui appartient à la petite-bourgeoisie artisanale d'Aix-en-Provence et sa mort, quand Emile a sept ans, plonge sa famille dans une situation difficile. En 1858, le jeune Zola monte à Paris avec sa mère : leurs conditions de vie se détériorent. Après son échec au baccalauréat, il renonce à ses études et commencent pour lui quelques années de bohème problématiques.⁵⁰ Il s'emploie à plusieurs petits métiers avant d'entrer dans le service de la publicité de la librairie Hachette, ce qui le relance, lui fait rencontrer des gens et l'aide à placer des articles de

⁴⁸ R. Ponton, *op. cit.*, p. 200.

⁴⁹ Sur cette question biographique, on peut consulter les ouvrages d'A. Lanoux, Bonjour Monsieur Zola, Paris, Amiot-Dumont, 1954 ; de F. Brown, Zola, une vie, Paris, Belfond, 1995 et d'H. Mitterand, Zola, Tome 1. *Sous le regard d'Olympia, 1840-1871*, Paris, Fayard, 1999.

⁵⁰ Certaines lettres du tome 1 de la Correspondance (*op. cit.*) montrent à quel point la vie du jeune Zola fut, à certains moments, difficile. Ainsi, dans la lettre 45, du 10 juin 1861, on peut lire : « Plus je vais, et plus je vois nettement ma malheureuse position. Résolu de faire un travail quelconque pour vivre, je ne puis même pas trouver ce travail. » Dans la lettre suivante, toujours adressée à son ami J.B. Baille, il écrit : « Parlons maintenant du misérable. Sans doute je serai placé vers le 15. [...] J'aurai cent francs par mois pour sept heures de travail chaque jour. Avec cela on ne meurt pas de faim et l'on peut encore être poète. »

presse. Lui, qui n'a jamais renoncé à l'idée d'écrire, abandonne tout de même les vers pour le récit...

D'autres, à sa place, on l'a vu, ne réussissent pas à percer : Zola doit en partie son succès à son opiniâtreté, liée sans doute à la forme d'*anomie* de sa vie familiale et dont Ponton rappelle l'importance pour tous les écrivains réalistes issus de milieux modestes : il est marqué par l'*italianité* de ses origines et par sa condition d'orphelin de père. Il semble qu'il ait très vite conscience que la seule manière pour lui de se faire un vrai nom est de se lancer dans le roman moderne, donc réaliste : il s'agit, comme le dit Courbet, de « peindre le vulgaire et le moderne », de s'attaquer à cette fameuse matérialité du monde dont nous avons tant parlé et qui se décline essentiellement sur les modes du corps, du quotidien, du paysage extérieur (et urbain) et des classes populaires en général. Si Zola finit par rencontrer un public nombreux, exceptionnel pour l'époque⁵¹, il rencontre plus difficilement une véritable reconnaissance de la part de ses pairs. Et cela se dit effectivement en termes de « noblesse » et d'« essence » littéraire.

Comme si les Goncourt ou Flaubert, qui, pourtant, travaillent plus ou moins les mêmes objets, étaient moins « contaminés » par la vulgarité de ces derniers : contre Zola jouent ses dispositions sociales défavorables, qui lui font accorder au public et à l'argent une importance mal vue, et une forme de durcissement théorique (la doctrine naturaliste) à la fois nécessaire pour quelqu'un dans sa position et difficile à défendre devant « le tribunal de la modernité ». Dans le champ de production restreinte, parce que le champ littéraire évolue vers une autonomie de plus en plus large, seules se mettent à compter véritablement les œuvres qui s'inscrivent explicitement dans l'histoire des formes : la modernité se situe essentiellement dans la réflexivité de l'art et la grandeur de l'écrivain dans un *désintéressement* revendiqué et un culte de l'écriture. Avoir recours ainsi, comme le fait Zola, à des cautions extérieures (le public, la science), même si c'est de façon ambiguë, ne peut que le

⁵¹ Notons tout de même que certains romans d'A. Daudet ou de P. Bourget, par exemple, atteignent des tirages équivalents à ceux de Zola.

discréditer. Comme le disait Théophile Gautier à Feydeau : « Flaubert a eu plus d'esprit que nous [...], il a eu l'intelligence de venir au monde avec un patrimoine quelconque, chose qui est absolument indispensable à quiconque veut faire de l'art. »⁵²

L'évolution du champ de production culturelle vers une plus grande autonomie s'accompagne ainsi d'un mouvement vers une plus grande réflexivité, qui conduit chacun des « genres » à une sorte de retournement critique sur soi, sur son propre principe, ses propres présupposés : il est de plus en plus fréquent que l'œuvre d'art, *vanitas* qui se dénonce comme telle, inclut une sorte de dérision d'elle-même. De même que la succession des révolutions poétiques contre la poésie ou le lyrisme conduit à une poésie tout entière dressée contre le « poétique » ou même la poésie, de même le théâtre tend toujours davantage à exclure « le théâtral » et le roman « le romanesque ».⁵³

Si ce mouvement, en littérature, a bien une forme de validité, on comprend que l'ironie flaubertienne ait été sentie comme plus moderne que le naturalisme théorique d'un Zola ! On sent chez Flaubert une plus grande distance (une plus grande liberté ?) avec les sujets qu'il traite, que ce soit les mœurs de province dans Madame Bovary ou la tentation encyclopédique dans Bouvard et Pécuchet ; il peut même tirer un certain *profit* littéraire des sujets *bas* :

Ainsi Flaubert va-t-il « faire la nique » aux bourgeois (à la littérature légitime) en empruntant pour son art aux pratiques indignes et indigènes et construire sa propre légitimité en s'appropriant sans complexe, selon

⁵² Cité par P. Bourdieu, art. cit. Zola a eu l'occasion de s'exprimer, avec une même lucidité, sur ce problème dans L'argent dans la littérature, O.C., Tome X, pp. 1259-1284. Voici ce qu'il écrit par exemple, à la page 1277 : « A la fin, cela m'enrage de lire, dans des journaux de jeunes poètes, que l'écrivain doit simplement viser la gloire. Oui, cela est convenu, il est puéril de le dire. Mais il faut vivre. Si vous ne naissez pas avec une fortune, que ferez-vous ? Regretterez-vous le temps où l'on bâtonnait Voltaire, où Racine mourait d'une bouderie de Louis XIV, où toute la littérature était aux gages d'une noblesse brutale et imbécile ? »

⁵³ P. Bourdieu, art. cit., p. 26. Il va de soi que tout cela mériterait d'être nuancé mais nous sommes globalement d'accord avec le sociologue sur ce mouvement général de la littérature, de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1970.

les exigences de sa symbolique personnelle, des éléments de la culture des dominés auxquels il confère une nouvelle dignité. C'est pourquoi, dans la pratique artistique de Flaubert, les pratiques populaires, certes soumises à un projet créateur exogène, ont leur place. Autrement dit, le gain symbolique – « la plus-value symbolique »⁵⁴ – est double : la rupture culturelle a la vertu de le distinguer de ces « bourgeois » qui risquent toujours de lui en imposer par le simple rappel de la hiérarchie objective des positions, alors que l'appropriation culturelle sélective de pratiques et valeurs populaires ou dominées manifeste sa puissance culturelle dans et sur le champ. Entre la culture sans le brio réservée au petit-bourgeois pédant et laborieux et le brillant sans la culture, apanage du gros bourgeois, il y a place pour l'esthétisme de Flaubert, pour un ascétisme de luxe qui peut se permettre de conjuguer le luxe de l'ascétisme et le brio de la culture.⁵⁵

Si, pour tous les réalistes-naturalistes qui tentent de se situer dans le champ de production restreinte, il y a « gain symbolique » à parler du peuple (et de manière générale de tous les types de sujets illégitimes), on peut toutefois ajouter qu'il est sans doute moindre pour quelqu'un comme Zola (ou pour tout écrivain moins pourvu socialement et économiquement), qu'on peut toujours accuser d'être bien plus proche des « vulgarités » traitées que le grand bourgeois Flaubert (ou les petits aristocrates Goncourt). Si ces derniers peuvent ironiser sur la science ou l'encyclopédisme, qu'ils sollicitent à l'occasion, Zola a les coudées moins franches :

A-t-il eu la naïveté de croire, comme on le lui reproche souvent, que la méthode de Claude Bernard pouvait s'appliquer directement à la littérature ? Tout porte à croire en tout cas que la théorie du « roman expérimental » lui offrait un moyen privilégié de neutraliser le soupçon de vulgarité attaché à l'infériorité sociale des milieux qu'il dépeignait et de ceux qu'il atteignait par ses livres : en se réclamant du modèle des médecins éminents, il identifiait le regard du « romancier expérimental »

⁵⁴ P. Bourdieu, Le sens pratique, Paris, Minuit, 1980, p. 211.

⁵⁵ J.M. Privat, *op. cit.*, p. 15.

au *regard clinique*, instituant entre l'écrivain et son objet la distance objectivante qui sépare les grandes sommités médicales de leurs patients.⁵⁶

Ce qui peut expliquer les terribles ambiguïtés de Zola vis à vis du peuple qu'il décrit et que les études sur la réception de L'Assommoir et de Germinal surtout n'ont cessé de mettre en avant.⁵⁷

En bref, il croit pouvoir être « résolument moderne » en dépeignant le monde matériel et les classes populaires mais à condition de montrer aussi qu'il s'en dépend, par une écriture virtuose et savante.⁵⁸

3. Le Ventre de Paris

Si nous en revenons au Ventre de Paris, les analyses qui précèdent nous permettent d'affirmer qu'il ne suffit pas de dire que le roman appartient à la *littérature des matières* ni même qu'il est « remarquable de matérialité » : si le texte peut être considéré dans ce « champ de forces » qu'est le champ littéraire, s'il est bien un dit qui répond à d'autres dits existants (Ch. Grivel rappelle, après M. Bakhtine,

⁵⁶ P. Bourdieu, Les règles de l'art, *op. cit.*, pp. 169-70.

⁵⁷ Ambiguïtés dont, par exemple, l'ouvrage de J. Dubois, L'Assommoir de Zola, *op. cit.*, rend parfaitement compte.

⁵⁸ Ainsi son encyclopédisme de « petit-bourgeois pédant et laborieux » lui a été beaucoup reproché : Ph. Hamon, au début de Du descriptif (*op. cit.*), revient sur une série de jugements critiques contemporains de Zola qui renvoient ce dernier au dictionnaire plutôt qu'à la littérature, celle-ci tendant de plus en plus au psychologisme. N'y aurait-il pas là un rapport avec les usages scolaires de l'enseignement du Français et de la Littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle ? En effet, l'apprentissage de la langue française à l'école primaire se fait surtout alors par l'acquisition d'un lexique proprement encyclopédique, que les élèves doivent réinvestir dans ce qui est un exercice d'écriture majeur, la description ; en revanche, au lycée, ils peuvent davantage laisser libre cours au sentiment, à l'émotion, à l'imagination, nourris qu'ils sont par les lectures des Classiques. Cela pourrait être une des raisons du goût des réalistes-naturalistes, qui souvent ne sont pas allés bien loin dans les études, on l'a vu, pour l'encyclopédisme descriptif ; une autre serait qu'ils destinent leurs ouvrages à un public plus large, plus diffus (et qui, pour une grande partie, n'a pas accédé à l'enseignement secondaire).

cette valeur argumentative ou « dialogique » du roman⁵⁹), alors il nous faut ajouter que Le Ventre de Paris multiplie, en la question, les *illégitimités*.

3.1. La description d'un quartier populaire et commerçant

Comme nous l'avons abondamment montré, la *densité matérielle* de ce roman en fait déjà un texte « curieux » : il est vraiment terriblement descriptif.

Ici, nous voudrions simplement rappeler à quel point la description est une technique scripturale illégitime à la fin du XIX^e siècle (une forme de suspicion continue du reste à peser sur elle à l'époque contemporaine). Sans doute, comme l'écrit Ph. Hamon, parce qu'elle est toujours associée à une forme de matérialisme, justement :

Mais toujours, attaquée ou défendue, la description reste définie référentiellement par ce qu'elle décrit, notamment comme description d'objets « physiques » par opposition aux « actions » ou aux « sentiments » de personnages « vivants », toujours comme un matérialisme par opposition à une morale.⁶⁰

Les critiques sont d'autant plus vives quand il s'agit, comme c'est le cas pour Le Ventre de Paris, de descriptions de paysages urbains et triviaux, qui, comme en peinture, sont les moins considérées dans la hiérarchie des genres.

Dans la hiérarchie des genres, la peinture de paysage et la nature morte sont en effet au plus bas. Pour l'Académie, pour l'école des Beaux-Arts, le monde des choses ne saurait être qu'un *décor* pour le drame

⁵⁹ « Un texte constitue toujours une réaction à d'autres textes ; il en constitue la redite transformatrice, avec ou sans déni. », « Les Universaux de texte », Littérature, 30, mai 1978, p. 31.

⁶⁰ Ph. Hamon, Du descriptif, *op. cit.*, p. 33.

grandiose, emprunté à la mythologie ou à l'histoire, dont le tableau doit faire le récit.⁶¹

Zola en a parfaitement conscience : dans ses Salons, il fustige l'idéalisme de la peinture académique au nom justement de la matérialité du monde moderne. Dans Le Ventre de Paris, Claude se charge d'exprimer son point de vue esthétique :

Quand un coup de soleil, tombant sur les grands mous, leur mettait une ceinture d'or, Claude, l'œil pâmé, était plus heureux que s'il eût vu défiler les nudités des déesses grecques et les robes de brocart des châtelaines romantiques. (776)

L'opposition qu'il fait ici entre « les grands mous » (de bœuf) et « les nudités des déesses grecques » est particulièrement parlante. Et Zola applique à l'écriture la même philosophie : non content de décrire la ville, il décrit le quartier des Halles et un marché alimentaire !

On a beaucoup parlé des habitants de ce quartier comme de bourgeois ventrus (les Gras) mais ce sont avant tout des *travailleurs de la matière alimentaire* : des marchands, des artisans, des producteurs, qui appartiennent plutôt à la petite-bourgeoisie, quand ils ne sont pas clairement marqués du sceau du populaire. Et le choix du marché de l'alimentation comme celui du métier de charcutier pour le couple central de personnages n'est pas neutre sociologiquement : la littérature n'a pas l'habitude de les décrire. Certes, tout le courant réaliste a mis en scène la petite-bourgeoisie : on pense à M. Homais, à Charles Bovary, mais peut-on comparer vraiment un apothicaire ou un officier de santé à un marchand de viandes ? Et César Birotteau, sans doute l'un des premiers commerçants *héros* de la littérature, est parfumeur... non charcutier.⁶²

⁶¹ P. Carles, B. Desgranges, *op. cit.*, p. 17.

⁶² Les *travailleurs de l'alimentaire* peuvent apparaître dans les romans où la faim joue un rôle non négligeable : ainsi on trouve des aubergistes, par exemple, dans la littérature picaresque ; on les retrouve aussi dans ce qu'il est convenu d'appeler la littérature populaire : ainsi le Chourineur, dans Les Mystères de Paris d'E. Sue, est

Nous aurons l'occasion de revenir sur les connotations souvent négatives de cette profession⁶³ et de ce qu'elle travaille et vend : la chair du cochon. Mais cela nous renvoie d'abord au peu de légitimité littéraire de la denrée alimentaire.

3.2. La « nature morte » littéraire

On a vu que certains critiques n'hésitaient pas, suivant en cela Zola lui-même, à qualifier tout le roman de « colossale nature morte » ; en tout cas, le texte décline une série de morceaux qui peuvent apparaître comme les équivalents littéraires des natures mortes picturales traditionnelles : les pièces de viande aux crochets, l'étalage du marchand de volailles, la poissonnerie, etc. Comme le rappelaient P. Carles et B. Desgranges dans une remarque précédemment citée, la nature morte est encore moins considérée que la description de paysages !

De toutes façons, ce qui renvoie au ventre, au *manger* (dont on a vu l'importance dans l'œuvre zolienne), n'est pas senti comme digne de figurer en bonne place dans la *grande* littérature. Notre propos n'est certes pas de faire une analyse de cette thématique dans l'histoire de la littérature narrative (et nous n'en avons pas les moyens...) mais nous voudrions tout de même suggérer quelques hypothèses qui nous permettent de situer, à ce niveau, Le Ventre de Paris.

garçon-boucher (adolescent, il est même employé à l'abattage et à l'équarrissage des bœufs).

⁶³ Mais le boutiquier parisien est, de toute façon, une figure assez unanimement négative au XIX^e siècle ; voici ce qu'en dit A. Luchet dans Les Mœurs d'aujourd'hui (1854), cité par D. Oster et J. Goulemot dans La vie parisienne, Anthologie des mœurs du XIX^e siècle (Paris, Sand/Conti, 1989, pp. 109-112) : « *Boutiquier* adjectif est un mot singulièrement expressif, plein d'énergique moquerie et d'ironie amère.[...] *Boutiquier* veut dire évidemment quelque chose de bas, d'étroit, de sec, de petit. *Boutiquier* sent l'égoïsme, l'avarice, la liarderie.[...] Donc la *boutique* n'est pas une chose, c'est un esprit. Cette mauvaise part, cette lèpre du commerce de détail – pour ne parler de la *boutique* que dans son sens le plus littéral – a depuis une trentaine d'années peu à peu gagné presque tous les rez-de-chaussée des grandes villes. »

3.2.1. Roman et nourriture

L'apparition de la nourriture dans un récit se fait souvent sur le mode de l'ingestion (ou non) par des personnages, ce qui revient à dire que ce qui est privilégié à l'échelle narrative, c'est l'axe de la consommation. Deux dimensions nous semblent essentielles : un repas raconté est un *noeud narratif* (et symbolique) qui informe sur le statut des personnages en présence, sur leurs interrelations (dans ce cas, ce qui est donné à manger peut être important), et une mise en scène (cène) du corps dans sa dimension orale (parole et alimentation vont souvent de pair, du reste).

Il nous semble justement que, de la Renaissance au XIX^e siècle, le motif du repas, souvent incontournable jusqu'alors dans la *grande* littérature (les épopées grecques, les chansons de geste nous en donnent de bons exemples) comme dans la veine plus populaire (du *Satiricon* aux œuvres de Rabelais en passant par les fabliaux, *Le roman de Renart*, etc.), finit par n'investir que les genres les moins « nobles » (le roman picaresque, le roman d'aventures et de voyages, les contes). Pour le XIX^e siècle, seule la littérature réaliste lui fait une part, et à y regarder de près, pas si grande que cela. On aurait pu s'attendre à ce que le champ littéraire lui accorde plus d'importance dans la mesure où ce siècle est celui qui voit la gastronomie toucher presque toutes les classes sociales⁶⁴ ; dans les faits, le *détail* du repas tend à investir, nous semble-t-il, des *lieux* plus spécialisés, les livres de bonnes manières, de recettes, les journaux intimes, la presse, etc. Peut-être est-ce dû, là encore, au « processus de civilisation » dont parle N. Elias : se nourrir est un besoin corporel qui est de plus en plus senti comme privé, personnel, intime, et puisque la « civilisation » se mesure également à l'intériorisation des règles de maîtrise du corps, à sa clôture, sans doute l'acte de manger est-il frappé lui aussi du tabou qui touche l'ensemble des fonctions naturelles⁶⁵ ; il

⁶⁴ Sur cette question, voir J.P. Aron, *Le mangeur du XIX^e siècle, Une folie bourgeoise : la nourriture*, Paris, Denoël / Gonthier, Coll. Médiations, 1976 (1^{ère} édition 1973).

⁶⁵ J. Borie (*op. cit.*) écrit aussi : « Il est deux refoulés pour la conscience bourgeoise : le peuple et le corps. »

peut être moins décevant l'objet du discours littéraire légitime. Du reste, la critique littéraire, elle aussi, a mis un certain temps à s'intéresser à une thématique comme celle de la nourriture :

Et l'on pourrait facilement appliquer à la critique littéraire ce que dit J.P. Aron (dans Faire de L'Histoire) à propos de l'Histoire : « Depuis cinquante ans, allégée de ses poids morts : personnage, fait brut, contingence, évolution, [elle] n'a pas tout à fait levé deux hypothèques majeures, [dont] le tabou des domaines impurs : le corps, le sexe, les appétits et les désirs – la topologie du bas et du haut, le ventre opposé à la tête comme l'indignité à la noblesse, fantasme plusieurs fois millénaire articulé à la pensée de l'Occident et encore vivace dans les représentations académiques. »⁶⁶

A considérer la littérature réaliste du XIX^e siècle, on se rend compte que nulle œuvre n'accorde une aussi grande place à ces « domaines impurs » que celle de Zola. Si l'on consulte l'ouvrage de J.P. Aron consacré aux « mangeurs du XIX^e siècle », on voit que les romans de l'écrivain naturaliste sont de loin les plus fréquemment cités : c'est dire si cet auteur ne se contente pas de mettre en scène l'appétit, il décrit, souvent par le menu, *ce qui est mangé*.⁶⁷ Il faut reconnaître que la critique zolienne s'est maintenant attachée à travailler cette dimension : pour Le Ventre de Paris, aucune étude ne fait l'impasse, comme nous l'avons vu, sur l'importance du ventre. Mais étudie-t-elle pour autant ce qui est mangé exactement et les modalités de la consommation de nourriture? Ainsi, il va de soi que ce roman met en scène des personnages qui dévorent, puisqu'il raconte un marché alimentaire et le

⁶⁶ A. Preiss, Le thème de la nourriture et du repas dans l'œuvre romanesque d'E. Zola, mémoire de maîtrise, dirigé par H. Mitterand et M. Raimond, Paris IV, 1977, dactylographié, p.1.

⁶⁷ Au point même que R. Courtine a tiré des Rougon-Macquart un livre des recettes zoliennes (rempli de jugements assez insupportables sur Zola lui-même et ses goûts culinaires « petits-bourgeois », peu raffinés, etc.), intitulé Zola à table. Trois cents recettes, Paris, R. Laffont, 1978.

combat des Gras et des Maigres.⁶⁸ Pourtant, pas un seul repas de Gras (on a vu que le repas était l'une des modalités principales d'apparition de la nourriture dans un récit) ne nous est, en fait, décrit précisément !

3.2.2. Le Ventre de Paris : nourriture ou matière alimentaire ?

Certes, les gras boutiquiers des Halles se nourrissent mais leurs repas sont toujours évoqués sommairement et sur un mode itératif : le texte nous dit (les occurrences sont très peu nombreuses) qu'ils se restaurent régulièrement, abondamment mais pas un seul menu n'est détaillé. Les descriptions de repas dans Le Ventre de Paris sont sans aucune mesure avec celles des banquets donnés par Saccard dans La Curée, du festin de Gervaise dans L'Assommoir, des dîners des « bourgeois » dans Germinal. Qu'on en juge :

Le dîner se prolongeait souvent jusqu'à neuf heures, pendant qu'Augustine restait au comptoir. C'était une longue digestion, coupée des histoires du quartier, des jugements positifs portés par la charcutière sur la politique. Florent devait dire comment avait marché la vente de la marée. Il s'abandonnait peu à peu, arrivait à goûter la béatitude de cette vie réglée. La salle à manger jaune clair avait une netteté et une tiédeur bourgeoises qui l'amollissaient dès le seuil. (704)

Aucun autre Gras, dans le roman, n'est décrit en train de manger. Les quelques mentions d'aliments consommés sont marquées dans la narration du sceau de l'exceptionnel ; le lecteur ne peut alors que leur porter une grande attention. Du côté des Gras, Lisa mange du boudin chaud mais c'est « debout » et en-dehors du repas justement. Du côté des Maigres, Florent avale une carotte *volée* à son arrivée ; en compagnie de Claude, il dévore une omelette au lard chez madame François (et non aux Halles) ; Marjolin et Cadine invitent Léon, l'apprenti-

⁶⁸ Tous les travaux sur le « manger » dans l'œuvre de Zola traitent Le Ventre de Paris en roman de référence : ainsi le mémoire d'A. Preiss précédemment cité s'appuie sur ce roman, ainsi que sur L'Assommoir et Germinal.

charcutier, à des dîners composés de « menus larcins » et Mlle Saget achète une assiette de « rogatons ». Ces quelques exemples sont frappants (c'est une liste presque exhaustive des scènes de repas du roman, mais nous n'avons pas tenu compte ici de ceux évoqués dans la parole des personnages) : nous reviendrons sur cette question mais d'ores et déjà, nous pouvons noter que les Maigres sont davantage décrits mangeant que les Gras, et quels mets ! Il n'y a pas un seul repas véritablement élaboré.

En fait, l'axe de la consommation de la nourriture est loin d'être le plus important dans Le Ventre de Paris⁶⁹ : le narrateur-descripteur semble plutôt privilégier celui de l'exposition et de la circulation des denrées. A cet égard, il s'agit bien d'une nature morte : les repas mettent davantage en branle la dimension narrative du récit alors que les denrées exposées relèvent plutôt de la description (même si les tableaux descriptifs sont forcément liés à la narration, comme nous l'avons vu). L'accent est donc mis sur la restitution des choses vues, perçues, et, au-delà du plaisir, jubilatoire sans doute, à les recouvrir de mots, ce qui compte, c'est de *rendre* leur dimension matérielle. Nous avons déjà avancé dans notre premier chapitre cette idée que Zola tentait d'écrire *la matière de la matière* ; nous voudrions ici poursuivre plus avant.

Dans Le Ventre de Paris, on ne consomme pas spécialement de nourriture mais on voit, on sent, on touche des denrées. C'est faire la part belle au corps, aux sens – et donc exhiber une forme d'illégitimité –, d'autant que Zola ne se contente pas d'en rester là et qu'il met en relief une sorte de *crudité* de la matière.

3.3. Une matière *extrême*

Ce qui frappe les commentateurs du roman, c'est la concomitance dans le texte de deux discours sur les Halles, à la fois opposés et

⁶⁹ Comme celui de la « consommation » sexuelle, du reste. On sait – Freud et Lévi-Strauss nous en ont convaincus – que les actes de manger et de copuler ont des accointances certaines ; dans le cas de notre roman, les critiques ont été nombreux à

complémentaires : les nouveaux pavillons Baltard dressent la cartographie d'un espace qui se veut prophylactique et fonctionnel, qui doit remplacer « le carnaval de l'ancien marché des Innocents » et réguler l'entrée et la circulation des denrées (c'est le pendant rationaliste de ce regard « configurant-esthétisant » porté sur le monde dont nous avons déjà parlé) ; mais la matière du monde, qu'on tente ainsi de maîtriser, ne cesse jamais de rappeler sa force, sa présence physique, son *organicité*. Ce qui nous intéresse, nous, dans cette question, c'est le détail de cette dernière : Zola choisit justement de *publiciser* tout ce qui se met à heurter la sensibilité d'une bourgeoisie (au sens large du terme), de plus en plus « autocontrainte » (pour N. Elias, le « processus de civilisation » en cours depuis la Renaissance atteint une forme d'achèvement avec la société bourgeoise du XIX^e siècle), et qui ressent une gêne à voir évoquer ce qui peut lui rappeler sa condition d'être *naturel*. C'est dire à quel point, pour un lecteur moyen de cette époque⁷⁰, le roman de Zola ne peut pas être senti comme véritablement « civilisé ».

3.3.1. *La nature morte aux viandes rouges*

Nous nous arrêterons plus loin, et pour d'autres raisons, sur l'importance de la viande dans Le Ventre de Paris. Nous voudrions, pour l'instant, simplement noter que la manière dont Zola en traite pourrait bien avoir quelque chose d'inconvenant.

D'abord, il n'hésite pas à décrire, dès le premier chapitre, l'étal de la boucherie des Halles, avec les pièces de viandes aux crochets, en insistant sur la couleur rouge, sur le sang lui-même, sur la parenté de l'animal avec l'humain (et donc sur notre *cannibalisme* latent) :

Sur le trottoir opposé, d'autres camions déchargeaient des veaux entiers, emmaillotés d'une nappe, couchés tout du long, comme des

noter le mariage sans chair de Lisa et de Quenu, par exemple, ou la peur physique devant les femmes qu'éprouvent Claude et Florent.

enfants, dans des mannes qui ne laissaient passer que les quatre moignons, écartés et saignants. Il y avait aussi des moutons entiers, des quartiers de bœuf, des cuisseaux, des épaules. Les bouchers, avec de grands tabliers blanc, marquaient la viande d'un timbre, la voituraient, la pesaient, l'accrochaient aux barres de la criée ; tandis que, le visage collé aux grilles, il [Florent] regardait ces files de corps pendus, les bœufs et les moutons rouges, les veaux plus pâles, tâchés de jaune par la graisse et les tendons, le ventre ouvert. Il passa au carreau de la triperie, parmi les têtes et les pieds de veaux blafards, les tripes proprement roulées en paquets dans des boîtes, les cervelles rangées délicatement sur des paniers plats, les foies saignants, les rognons violâtres. Il s'arrêta aux longues charrettes à deux roues, couvertes d'une bâche ronde, qui apportent des moitiés de cochon, accrochées des deux côtés des ridelles, au-dessus d'un lit de paille ; les culs des charrettes ouverts montraient des chapelles ardentes, des enfoncements de tabernacle, dans les lueurs flambantes de ces chairs nues et régulières ; et, sur le lit de paille, il y avait des boîtes de fer blanc, pleines du sang des cochons. (631-32)

Si l'exhibition de gros quartiers de viande a longtemps été tolérée, et notamment sur les tables domestiques puisqu'on y dépeçait et découpait directement les bêtes que l'on mangeait, elle est sentie progressivement comme barbare et ne peut qu'être reléguée dans des lieux spécialisés : l'abattage, le dépeçage et le découpage en gros vont se faire progressivement en dehors des centres urbains et dans des enceintes prévues pour cela, les abattoirs (à Paris, on excentre ces derniers à partir de 1811) ; l'exposition dans des boutiques ou sur des marchés ; la préparation enfin dans les cuisines (autre endroit spécialisé) ; bref, dans ce que N. Elias appelle les « coulisses » de la société. Dans un mémoire écrit par le Ministre de l'Agriculture, du Commerce et des Travaux Publics, sous le Second Empire, on peut lire, à propos de la possibilité de lever l'interdiction de la vente ambulante de la viande que « [cette

⁷⁰ Et pour combien de la nôtre ? Rappelons par exemple les longues réticences de l'Institution littéraire à mettre un roman de Zola au programme de l'agrégation de Lettres.

dernière] ne serait pas plus répugnante que les étalages des bouchers. »⁷¹

S'il faut bien manger, et notamment de la viande, nous sommes avec elle dans un rapport ambigu : nous valorisons la viande rouge (la vraie viande) tout en tentant de nous masquer notre envie de consommer du sang, par l'euphémisation, quand nous le pouvons, de son animalité (et de la nôtre).⁷² De la même manière, nous nous efforçons d'esquiver la question de l'acte de tuer et de « verser le sang », dont N. Vialles montre qu'ils sont pourtant au cœur de notre façon de considérer la viande.⁷³ Et le roman de Zola nous renvoie à plusieurs reprises à ces faits mêmes qui nous gênent. Si l'abattage des grosses bêtes ne se fait plus aux Halles, les resserres du carreau de la triperie ruissellent de sang :

Ils [Marjolin et Cadine] y allaient chaque jour, avec le goût du sang, avec la cruauté de gamins s'amusant à voir des têtes coupées. Autour du pavillon, les ruisseaux coulent rouge ; ils y trempaient le bout du pied, y poussaient des tas de feuilles qui les barraient, étalant des mares sanglantes. L'arrivage des abats dans des carrioles qui puent et qu'on lave à grande eau les intéressait. [...] Mais ce qui leur donnait surtout un frisson à fleur de peau, c'étaient les grands paniers qui suent le sang, pleins de têtes de moutons, les cornes grasses, le museau noir, laissant pendre encore aux chairs vives des lambeaux de peau laineuse ; ils rêvaient à quelque guillotine jetant dans ce paniers les têtes de troupeaux interminables. [...] En bas, c'était une horreur exquise. Ils entraient dans une odeur de charnier, ils marchaient au milieu de flaques sombres, où semblaient s'allumer par instants des yeux de pourpre ; leurs semelles se collaient, ils clapotaient, inquiets, ravis de cette boue horrible. [...] Autour des fontaines, sous le jour pâle des

⁷¹ Cité par J.M. Gourden, dans Les petits métiers parisiens et leurs fonctions au XIX^e siècle. L'exemple des marchands des quatre saisons, thèse de 3^e cycle, dir. M. Perrot, Université de Paris VII, 1983, dactylographiée, p. 331.

⁷² Sur la question, on peut se reporter au passionnant travail de N. Vialles, Le sang et la chair, Les abattoirs des pays de l'Adour, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'Homme, Coll. Ethnologie de la France, 1987.

⁷³ N. Vialles montre que dans les abattoirs même – et encore de nos jours – toute la question est de nier la tuée des bêtes.

soupiraux, ils s'approchaient des étaux. Là, ils jouissaient, à voir les tripiers, le tablier roidi par les éclaboussures, casser une à une les têtes de moutons, d'un coup de maillet. [...] Parfois, un cantonnier passait derrière eux, lavant la cave à la lance ; des nappes ruisselaient avec un bruit d'écluse, le jet rude de la lance écorchait les dalles, sans pouvoir emporter la rouille ni la puanteur du sang. (775)

Le sang versé appelle l'idée de la mort qu'on donne. Plus loin, les mêmes gamins seront décrits se délectant au gavage et à la saignée des pigeons :

Puis, il saigna. Rapidement, le couteau jouant entre les doigts, il saisissait les pigeons par les ailes, leur donnait un coup de manche qui les étourdissait, leur entraînait la pointe dans la gorge. Les pigeons avaient un court frisson, les plumes chiffonnées, tandis qu'il les rangeait à la file, la tête entre les barreaux du cadre de bois, au-dessus de la caisse de zinc, où le sang coulait goutte à goutte. Et cela d'un mouvement régulier, avec le tic-tac du manche sur les crânes qui se brisaient, le geste balancé de la main prenant, d'un côté, les bêtes vivantes, et les couchant mortes, de l'autre côté. Peu à peu, cependant, Marjolin allait plus vite, s'égayait à ce massacre, les yeux luisants, accroupi comme un énorme dogue mis en joie. Il finit par éclater de rire, par chanter : « Tic-tac, tic-tac, tic-tac », accompagnant la cadence du couteau d'un claquement de langue, faisant un bruit de moulin écrasant des têtes. (872)

On peut noter l'extrême précision technique de la description, qui renforce le sentiment de pénibilité que le lecteur peut éprouver (d'ailleurs, Florent qui assiste à la scène manque de tourner de l'œil).⁷⁴ Et le fait même de mettre en scène dans un roman des « spécialistes » de la matière alimentaire (bouchers, charcutiers, crémiers, etc.) est loin d'être anodin.

3.3.2. Les Halles comme « enceinte spécialisée »

Nous entendons cette expression dans l'acception que lui prête N. Elias. « Mais ce qui offense la sensibilité est relégué maintenant dans la coulisse, loin de la vie sociale. Des spécialistes s'en chargent au magasin ou dans la cuisine. »⁷⁵

En fait, comme nous le disions plus haut, le marché décrit par Zola ne met pas tant l'accent sur les consommateurs que sur les « techniciens » de l'alimentation et le texte zolien rend compte, là encore, de certaines tensions socio-culturelles. En effet, évoquer en littérature des métiers, concrets, de plus, comme ceux qui nous sont décrits dans Le Ventre de Paris, n'est pas loin de *faire vulgaire*⁷⁶, mais en même temps, depuis les Lumières, des courants de pensée tentent de valoriser les progrès et les techniques. La littérature réaliste, on le voit encore, opère à sa manière la jonction entre les Belles Lettres et certains aspects de la science. Ainsi certains précurseurs de Zola se lancent bien dans l'aventure, que l'on pense à Balzac ou à Flaubert, par exemple ; mais notons tout de même que César Birotteau n'est pas décrit *en train de faire* la pommade qui le rend célèbre et que l'opération du pied-bot dans Madame Bovary est une activité technique certes mais qui n'est pas de même nature que la confection d'un boudin...

Zola, lui, n'hésite pas à mettre en scène ses travailleurs aux prises avec la matière elle-même. Il choisit, encore une fois, de montrer l'envers du décor – ce qui peut décontenancer une partie de son lectorat –, de parler de personnages qui *touchent* la nourriture, qui mettent les doigts dans l'aliment, et, qui plus est, dans du *gras*. Nous voudrions prendre ici deux exemples bien significatifs.

⁷⁴ Dans cet esprit, il ne nous semble pas anodin non plus que la seule recette consignée par Zola soit celle du boudin.

⁷⁵ N. Elias, *op. cit.*, p. 173.

⁷⁶ N. Elias écrit même (*op. cit.*, p. 54) : « [...] c'est pourquoi le terme de métier et tout ce qui rappelle le spécialiste sont considérés dans les pays de culture de cour comme des fautes de style. » Et, pour le sociologue, l'influence de la culture de cour joue encore à plein sur la culture bourgeoise d'après la Révolution française.

Dans la scène de la fabrication du boudin, on apprend que c'est Auguste, le garçon-charcutier, qui saigne les porcs (à l'abattoir), qui baratte le sang recueilli, puis qui l'apporte à la charcuterie et la narration zolienne insiste sur la technicité de ces tâches :

« Eh bien, aurons-nous du bon boudin ? » demanda Lisa.

Il déposa ses deux brocs, et, lentement :

« Je le crois, madame Quenu, oui, je le crois... Je vois d'abord ça à la façon dont le sang coule. Quand je retire le couteau, si le sang part trop doucement, ce n'est pas un bon signe, ça prouve qu'il est pauvre...

- Mais, interrompit Quenu, c'est aussi selon comme le couteau a été enfoncé. »

La face blême d'Auguste eut un sourire.

« Non, non, répondit-il, j'enfonce toujours quatre doigts du couteau ; c'est la mesure... Mais, voyez-vous, le meilleur signe, c'est encore lorsque le sang coule et que je le reçois en le battant avec la main, dans le seau. Il faut qu'il soit d'une bonne chaleur, crémeux, sans être trop épais. »

[...]

« Je bats, je bats, je bats, n'est-ce pas ? continua le garçon, en faisant aller sa main dans le vide, comme s'il fouettait une crème. Eh bien, quand je retire ma main et que je la regarde, il faut qu'elle soit comme graissée par le sang, de façon à ce que le gant rouge soit bien du même rouge partout... Alors, on peut dire sans se tromper : « Le boudin sera bon. » (683-84)

Il y a sans doute de l'ironie dans le fait qu'Auguste, le garçon-charcutier à l'impérial prénom, se prend vraiment au sérieux.⁷⁷ Mais cela n'enlève rien à l'idée que le nombre de détails donnés sur « la qualité du sang » et l'histoire du « gant rouge » ont quelque chose d'étonnant et d'un peu inquiétant. Du reste, les charcutiers sont décrits à plusieurs reprises les doigts dans la viande crue (dans « les foies hachés » par exemple) et

⁷⁷ P. Carles et B. Desgranges (*op. cit.*) lisent également dans cet Auguste à « la face blême » une allusion satirique à Napoléon III, l'« auguste » monarque, qui doit son pouvoir au fait d'avoir trempé lui aussi ses mains dans un bain de sang.

quand leurs outils sont mentionnés, le lecteur ne peut que noter leur aspect agressif latent : « Elle quitta le comptoir, alla devant le billot, au fond de la boutique. Là, avec un couteau mince, elle sépara trois côtelettes d'un carré de porc ; et, levant un couperet de son poignet nu et solide, elle donna trois coups secs. » (666)⁷⁸

Le deuxième exemple évoque davantage encore cette forme de provocation à la sensibilité, au (bon) goût qu'est la littérature zolienne, puisque le passage choisi met en scène la crémière, madame Lecoœur, en train de « pétrir la maniotte » :

[...] elle enfonçait furieusement les poings dans cette pâte grasse qui prenait un aspect blanchâtre et crayeux. Elle suait, elle poussait un soupir à chaque effort. [...] Elle avait replongé les bras. Le beurre lui montait jusqu'aux coudes. Amolli préalablement dans l'eau tiède, il huilait sa chair de parchemin, faisant ressortir les grosses veines violettes qui lui couturaient la peau, pareilles à des chapelets de varices éclatées. (825)

Et le narrateur prend soin d'inclure à chacune de ces scènes « curieuses » (et le mot est faible) un ou plusieurs personnages qui vont réagir justement (ce qui est bien une manière de montrer que la question du seuil de tolérance et de sensibilité est importante) : on a vu Florent manquer de s'évanouir devant la saignée des pigeons ; quand Auguste raconte le barattage du sang de cochon, les femmes de la maison s'arrêtent de coudre pour écouter « avec un grand intérêt » ; quant au beurre, il est fabriqué devant la Sarriette, « toute dégoûtée par ces vilains bras ».

En choisissant de mettre en scène des « spécialistes » qui travaillent la matière alimentaire, Zola sait qu'il privilégie une perception relativement *crue* de cette dernière, qui fait la part belle au toucher.

⁷⁸ Zola, dans son souci encyclopédique, nous donne toute la liste des outils (lardeur, couperet, hâchoir, couteaux de toutes sortes) alors que dans la vie quotidienne, d'après N. Elias toujours, depuis le Moyen Age, on n'a fait qu'atténuer la dangerosité de tous les ustensiles nous servant à consommer les denrées (et notamment du couteau, dont on a *euphémisé* comme on a pu l'usage).

Comme le dit A. Corbin : « En plaçant sur le même plan les sens intellectuels et esthétiques, la vue et l'ouïe, et ceux de la vie végétative et animale, l'odorat et le toucher, il [Zola] lançait probablement son plus scandaleux défi. »⁷⁹ Il nous reste à évoquer l'odorat dont on sait qu'il revêt chez notre auteur une importance déjà notée par ses contemporains.

3.3.3. Relents et pourriture

Nous connaissons l'aptitude zolienne à solliciter, dans l'appréhension du monde matériel, le plus de sens possible (et les plus nobles comme les moins nobles). Mais, là encore, Zola va particulièrement loin, surtout quand on sait que « la volonté de désodorisation bourgeoise » (selon l'expression d'A. Corbin) se fait de plus en plus prégnante au cours du XIX^e siècle : il ne rechigne jamais à évoquer les odeurs fortes, les relents, les miasmes. A ce propos, A. Lanoux parle du Ventre de Paris comme d'« un Courbet qui pue ».⁸⁰ Ainsi, Zola tente de rendre les odeurs de la poissonnerie à toutes les saisons, et notamment quand la chaleur la transforme en endroit nauséabond :

Les premiers mois, il ne souffrit pas trop de cette odeur pénétrante. L'hiver était rude [...] Mais vinrent les dégels, les temps mous, les brouillards et les pluies de mars. Alors les poissons s'amollirent, se noyèrent ; des senteurs de chairs tournées se mêlèrent aux souffles fades de boue qui venaient des rues voisines. Puanteur vague encore, douceur écoeurante d'humidité, traînant au ras du sol.⁸¹ Puis, dans les après-midi ardentes de juin, la puanteur monta, alourdit l'air d'une buée pestilentielle. (729)

⁷⁹ A. Corbin, Le miasme et la jonquille, *L'odorat et l'imaginaire social, 18^e-19^e siècles*, Paris, Aubier, Coll. historique, 1982, p. 242.

⁸⁰ A. Lanoux, Préface à l'édition du Ventre de Paris dans la Coll. du Livre de Poche, 1978.

⁸¹ Notons la phrase nominale, assez rare chez Zola, mettant en relief les notations.

Il n'est aussi que de penser à la fameuse « symphonie des fromages », dont il orchestre avec soin la montée en puissance des puanteurs. En voici « le bouquet » final :

Tous, à cette heure, donnaient à la fois. C'était une cacophonie de souffles infects, depuis les lourdeurs molles des pâtes cuites, du gruyère et du hollande, jusqu'aux pointes alcalines de l'olivet. Il y avait des ronflements sourds du cantal, du chester, des fromages de chèvre, pareil à un chant large de basse, sur lesquels se détachaient, en notes piquées, les petites fumées brusques des neufchâtel, des troyes et des mont-d'or. Puis les odeurs s'effarient, roulaient les unes sur les autres, s'épaississaient des bouffées du port-salut, du limbourg, du géromé, du marolles, du livarot, du pont-l'évêque, peu à peu confondues, épanouies en une seule explosion de puanteurs. (832-33)

Notons qu'en plus Zola choisit des matières « fortes » : des corps, et populaires puisqu'ils sentent et transpirent (celui de la poissonnière Louise par exemple) ; des denrées, organiques donc putrescibles. Dans cette « catégorie », le fromage peut effectivement occuper une place de choix, lui qui est encore suspect sur les tables bourgeoises du XIX^e siècle, pour son accointance avec le cru et le pourri justement.

Produit de terroir, il mit près d'un siècle à s'installer à part entière sur les bonnes tables et encore après les desserts, au moment où l'on est repu. [...] Mais de cette proscription, Zola, dans Le Ventre de Paris, fournit le témoignage le plus frappant. [suivent ici des extraits de la « symphonie des fromages »] Ne dirait-on pas que le fromage trafique avec la mort ? Etonnez-vous que Dumas, goinfre notoire, lui manifeste une distance gênée ou peureuse : on n'en saurait consommer beaucoup ; il est indigeste, parfois dangereux.⁸²

⁸² J.P. Aron, *op. cit.*, pp. 119-20. Il indique qu'il s'est servi du Grand dictionnaire de cuisine, à l'article *Fromage*. Le fromage a beau être un produit du « terroir », les paysans rappellent aussi qu'il ne faut pas en abuser, comme en témoignent quelques beaux proverbes de la fin du XIX^e siècle (recueillis et commentés par F. Loux et Ph. Richard, dans Sagesses du corps, La santé et la maladie dans les proverbes français, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978) : « Fromage, poire et pain, repas de vilain » ;

Mais, de manière générale, les denrées présentées dans un marché relèvent plutôt du cru que du cuit (d'autant que, nous l'avons vu, la narration zolienne fait plus dans la nature morte que dans les scènes de repas). Et le narrateur-descripteur n'oublie jamais d'envisager l'évolution du cru vers le pourri, vers le déchet, de même que la métaphore du ventre à l'échelle des Halles, qui induit l'idée du circuit digestif (voir notre premier chapitre), inclut aussi tout ce qui peut relever de la (mauvaise) digestion : engorgement, mauvaises haleines, nausées, vomissements et défécation. Le rêve de circulation idéale de la matière (ce *circulus vitalis* déjà évoqué), de cette vie qui devient mort pour mieux nourrir et de cette mort qui permet une nouvelle renaissance (c'est l'idée même de marché⁸³, appuyée par le thème du recyclage des déchets en fumier) tourne souvent court et signifie l'incontrôlable de la vie organique. Les pavés des rues du quartier restent gras, au petit matin, et deviennent un obstacle pour Florent (« Le pavé était devenu gras [...] : des tas de queues d'artichauts, des feuilles et des fanes rendaient la chaussée périlleuse. Il butait à chaque pas. », 630). Le cru est vite pourri : ainsi, les beaux poissons, pris pourtant, au moment de leur première présentation, dans la métaphore glacée et métallique des bijoux, dégagent vite des odeurs pestilentielles et se gâtent rapidement ; la raie pourrie que Florent est obligé de jeter lui-même au troisième chapitre, ou la barbe abîmée qu'achète la bonne de madame Taboureau, la boulangère, en sont d'autres exemples.⁸⁴

« Vin qui saute, pain qui chante, fromage qui pleure » ou encore « Jamais homme sage ne mangera du fromage ».

⁸³ Rappelons qu'en plus d'une proximité symbolique, il existe une proximité spatiale entre le marché des Halles et la mort : dans la mémoire des Parisiens, il reste attaché au cimetière des Innocents, fermé à la fin du XVIII^e, sur l'emplacement duquel il a fonctionné jusqu'en 1852.

⁸⁴ L'étal aux fruits de la Sarriette est décrit, au chapitre V, sous le signe de la fraîcheur et de l'odeur enivrante (parce qu'aussi la Sarriette est une jolie fille appétissante). Mais, à regarder de près la description, on peut y lire les premiers signes de blétissure ou de trop grande maturité de certains fruits. Comme dans la peinture, la nature morte littéraire devient vite une *vanité*. Mais Zola, à d'autres moments, ne se contente pas de suggérer la mort et la pourriture : ces dernières peuvent être, on l'a vu, très crûment évoquées.

Elles lui soufflaient à la face toutes leurs mauvaises haleines, roulées au milieu de la ville comme un ivrogne sous la table, à la dernière bouteille. [...] C'étaient les Halles crevant dans leur ceinture de fonte trop étroite, et chauffant du trop-plein de leur indigestion du soir le sommeil de la ville gorgée.[...] Il poussa violemment la fenêtre, les laissa vautrées au fond de l'ombre, toutes nues, en sueur encore, dépoitraillées, montrant leur ventre ballonné et se soulageant sous les étoiles. (868)

Le texte de Zola ne se contente pas de faire la part belle à la perception sensitive de la matière du monde, il met en relief tout ce que les sens peuvent percevoir de plus aigu, de plus désagréable, de plus « animal » et de plus corporel ; en tout ça pour *l'homo clausus* (selon l'expression de N. Elias) de la société bourgeoise du XIX^e siècle. Les réactions des lecteurs de l'époque sont intéressantes : quand ils défendent Zola (ce sont les plus rares), c'est au nom de sa puissance descriptive tout de suite référée aux maîtres de la peinture (qui jouent donc le rôle de cautions esthétiques), et le *cru* du texte est finalement plus ou moins escamoté (la réaction de Huysmans que nous avons citée dans notre premier chapitre est significative) ; quant aux autres, scandalisés, ils ne le lisent que trop bien. On pense, par exemple, aux « cris d'orfraie » poussés par J. Barbey d'Aurevilly à la parution du roman :

Mais, pour M. Zola, toute cette cochonnaille qu'il nous étale et dont il nous repaît, et dont il finit par nous donner le mal au cœur, c'est de l'art. Il croit dire le dernier mot de l'art en faisant du boudin, M. Zola ! [...] C'est une idée qui depuis longtemps se précise en littérature et en art. Nous devenons des charcutiers ! Cela s'appelle le réalisme, cette idée, et cela sort des deux choses monstrueuses qui s'accroupissent, pour l'étouffer, sur la vieille société française : Le Matérialisme et la Démocratie. [...] Son *Ventre de Paris* est l'œuvre à présent la plus avancée (et vous pouvez l'entendre comme il vous plaira !) dans le sens de vulgarité et de matière qui nous emporte de plus en plus... Mais ce ne sera pas la dernière ! Il y a plus bas que le ventre. Il y a ce qu'on y

met et ce qui en sort. Aujourd'hui on nous donne de la charcuterie.
Demain, ce sera de la vidange.⁸⁵

4. Conclusion partielle

Zola ou la nécessité de provoquer... Mais il ne s'agit pas de provoquer pour provoquer : chez lui, cela est sous-tendu par un projet esthétique et moral. Cela dit, l'écrivain se *situe* aussi en jouant de l'illégitime littéraire.

Le roman met d'ailleurs en scène une réflexion sur cette position des œuvres d'art dans « le champ de production culturelle » et sur leur réception surtout, menée par Claude, lorsqu'il raconte à Florent comment, une veille de Noël, il a vu voulu faire preuve d'originalité, en recomposant *da capo* la devanture de la charcuterie Quenu-Gradelle.

L'année dernière, la veille de la Noël, comme je trouvais chez ma tante Lisa, le garçon de la charcuterie, Auguste, cet idiot, vous savez, était en train de faire l'étalage. Ah ! le misérable ! il me poussa à bout par la façon molle dont il composait son ensemble. Je le priai de s'ôter de là, en lui disant que j'allais lui peindre cela, un peu proprement. Vous comprenez, j'avais tous les tons vigoureux, le rouge des langues fourrées, le jaune des jambonneaux, le bleu des rognures de papier, le rose des pièces entamées, le vert des feuilles de bruyère, surtout le noir des boudins, un noir superbe que je n'ai jamais pu retrouver sur ma palette.[...] Alors je fis une véritable œuvre d'art. Je pris les plats, les assiettes, les terrines, les bocaux ; je posai les tons, je dressai une nature morte étonnante, où éclataient des pétards de couleur, soutenus par des gammes savantes.[...] J'avais peint, n'est-ce pas ? la glotonnerie du réveillon, l'heure de minuit donnée à la mangeaille, la goinfrerie des estomacs vidés par les cantiques. [...] En haut, une grande dinde montrait sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches noires des truffes. C'était barbare et superbe, quelque chose

⁸⁵ J. Barbey d'Aurevilly, Le Constitutionnel, 14 juillet 1873, XVIII, p. 197.

comme un ventre aperçu dans une gloire, mais avec une cruauté de touche, un emportement de raillerie tels, que la foule s'attroupa devant la vitrine, inquiétée par cet étalage qui flambait si rudement... Quand ma tante Lisa revint, elle eut peur, s'imaginant que j'avais mis le feu aux graisses de la boutique. (800-801)

Cette vitrine nouvelle est comme une mise en abyme du Ventre de Paris et de l'esthétique de son auteur. D'abord partir des denrées et les travailler comme des couleurs, des formes, des matières ; en restituer ensuite la force, le concret, le brutal, le « barbare » pour aboutir enfin au triomphe du « ventre aperçu dans une gloire », de l'appétit plus fort que la religion, que la civilisation⁸⁶ : mais si les badauds sont effrayés et critiques, cela ne les empêche pas de « s'attrouper », bien au contraire...

III. L'approche ethno-critique du Ventre de Paris

On voit tout l'intérêt de poser la « matérialité » du roman comme « distinctive » : cela nous aide, dans la mesure du possible, à le recontextualiser. A partir du fonctionnement du champ littéraire dans l'espace social, de la position (et des dispositions) de l'auteur dans ce même champ, on appréhende peut-être mieux les enjeux de la démarche esthétique, en termes de conquête (ou non) de la légitimité culturelle : ce qui peut permettre aussi de mesurer, de façon non essentialiste, la nature de certains choix artistiques, ici, par exemple, de cette matérialité dont il a été beaucoup question. Il n'est pas anodin de savoir qu'elle entre, sans qu'elle ne se réduise à cela, dans une sorte de « stratégie de l'illégitimité », aussi bien par les moyens scripturaux qui la produisent que par les sujets traités (paysage urbain, marché

⁸⁶ Nous n'insistons pas sur le cynisme de Claude qui suggère clairement qu'il ne fait que montrer les dessous de la fête de Noël.

alimentaire, etc.) : cela nous oblige à considérer également l'œuvre zolienne (en production comme en réception) en termes de logiques culturelles, dans la mesure où elle met en question les seuils de sensibilité (au sens large) de la culture dominante (en tout cas, celle de ceux qui lisent majoritairement, à la fin du XIX^e siècle, les textes littéraires). En effet, si Le Ventre de Paris est réputé « vulgaire », le mot est à prendre aussi au sens propre : la matérialité, par toute une série d'aspects, est associée au « vulgus », à la foule des hommes du commun, bref, au peuple⁸⁷ et le texte emprunte bien des traits à ce que nous pouvons appeler la *culture populaire*.

1. Texte savant et culture populaire

Nous avons bien conscience de la difficulté posée par la définition d'une notion comme celle de « culture populaire ». Il semble tout de même qu'après toute une série de débats, les sciences sociales continuent à admettre et à utiliser l'expression.⁸⁸ Nous entendons par elle, simplement, l'ensemble des pratiques, des croyances, des productions symboliques des classes populaires.⁸⁹ A nos yeux, l'attitude

⁸⁷ Barbey l'avait bien senti quand il associait le réalisme au « matérialisme » et à la « démocratie » (voir ci-dessus).

⁸⁸ Il faut bien reconnaître que les deux termes de l'expression posent des problèmes d'ordre définitoire ! « Que signifie réellement « culture populaire » ? Une culture produite par le peuple ? En usage dans le peuple ? Destinée au peuple ? Imposée au peuple ? » Ce passage tiré de M. Lauwers, « Folklore e mentalità. Appunti sulla « religione popolare » nel medioevo » (Uomo e Cultura, XXI-XXII, 41-44, 1988-89, p. 136), est traduit de l'italien par nos soins. Pour un bilan des problèmes théoriques et historiques posés par la notion, se reporter à : R. Courtas, F.A. Isambert, « Ethnologues et sociologues aux prises avec la notion de « populaire », La Maison-Dieu, 122, 1975, pp. 20-42 ; La Ricerca folklorica, Cultura popolare, 1, 1980 ; J. Revel, « La culture populaire : pour les usages et les abus d'un outil historiographique », Culturas populares, Diferencias, divergencias, conflictas, Actas del Coloquio celebrado en la casa Velazquez, nov-déc. 1983, Casa de Velazquez, Universidad Complutense, Madrid, 1986, pp. 223-240.

⁸⁹ Pour caractériser socialement les classes populaires, on peut se servir de la nomenclature proposée par R. Ponton (*op. cit.*) : dans la seconde moitié du XIX^e siècle, elles comprennent les agriculteurs (métayers et petits propriétaires), les ouvriers, les gens de « métier » (maçon, bourrelier, sabotier etc.), des professions du tout petit commerce comme garçon-limonadier, marchand des quatre-saisons, etc. La petite bourgeoisie se situe à la frange « supérieure » de ces classes, souvent encore dans une sorte de transition socio-culturelle entre ces dernières et la moyenne bourgeoisie :

qui consisterait à prendre comme argument la complexité définitoire de cette notion pour nier totalement l'existence des faits qu'elle recouvre serait bien plus grave...

Dire qu'il y a des traits de culture populaire dans un texte littéraire, savant, ne doit pas faire tomber non plus dans l'illusion de *l'exclusivisme culturel*, à savoir dans la croyance en cette idée qu'il y aurait d'un côté *une culture cultivée* et de l'autre, une culture populaire. En réalité, les diverses formations culturelles ne sont jamais monolithiques, elles sont « pour une large part », les fruits d'un « travail opéré sur des matériaux qui ne [leur] sont pas propres ». Entre elles, se met en place tout un jeu subtil « d'appropriations, de réemplois, de détournements » qui concerne aussi bien « les formes que les contenus, les codes d'expression que les systèmes de représentation »⁹⁰, si bien qu'elles sont « toutes fabriquées d'emprunts divers et multiples » et « nourries d'évolutions successives et constantes »⁹¹.

Il va de soi maintenant que cette circulation des traits culturels, entre le haut et le bas (et *vice versa*) de la hiérarchie culturelle, ne se fait pas uniformément et symétriquement. L'emprunt à la culture de *l'Autre* n'occasionne pas les mêmes « gains symboliques », si l'on appartient à la culture « dominante » ou à la « dominée ».

Il ne faut pas se méprendre sur le « sens » de cette circulation : le propre des dominants semble bien être en effet de vouloir user de leur pouvoir de domination symbolique, autrement dit d'avoir « en même temps le Même et l'Autre ». L'asymétrie des échanges symboliques est manifeste dans le privilège des dominants qui peuvent « puiser dans l'indignité des pratiques dominées le sentiment de leur propre dignité et dignifier, en daignant les emprunter, les pratiques indignes » ; ils

elle peut être dite « intellectuelle » (instituteurs, directeurs d'école communale, maîtres de pension, petits libraires, secrétaires de mairie, etc.) ; elle peut se consacrer aux affaires (épiciers, merciers, etc., artisans proches du commerce comme maître-tailleur, maître-charpentier etc., comptable, etc.) ; elle englobe en général les petits employés.

⁹⁰ R. Chartier, « Histoire intellectuelle et histoire des mentalités. Trajectoires et questions », *Revue de synthèse*, 3è semestre, 11-12, 1983, p. 299. On peut lire aussi sur cette question la synthèse opérée par J.M. Privat dans le premier chapitre de *Bovary charivari*, *op. cit.*, intitulé *L'acculture*.

⁹¹ B. Le Wita, « Comment en sortir ? », *Ethnologie française*, 1990/1, p. 3.

redoublent ainsi, par l'exercice de ce « pouvoir de réhabilitation », la certitude de leur légitimité. [...] En réalité, « pour rendre compte de la complexité des échanges, il faut les restituer à un espace de circulation symbolique [...] irréversiblement polarisé par le rapport de domination. »⁹²

Quand il s'agit d'emprunts artistiques et plus spécifiquement littéraires, la question se complique du fait de la position des écrivains, qui appartiennent souvent à la fraction dominée des classes dominantes, ce qui induit un rapport toujours ambigu avec les sujets « bas » qu'ils traitent : nous l'avons déjà évoqué à propos des situations respectives de Flaubert et de Zola.

En tout cas, la lecture ethno-critique fait « l'hypothèse culturologique qu'il y a du lointain dans le tout proche, de l'étranger dans l'apparemment familier, de l'autre dans le même, de l'exotique dans l'endotique (et réciproquement) »⁹³ ; en bref, elle « s'intéresse à la polyphonie culturelle et spécialement à la présence des formes de culture subalterne, dominée, illégitime, populaire, folklorique dans la littérature écrite dominante, savante, cultivée, noble, légitimée ». ⁹⁴ M. Bakhtine a ouvert la voie en son temps⁹⁵ et, comme nous le rappelions dans notre introduction, nous nous situons bien volontiers dans son sillage mais au-delà du « dialogisme énonciatif » qui caractérise, pour le critique russe, le genre romanesque (et plus particulièrement certaines catégories de romans)⁹⁶, nous souhaitons montrer que le récit, zolien ici, retravaille des éléments de cultures *minorées*, qui, loin de le faire verser du côté d'une forme de réalisme folklorisant, le structurent véritablement. Et nous postulons que les lectures critiques courantes du Ventre de Paris

⁹² J. M. Privat, *op. cit.*, pp. 13-14. Il cite ici l'ouvrage de Cl. Grignon et J.C. Passeron, Le savant et le populaire, *op. cit.*

⁹³ J.M. Privat, « A la recherche du temps (calendaire) perdu », article à paraître.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Nous avons déjà cité son ouvrage intitulé Esthétique et théorie du roman ; nous nous sommes servi également de La Poétique de Dostoïevski (Paris, Le Seuil, 1970, 1^{ère} édition 1929) et de L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance (Paris, Tel Gallimard, 1970, 1^{ère} édition 1965).

⁹⁶ Pour le critique russe, le roman de Tolstoï est plus monologique que celui de Dostoïevski, par exemple.

n'entendent pas toujours à quel point cette polyphonie culturelle est constitutive.

Pourtant le texte signale lui-même cette dimension, nous semble-t-il. Ainsi, les critiques ont été nombreux, après Ph. Hamon, à souligner que Florent, qui est féru d'écriture, qui alphabétise le petit Muche, qui ne cesse d'écrire lui-même, accumulant des notes et des idées, est comme le double fictif du romancier naturaliste.

C'était un esprit méthodique qui poussait parfois le strict emploi de ses heures jusqu'à la manie. Il s'enferma deux soirs par semaine, afin d'écrire un grand ouvrage sur Cayenne. [...] Successivement, il ébaucha une réforme absolue du système administratif des Halles, une transformation des octrois en taxes sur les transactions [...], enfin, une loi humanitaire, encore très confuse [...]. (732)

Puis, on le sait, il se met à concevoir et à rédiger un plan d'insurrection contre l'Empire.

Ce plan, auquel Florent revenait chaque soir, comme à un scénario de drame qui soulageait sa surexcitation nerveuse, n'était encore qu'écrit sur des bouts de papier, raturés, montrant les tâtonnements de l'auteur, permettant de suivre les phases de cette conception à la fois enfantine et scientifique. (813)

On le voit bien, dans l'esprit de Zola, le « savant » et l'« enfantin » ne sont pas contradictoires ; d'autant que, et c'est cet aspect qui nous a arrêtée surtout, la « chemise de papier gris » qui contient les feuillets de ce projet insurrectionnel, est placée « au fond » du tiroir, « entre le paroissien et *La Clef des songes* ». Ces deux derniers ouvrages, qui appartiennent certes à Augustine, la fille de boutique des Quenu, « une grosse fille puérile », et qui sont emblématiques de la culture du peuple⁹⁷, n'en sont pas moins dans une proximité compromettante avec

⁹⁷ La Clef des songes est un ouvrage d'Artémidore d'Ephèse (II^e siècle après J.C.) qui ne cesse d'être réédité au XIX^e siècle et qu'on retrouve dans la littérature de

le dossier plus « sérieux » de Florent. Proximité qui semble avoir été voulue par Zola, puisqu'elle est répétée à plusieurs reprises, comme s'il souhaitait nous indiquer la nature forcément mixte, hétérogène, de tout texte savant : la littérature est bien une sorte de « bris-collage » culturel.

2. De l'appropriation textuelle des données du populaire à l'ethno-poétique du texte

Notre hypothèse est donc la suivante : les critiques du Ventre de Paris, fascinés par la puissance descriptive de l'écrivain et arrêtés par l'impossible réalisme de l'écriture, sont parfois tellement pris dans leur discours sur « l'épopée du ventre » (de la matière et de tous les appétits du reste) qu'ils escamotent d'une certaine manière la dimension culturelle du roman, lui-même objet culturel éminemment *situé*, comme nous l'avons vu, et mettant en jeu, dans sa *texture* propre, des jeux, des enjeux et des tensions d'ordre culturel.

2.1. Nous privilégions une lecture du quartier des Halles en termes de logiques socio-culturelles

Ainsi, comme nous avons commencé à le dire et nous nous proposons de développer cette idée dans notre troisième chapitre, le quartier décrit par Zola n'est pas simplement un marché alimentaire, suscitant de ce fait même une répartition des personnages en Gras ou en Maigres. C'est aussi un quartier spécifique, celui des Halles, important dans l'histoire de la construction de l'identité parisienne, plutôt populaire (au sens large du terme) puisque l'écrivain choisit d'insister sur son fonctionnement collectif et sur un ensemble de tensions constitutives, entre ville et campagne, entre parties anciennes et parties neuves, entre habitus populaires et habitus petits bourgeois, entre public

colportage. On peut regretter que Ch. Pierre-Gnassounou (*op. cit.*), parlant pourtant de la « bibliothèque » des Rougon-Macquart, n'ait pas relevé la présence de ces deux

et privé, entre individu et groupe social, etc. Pour poser cette analyse, qui nous semble enrichir la connaissance que l'on peut avoir du roman, il nous semble fondamental de reconsidérer la démarche ethnographique de Zola.

Nous voudrions, pour montrer dès à présent le sens de notre lecture, prendre un premier micro-exemple, en revenant sur le thème, central dans le roman, de la charcuterie. Nous avons évoqué, pour l'heure, la dimension provocatrice du choix du métier de charcutier pour le couple Quenu : choix du petit commerce, d'un artisanat en prise directe avec la matière, d'un univers de spécialistes de la *découpe* et d'une matière vraiment « matérialiste », si nous pouvons nous exprimer ainsi, la viande de porc. Et le texte vient et revient sur la devanture de la belle boutique, sur son agencement intérieur, il en fait véritablement un lieu éminent de la narration. C'est sans doute attendu puisque le cochon emblématise à merveille l'univers des gras bourgeois ventrus. Quand les critiques les plus avertis du Ventre de Paris commentent cette insistance à mettre en scène la richesse de la boutique, c'est pour rattacher cette dernière à l'hypocrisie et à la prétention petite-bourgeoise des Quenu-Gradelle, qui sont effectivement dénoncées dans le roman. Ainsi Ph. Jousset écrit : « La naïveté décorative (binarité de l'arrangement, choix des couleurs...), tempérée de quelque astuce, révèle, à la fois la simplesse de ses auteurs, leur souci d'ordre et une certaine sournoiserie ». Il continue en expliquant que si le narrateur revient autant sur les dallages, les panneaux, les glaces du magasin, c'est pour signaler cette « obsession à tout recouvrir [...], [ce] camouflage qui s'efforce de faire oublier par des signes purement factices l'ancienne boutique où il y avait eu un mort [...] ». ⁹⁸ Au-delà du misérabilisme certain affiché pour ces petits commerçants, ces remarques s'en tiennent à une explication *interne*.

ouvrages.

⁹⁸ Ph. Jousset, *op. cit.*, pp. 96-97.

Or, il nous semble intéressant de noter que la décoration des boutiques est une véritable « mode »⁹⁹ dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, attestée par les ethnologues de la vie urbaine française. Ainsi Cl. Reinharez et J. Chamarat, travaillant pour le musée des Arts et Traditions populaires et le CNRS, dans le cadre d'une exposition sur « La vie quotidienne et le décor au XIX^e siècle », ont publié un ouvrage intitulé Boutiques du Temps Passé¹⁰⁰ et sous-titré – c'est intéressant pour notre propos – *Décor peint des boulangeries, charcuteries et crémeries*. Ce livre s'ouvre... sur un dessin de Bellanger, tiré de la première édition illustrée du Ventre de Paris, présentant la belle Lisa sur le seuil de sa boutique ; quelques pages plus loin, les deux ethnologues expliquent que, sous le Second Empire, l'art commence à quitter les collections privées pour investir les musées mais aussi les rues, par l'intermédiaire des décorations peintes sur les devantures des commerces, dans un souci de « distinction » qui étirent les boutiquiers et elles montrent, citant un journal de peinture de l'époque, que les charcuteries sont particulièrement concernées : « De tous les boutiquiers commerçants de Paris, ce sont les charcutiers qui ont poussé le plus loin le luxe de leur maison ». Elles continuent en commentant les descriptions zoliennes dont il faut bien noter, selon elles, l'exactitude : ainsi les lettres d'or de l'enseigne et « [leur] encadrement de branches et de feuilles », le motif des « Amours joufflus » sur les panneaux peints latéraux sont fréquents dans les vitrines de cette époque. Ce « luxe » met en évidence la volonté de promotion du petit commerce, de la « boutique » face au marché, et pour les charcuteries, le désir de faire accéder la viande de porc à un autre statut : il s'agit de l'embourgeoiser, parce qu'elle a encore de « fortes connotations paysannes »¹⁰¹. Reinharez et Chamarat font remarquer que, dans cet esprit, les modèles picturaux choisis par les charcutiers peuvent être champêtres (ainsi le peintre Millet est souvent pillé) mais sans représentation porcine ou alors

⁹⁹ Une mode qui déclinera après 1895 pour laisser place à une architecture plus fonctionnaliste.

¹⁰⁰ Aux Presses de la Connaissance, à Paris, en 1977.

¹⁰¹ P. Carles et B. Desgranges, *op. cit.*, p. 29.

ce sont des scènes de chasse et la boutique arbore dans ce cas des trophées : on préfère représenter le sanglier, double noble et sauvage du cochon, « alors que le porc, véritable pourvoyeur du charcutier, mais animal vulgaire et repoussant, est banni du décor ». ¹⁰²

Si l'on se reporte au détail du texte, on se rend compte que Zola est plus ambigu : les Amours joufflus jouent « au milieu de hures, de côtelettes de porc, de guirlandes de saucisses » et sur le store de la boutique est peint « un déjeuner de chasse » certes mais assez curieux, « avec des messieurs en habit noir et des dames décolletées, qui mangeaient, sur l'herbe jaune, un pâté rouge aussi grand qu'eux. » (840) On sent bien, effectivement, la volonté de Zola de fustiger les prétentions petites-bourgeoises des Quenu, d'abord dans l'allusion ironique au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet qui, par contre-point, doit stigmatiser les goûts très académiques des « braves gens » ¹⁰³ ; puis dans l'affichage assez direct du porc, notamment à travers la représentation de ce gigantesque pâté rouge... D'autant que dans les notes qu'il a prises ¹⁰⁴, on voit que la charcuterie réelle dont il s'est inspiré escamote davantage le cochon : l'étalage expose « deux hures empaillées » ; l'enseigne est bien construite autour du nom des charcutiers en lettres d'or mais « avec deux étoiles et le chiffre de la maison répété » ; aucune mention n'est faite d'Amours jouant dans des côtelettes. Au contraire, toute une série d'éléments « réels » accréditant la légitimité de la boutique disparaissent de la description fictive :

Sur la glace de la devanture, en lettres de cristal, à fond d'or, Concours de Poissy, puis une rangée de médailles en demi-cercle collée sur le verre. Des médailles jaunes (or), des médailles blanches (argent). Chaque médaille est ainsi : dans une couronne de laurier, le nom, puis :

¹⁰² Cf. Reinharez et J. Chamarat, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰³ Voir J.P. Leduc-Adine, « Zola et les peintres », in *Zola et le Naturalisme*, L'Ecole des Lettres, II, 1989-90, 6, pp. 131-142 ; P. Carles et B. Desgranges, « Emile Zola et la description », in *La description naturaliste*, L'Ecole des Lettres, II, 1991-92, 8, pp. 31-48.

¹⁰⁴ Ms. 10338, f° 185- f° 197.

primé à l'exposition de... En exergue : Ministre du Commerce et des Travaux publics. En dessous de chaque médaille, l'année.¹⁰⁵

De la même manière, Zola note : « Ma charcuterie se trouve au soleil l'après-midi. La tente, à larges bandes rouges et blanches, avec un lambrequin à franges rouges. » Mais il ne relève rien à propos d'un store éventuel. Il nous semble que l'on peut conclure de tout cela qu'il a voulu, dans la présentation de la boutique, forcer le trait « cochon », comme s'il voulait renvoyer les Quenu constamment à leur animal-fétiche, sans doute dans un premier temps pour les stigmatiser mais aussi pour rappeler que, quoi qu'ils fassent pour les effacer, ils sont marqués par leurs origines populaires (nous verrons que c'est bien le cas). En bref, le cochon, dans le texte, loin de symboliser seulement la bourgeoisie prospère, cristallise aussi un ensemble de tensions socio-culturelles liées à l'accession du peuple à la petite bourgeoisie et qu'il est donc très directement associé à la dimension populaire. C'est même une véritable « culture du cochon » que Le Ventre de Paris met en scène. Pourtant les critiques zoliens qui se sont penchés sur l'*animalisation* fréquente des personnages, sur le bestiaire dans l'œuvre (essentiel quand on sait que tout le système métaphorique zolien se fonde sans doute sur la métaphore de la « bête humaine »), n'ont pratiquement pas un mot sur l'importance de cet animal, dans le roman qui nous occupe ici mais aussi dans la série des Rougon-Macquart.¹⁰⁶

2.2. La lutte des Gras et des Maigres ou le modèle du combat de Carnaval et de Carême

Si la présence d'une « culture du cochon » est attestée, si l'animal représente le *gras* sous toutes ses formes (personnages, aliments, jours

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ A notre connaissance, en tout cas. Nous pensons surtout à Ph. Bonnefis, « Le bestiaire d'Emile Zola », Europe, 468-69, pp. 97-110 ; M. Van Buuren (*op. cit.*, pp. 119-120) consacre quelques lignes au cochon, ne relevant que son rôle dans les insultes : « La métaphore du cochon se réduit principalement aux lieux communs de la langue

d'agapes carnavalesques, etc.), alors la bataille des Gras et des Maigres renvoie sans doute au motif traditionnel, véhiculé par une longue tradition littéraire, picturale et rituelle, du combat allégorique de Carnaval et de Carême, lutte entre deux périodes personnifiées du calendrier folklorico-liturgique. D'autant que, si les estampes citées par Claude Lantier et qui lui servent de référence pour construire sa fable allégorique sont bien inspirées de celles de Bruegel (*La cuisine grasse, La cuisine maigre*), elles ne sont sans doute pas sans rapport avec le célèbre tableau du même peintre, intitulé Le Combat de Carnaval et de Carême :

Le thème traditionnel de la bataille de Carême et de Carnaval, ou de la bataille des Gras et des Maigres, a inspiré d'innombrables peintres ou illustrateurs, et a été, depuis le XV^{ème} siècle, un élément important des carnivals urbains et des fêtes populaires. Les estampes de Claude ont peut-être été gravées d'après Brueghel (« Le combat de Carnaval et de Carême », 1559). Ce thème allégorique, à résonances à la fois religieuses et politiques, apparaît notamment chez Rabelais, avec son personnage de Messer Gaster (IV, chapitres 57 et suiv.), dont le leitmotiv est « Tout pour la trippe », et chez La Fontaine (*Fables III*, 2, « Les Membres et l'Estomac »). Le thème populaire est, dans ce passage de Zola, associé à une référence plus savante, la référence à la Bible et au couple Caïn - Abel. Dans *Germinal*, où les affrontements entre personnages seront davantage posés en termes de lutte de classes qu'en termes biologiques, Zola comparera son héros Etienne (encore un maigre face aux gras propriétaires de la mine) à Jésus. Pour une situation historique de ce thème de la lutte des Gras et des Maigres, voir M. Grinberg et S. Kinser [...].¹⁰⁷

Mais notre propos est autre : nous souhaitons aller au-delà des questions d'influence ou d'intertextualité simple. De la même façon que

vulgaire. C'est une injure qui fait déchoir au plus bas degré moral et physique. » P. Carles et B. Desgranges sont allées plus loin, nous allons y revenir.

¹⁰⁷ Ph. Hamon, Notes à l'édition du *Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 381. L'article, essentiel pour la question qui nous occupe, de M. Grinberg et S. Kinser, « Les Combats de Carnaval et de Carême. Trajets d'une métaphore » (*Annales E.S.C.*, 1, jan.-fév. 1983,

nous pensons que la dimension populaire du quartier décrit par Zola n'est pas seulement un effet de « couleur locale », il nous semble que le cycle de Carnaval et de Carême, donnée « culturelle » aux deux sens du terme, *travaille* véritablement le roman, *matriciellement* même, aurait-on envie d'ajouter. Il ne s'agit pas de dire que Le Ventre de Paris reprend fidèlement un élément d'une pratique populaire, ce qui nous ferait tomber sous le coup de ce que P. Bourdieu nomme « la dérive ethnologiste »¹⁰⁸, mais de montrer comment le roman le textualise et pour quels effets de *signifiants*.

C'est en tout cas ce que nous allons essayer de démontrer dans nos trois derniers chapitres.

2.3. Le Ventre de Paris ou la question d'un *esthethos* populaire¹⁰⁹

pp. 65-98), fait le point sur les textes littéraires qui mettent en scène ce combat, du Moyen Age jusqu'au XVII^e siècle. Voir notre annexe III, p. 385.

¹⁰⁸ « Mais cette "lecture" ethnologiste laisserait échapper tout ce que le récit doit à la réinterprétation que son auteur fait subir aux éléments primaires. Les éléments mythico-rituels ne se comprennent pas seulement par référence au système qu'ils constituent [...]; ils reçoivent un nouveau sens de leur insertion dans le système de relations constitutif de l'œuvre, du récit [...]. », P. Bourdieu, in « Lectures, lecteurs, lettrés, littérature », Choses dites, Paris, Minuit, 1987, p. 141.

¹⁰⁹ Il s'agit là d'un concept forgé et pensé par J.M. Privat dans le cadre d'un séminaire d'études récent ; il est encore en cours d'élaboration théorique et mériterait d'être approfondi davantage : nous l'utilisons néanmoins, à titre heuristique, dans la mesure où il apparaît qu'il peut nous aider à caractériser l'écriture zolienne.

Ce terme a l'avantage de poser d'emblée la relation nécessaire qui s'établit entre l'esthétique et l'ethos : en d'autres termes, toute disposition esthétique (en production comme en réception) est inévitablement informée par un ethos. Cette dernière idée est présente dès les premiers textes de P. Bourdieu sur le sujet ; ainsi écrit-il dans « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique » (Revue internationale des Sciences sociales, vol. XX, 4, 1968, p. 645) : « L'esthétique des différentes classes sociales n'est donc, sauf exception, qu'une dimension de leur éthique, ou mieux, de leur *ethos* : ainsi les préférences esthétiques des petits-bourgeois apparaissent comme l'expression systématique d'une disposition ascétique qui s'exprime aussi dans les autres dimensions de leur existence. » Rappelons que, pour le sociologue, l'ethos désigne « un ensemble objectivement systématique de dispositions à dimension éthique, de principes pratiques » (Questions de sociologie, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 133), principes agis, *incorporés*, dont l'éthique serait le versant théorique et conscient. Il y aurait donc, selon nous, un *esthethos* bourgeois, petit-bourgeois, populaire, etc.

Comment définir alors un *esthethos* de type populaire ? Pour P. Bourdieu toujours, une « esthétique » populaire serait à dominante « éthico-pratique », en ce sens où elle est davantage fondée « sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie, ce qui implique une subordination de la forme à la fonction » (Encyclopaedia Universalis, « Art », p. 45), sur le primat de la matière sur la manière, en ce sens également où elle ne sépare pas « ce qui plaît » de « ce qui fait plaisir ». En revanche, la disposition artistique « cultivée » privilégierait plutôt des compétences de type « théorico-esthétique ». L'autre avantage de la notion d'*esthethos* serait donc, on le voit, de moins dissocier ces

On le voit : le texte se réapproprie des éléments de culture populaire et selon des procédés que l'on pourrait peut-être associer également à une forme d' « esthétique » populaire.

En tout cas, l'importance, dans l'esthétique zolienne, de la perception proprement physique du monde et qui laisse une large place aux sens les moins nobles, l'insistance sur une matière qui heurterait davantage l'*homo clausus* bourgeois que l'homme du peuple, au corps encore *ouvert* en cette fin de XIX^e siècle, soulignent l'idée d'une sorte de *concrétisation* permanente, voire de *corporisation* (ou d'ancrage dans le corporel) de l'écriture même. De plus, le titre du roman comme la répartition des personnages en Gras et en Maigres témoignent d'une logique où l'allégorique, si nous pouvons nous exprimer ainsi, est poussé à bout : les « significations » ne sont pas simplement personnifiées, elles sont *corporéïsées*. Il nous semble voir là une très grande parenté avec ce que les ethnologues F. Loux et Ph. Richard disent des manières, populaires, de vivre et de dire le monde, telles qu'elles se dégagent d'un ensemble de proverbes ruraux de la fin du XIX^e siècle mettant en scène le corps :

Il ne s'agit pas de description anatomique mais d'un va-et-vient entre l'apparence extérieure et les qualités morales : physiognomonie mais aussi, à l'inverse, concrétisation, enracinement dans la chair des expressions et des mouvements : la digestion s'appelle ventre, l'amour s'appelle cœur, la parole s'appelle langue.¹¹⁰

Ainsi, plus particulièrement, les physiologies respectives des Gras et des Maigres telles que Le Ventre de Paris les explicite (et telles que nous les avons résumées dans notre premier chapitre) nous apparaissent relever également de ces mêmes usages culturels du corps, de la langue du

deux tendances, dans la mesure où, du côté populaire aussi, on peut mettre en œuvre, dans la relation artistique, des compétences proprement esthétiques. L'écriture zolienne, dans Le Ventre de Paris tout au moins, tentant de *faire corps* avec ce qu'elle décrit, nous apparaît comme l'équivalent lettré d'un *esthethos* de type populaire.

¹¹⁰ F. Loux, Ph. Richard, *op. cit.*, p. 11.

corps et du corps de la langue. « Les proverbes, attentifs à l'harmonie du corps dans le monde insistent, en effet, sur la mesure. Précisant cet impératif de la mesure, les proverbes relatifs à la corpulence distinguent de façon très minutieuse, mince ou fin de maigre, gras de gros. »¹¹¹ Et les deux ethnologues de rappeler alors que la première des caractéristiques négatives rattachées au « gras » est la goinfrerie, la seconde, la paresse (notamment sexuelle) ; aussi écrivent-ils que « délices de la table et plaisir de la chair sont antinomiques ».¹¹² En revanche, « un certain embonpoint est esthétiquement très prisé : « rien de plus beau que la graisse sous la peau » ». ¹¹³ N'a-t-on pas là la base du portrait des Quenu (de la « belle » Lisa surtout) ? Quant à celui de Florent, qu'on en juge :

La maigreur émoustille l'imagination, de nombreuses expressions s'en gaussent, plusieurs proverbes soulignent ses désagréments. Sur le plan physique, « quand un âne est maigre, toutes les mouches le piquent ». Par ailleurs, l'aspérité du corps renvoie à sa fermeture, donc à l'étroitesse morale et à la méchanceté. [...] Ces trois aspects se correspondent : piquûre des mouches ou par les ennuis, âpreté et fermeture du caractère, frigidité sexuelle.¹¹⁴

Mais la maigreur peut signifier aussi une intense activité sexuelle, dans la mesure où cette dernière « est considérée comme un exercice fatigant, qui fait maigrir » : « Un bon coq est toujours maigre », rappelle le proverbe. Quoi qu'il en soit, le roman décline dans la caractérisation de Florent une grande partie de ces traits : le narrateur construit son personnage en homme accablé par les tourments, âpre moralement et fermé sexuellement ; les habitantes des Halles, « émoustillées » par sa

¹¹¹ Ibid., p. 17.

¹¹² Ibid. Et les Quenu, « gras comme des cochons », ont bien un lit « fait pour dormir ».

¹¹³ Ibid., p. 18.

¹¹⁴ Ibid., p. 17.

maigreur, insistent davantage sur sa laideur, sa vigueur physique ou sa méchanceté.¹¹⁵

De la même manière, cette tendance de l'écriture zolienne – abondamment soulignée par la critique – à l'hyperbolisation et au « grossissement » de tout ce qu'elle dépeint ne nous semble pas relever exclusivement de la dimension épique mais aussi de ce goût de l'esprit populaire pour la mise en scène de géants, d'ogres, de silhouettes caricaturales et/ou allégorisées, etc.¹¹⁶ A moins qu'on ne transpose à l'épique littéraire zolien ce que J.C Chamboredon dit pour la peinture, et ce n'est pas contradictoire :

[...] la représentation traditionnelle, pittoresque, des conditions populaires (et en particulier des métiers), confinée à l'ordre de la peinture de genre ou des gravures populaires, change de sens quand elle est importée dans l'univers de formes de la grande peinture, historique ou philosophique ; c'est un passage à l'épique, une « héroïsation » des conditions sociales populaires.¹¹⁷

En outre, on sait que Zola répudie, théoriquement, l'intrigue, la fable, le conte (au nom du document justement) ; pourtant, il réintroduit souvent des données de la littérature populaire dans son œuvre et Le

¹¹⁵ Ainsi la mère Méhudin dit à Louise : « Puis, les maigres, je m'en défie. Un homme maigre, c'est capable de tout. Jamais je n'en ai rencontré un de bon... Le ventre lui est tombé dans les fesses à celui-là, pour sûr ; car il est plat comme une planche... Et pas beau avec ça ! Moi qui ai soixante-cinq ans passés, je n'en voudrais pas dans ma table de nuit. » (737) Pour la Sarriette, « les hommes maigres sont de rudes hommes » ; quant à Lisa, elle croit qu'« il ne peut seulement pas engraisser, le malheureux, tant il est rongé de méchanceté » ou encore elle est prise d'« envies de brûler du sucre, pour en chasser l'odeur de maigreur perverse qu'elle y sentait. »

¹¹⁶ Que l'on pense à ces manifestations populaires et collectives (de carnaval ou non), très nombreuses, qui mettent en scène des géants (Gayant à Douai en est un bon exemple). Pour un répertoire et une première réflexion sur ces géants processionnels, on peut se reporter à A. Van Genep, Le folklore de la Flandre et du Hainaut français, Brionne, G. Monfort éditeur, 1981 (1^{ère} édition 1935), tome II, pp. 154-171. J. Noiray fait également allusion à cette dimension de l'écriture zolienne quand il analyse l'imaginaire de la machine dans Les Rougon-Macquart : « L'image de la machine chez Zola est tributaire, jusque dans les moindres détails, d'une imagerie collective de la machine. Il existe cependant une originalité de Zola, qui réside dans la puissance de concrétisation de son imagination, ainsi que dans le caractère archaïque et primitif, légendaire en quelque sorte, qu'il a su donner à l'objet technique. » (Conclusions de son chapitre « Le cycle du ventre », dans Le romancier et la machine, *op. cit.*, p. 535).

¹¹⁷ J.C. Chamboredon, art. cit., p. 522.

Ventre de Paris peut en témoigner de façon tout à fait notable. Y. Chevrel rappelle tout ce que la littérature naturaliste doit au roman populaire du XIX^e siècle (et notamment des situations narratives typiques)¹¹⁸ ; d'autres critiques montrent l'importance des emprunts de Zola au conte populaire : dans sa thèse, Ch. Pierre-Gnassounou qui fait le point sur ces retours de la *fable* dans le texte naturaliste explique qu'il s'agit, en quelque sorte, pour l'écrivain de rééquilibrer un discours théorique trop fort, trop « dur », par une prise en compte des désirs d'intrigues du lecteur. Ainsi interprète-t-elle, pour notre roman, en s'appuyant sur ses avant-textes, l'écriture du personnage de Marjolin : son modèle est explicitement le Quasimodo de Notre-Dame de Paris d'Hugo ; le discours zolien, dans l'Ebauche, tend progressivement à le « naturaliser », à le rendre « vraisemblable », pour finalement lui restituer à nouveau son pittoresque dans la version définitive du texte (ainsi le personnage est un enfant abandonné, trouvé par une poissarde dans « les choux » des Halles). Peut-être, Zola souhaite-t-il aussi montrer, en intégrant dans son récit des motifs de conte populaire, qu'il prend ses libertés justement avec la dimension narrative (ce serait alors une autre manière de la dévaloriser). Quoi qu'il en soit, cette réappropriation signale également que la culture du texte, pour le roman qui nous occupe, est forcément *mêlée*. Ces motifs sont en tous les cas très nombreux : depuis l'enfant trouvé « dans les choux », les poissons et la poissonnière qui, pris dans un discours analogique très fort, deviennent un trésor des mers « ramené à la côte dans le coup de filet d'un pêcheur de sardines », le magot caché « au fond d'un saloir », jusqu'à des données plus structurantes comme le fait que Florent narrativise sous la forme d'un conte son histoire personnelle (« Il était une fois un pauvre homme [...] »¹¹⁹), comme la lutte fratricide autour d'un héritage (si Quenu ne défend pas plus son frère contre Lisa, c'est bien parce qu'il ne souhaite pas partager avec Florent l'argent de l'oncle Gradelle), qui

¹¹⁸ Y. Chevrel, « Le roman naturaliste : un défi à la littérature populaire ? », Richesses du roman populaire, *op. cit.*, pp. 37-55.

¹¹⁹ Voir Shryock R., « Zola's use of embedded narrative in Le Ventre de Paris. Florent's tale. », The Journal of narrative technique, XXII, 1992, pp. 49-56.

organise tout le récit et qui, si elle reprend l'épisode biblique de Caïn et Abel (cité par Claude, on s'en souvient), est aussi, comme le rappelle V. Propp, un des motifs les plus fréquents des contes populaires¹²⁰.

En bref, en ce qui concerne Le Ventre de Paris, peut-être pourrait-on parler effectivement d'*esthethos* populaire : le texte met en scène un quartier populaire, des personnages aux *ethos* populaires, dans une *esthétique* qui emprunte un certain nombre de ses procédés et de ses effets à la culture populaire.¹²¹

2.4. En guise de conclusion apéritive : un autre micro-exemple, les bijoux des poissonnières

Pour proposer une synthèse rapide des hypothèses de lecture que nous venons d'exposer, nous voudrions prendre l'exemple du motif des bijoux qui caractérise tout au long du roman les poissonnières, et plus particulièrement Louise Méhudin, dite « la belle Normande ».

Notons d'abord que ce motif appartient au sociotype du métier : que les poissonnières arborent beaucoup de bijoux, surtout en or, est un fait notoire au XIX^e siècle.¹²² Zola relève le détail quand il se promène dans le pavillon de la Marée, aux Halles : « Les marchandes, très diverses. Une, avec un chignon à la mode, en noir. Beaucoup de vieilles pourtant, robes noires, robes rouges. Des bijoux. Les marchandes tricotent l'après-midi. [...] »¹²³ Nous ne sommes pas surpris alors de le retrouver dans le roman, dès que l'une des poissonnières entre en scène et surtout Louise. Voici sa première apparition :

¹²⁰ Voir V. Propp, Les racines historiques du conte merveilleux, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque des sciences humaines, 1983 (1^{ère} édition 1946).

¹²¹ *Esthethos populaire* qu'on doit retrouver également dans L'Assommoir. Mais Le Ventre de Paris préparerait déjà « le roman sur le peuple » : du reste, Gervaise, qui est la sœur de Lisa, est évoquée une fois dans le roman, dans un propos de Claude, son fils.

¹²² Ainsi M. Du Camp (*op. cit.*) le note, comme J. D'Orliac dans Les Dames de la Halle 1181- 1939, Paris, Edition France, Société d'Éditions extérieures et coloniales, 1946.

¹²³ Ms. 10.338, f° 266.

Une grande brune poussait la porte de la boutique. C'était la belle poissonnière, Louise Méhudin, dite la Normande. [...] Elle entra, cavalière, avec sa chaîne d'or sonnante sur son tablier, ses cheveux nus peignés à la mode, son nœud de gorge, un nœud de dentelle qui faisait d'elle une des reines coquettes des Halles. Elle portait une vague odeur de marée ; et, sur une de ses mains, près du petit doigt, il y avait une écaille de hareng, qui mettait là une mouche de nacre. (674)¹²⁴

On voit naître là les premiers termes d'un réseau métaphorique très cohérent : la poissonnière, couverte de bijoux, devient *métonymiquement* un bijou des mers et les poissons aussi peuvent suivre ce même processus (comme « l'écaille de hareng » ici). Ainsi, dans une autre description, Louise finit par être comparée à une pièce d'un trésor marin :

C'était un parfum persistant, attaché à la peau d'une finesse de soie, un suint de marée coulant des seins superbes, des bras royaux, de la taille souple [...]. Elle avait tenté toutes les huiles aromatiques ; elle se lavait à grandes eaux ; mais dès que la fraîcheur du bain s'en allait, le sang ramenait jusqu'au bout des membres la fadeur des saumons, la violette musquée des éperlans, les âcretés des harengs et des raies. Alors le balancement de ses jupes dégageait une buée ; elle marchait au milieu d'une évaporation d'algues vaseuses ; elle était, avec son grand corps de déesse, sa pureté et sa pâleur admirables, comme un beau marbre ancien roulé par la mer et ramené à la côte dans le coup de filet d'un pêcheur de sardines. (739)

Et si la première description de la poissonnerie, au chapitre III, est prise dans la métaphore de l'orfèvrerie, c'est certes du fait des jeux de lumière sur les couleurs métalliques, brillantes, des poissons mais c'est sans doute également, comme on l'a vu pour l'écaille de hareng, que cela fait

¹²⁴ Le roman revient sur ce « détail » à plusieurs reprises ; en voici d'autres exemples : « La mère Méhudin, selon les commérages du quartier, devait avoir fait une grosse fortune. Il n'y paraissait guère qu'aux bijoux d'or massif dont elle se chargeait le cou, les bras et la taille, dans les grands jours. » (714) ; ou Louise encore, au moment de sa querelle avec Florent : « Jamais il ne lui avait vu tant de bijoux : elle portait de longues

partie de la représentation de la poissonnière. On ne s'étonne donc pas de la voir finir par l'évocation, là encore, d'un trésor trouvé au fond des mers, et qui pourrait appartenir à Louise, « la fille des eaux » :

C'était comme les écrins, vidés à terre, de quelque fille des eaux, des parures inouïes et bizarres, un ruissellement, un entassement de colliers, de bracelets monstrueux, de broches gigantesques, de bijoux barbares, dont l'usage échappait . (698)

On voit donc comment l'écriture, partant d'un fait ethnographique manifeste, le textualise ; il « entre », en l'occurrence, dans tout un réseau métaphorique, qui va bien au-delà, si l'on suit le texte, de ces rapports analogiques entre bijoux, trésor et poissonnière.

En effet, ce motif des bijoux contribue à construire également le système des personnages puisqu'il est l'un des éléments qui permet de lire les rapports de symétrie et de rivalité qui unissent « la belle Lisa » et la belle Louise (dont on note déjà la parenté étymologique des prénoms), rapports que Zola a voulu importants puisqu'ils organisent l'intrigue et la vie du quartier. Si Louise est comme « un trésor » des mers, Lisa est bien le « trésor » de la charcuterie : l'oncle Gradelle en a déjà conscience, quand il l'embauche comme fille de boutique. « C'est de l'or en barre, mon garçon, une femme comme cela dans le commerce. », dit-il à son neveu Quenu. Puis, surtout, c'est elle qui, à sa mort, finit par trouver le magot du vieillard, caché au fond d'un saloir. Le sens – référentiel – de cette découverte est clair : comme la vente du poisson enrichit effectivement les poissonnières, la valorisation de la viande de cochon, en cette deuxième moitié du XIX^e siècle, signifie la prospérité nouvelle des charcutiers.

Mais nous voyons bien que s'arrêter là serait un peu court : ce thème du trésor, de l'enrichissement, renvoie aussi à une logique culturelle, à une ethno-logique que la lecture, attentive, du texte permet de déceler. Si la

boucles d'oreilles, une chaîne de cou, une broche, des enfilades de bagues à deux doigts de la main gauche et à un doigt de la main droite. » (717)

poissonnière exhibe au grand air ses bijoux, la charcutière trouve ce qui lui permettra d'acheter les siens *au fond* d'un saloir, dans une cave. Sa manière de porter l'argent et d'en parler à Quenu, pleine de retenue, est significative :

[...] elle reparut, tenant quelque chose dans son tablier. Quenu hachait des foies de cochon. Elle attendit qu'il eût fini, causant avec lui d'une voix indifférente. Mais ses yeux avaient un éclat extraordinaire, elle sourit de son beau sourire, en lui disant qu'elle voulait lui parler. Elle monta l'escalier, péniblement, les cuisses gênées par la chose qu'elle portait, et qui tendait son tablier à le crever. [...] Elle ferma la porte ; et, lâchant les coins du tablier que ses doigts roidis ne pouvaient plus tenir, elle laissa rouler doucement sur son lit une pluie de pièces d'argent et de pièces d'or. (650)

Lisa accouche donc d'un trésor... qui l'unit à Quenu, mieux qu'une relation sexuelle : « Ce lit défait, avec tout cet argent, les accusait d'une joie défendue, qu'ils avaient goûté, la porte close. Ce fut leur chute, à eux. » J. Borie a bien montré notamment que toute cette scène (avec celle du boudin sur laquelle nous reviendrons plus loin) peut être lue à la lumière psychanalytique de la *réretention* petite-bourgeoise.¹²⁵ Mais le texte ne la construit pas en soi, il l'écrit dans le parallèle qu'il fait entre les deux femmes : plus Louise se couvre de bijoux pour « en mettre plein la vue » à la charcutière, plus cette dernière « serre » son argent dans son coffre pour le faire fructifier et surtout, plus elle se corsète. « Elles se surveillaient toutes deux. La belle Lisa se serrait davantage dans ses corsets. La belle Normande ajoutait des bagues à ses doigts et des nœuds à ses épaules. » (675) N'a-t-on pas là une belle illustration de l'opposition entre le corps petit-bourgeois contraint, qui marque sa différence par sa « fermeture », et le corps populaire, plus ouvert, plus public ? Du reste, les deux femmes semblent avoir une conscience très nette de cette tension d'ordre socio-culturel :

¹²⁵ J. Borie, *op. cit.*

« Tiens ! la grosse vache est levée ! criait la belle Normande. Elle se ficelle comme ses saucissons, cette femme-là... Ah bien ! elle a remis son col de samedi, et elle porte encore sa robe de popeline ! »

Au même instant, de l'autre côté de la rue, la belle Lisa disait à sa fille de boutique :

« Voyez donc, Augustine, cette créature qui nous dévisage, là-bas. Elle est toute déformée, avec la vie qu'elle mène... Est-ce que vous apercevez ses boucles d'oreilles ? Je crois qu'elle a ses grandes poires, n'est-ce pas ? Ca fait pitié, des brillants, à des filles comme ça.

- Pour ce que ça lui coûte ! » répondait complaisamment Augustine.

(741)

Ce dialogue met en scène véritablement la manière dont les classes sociales envisagent les fonctions corporelles : Louise sent la clôture du corps de Lisa (elle se « saucissonne », elle *fait attention*, elle *épargne* puisqu'elle « remet » ses robes, etc.) ; Lisa stigmatise la « créature », la « fille » qui joue de son corps facilement (rappelons que la belle Normande a eu un enfant hors mariage), qui exhibe sa richesse vulgairement. D'ailleurs, tout dans la rivalité des deux personnages dépasse le niveau du pittoresque des querelles entre femmes pour renvoyer à des questions d'ordre culturel : nous nous proposons d'y revenir quand nous évoquerons, au troisième chapitre, l'importance du populaire dans la construction du quartier par l'écriture zolienne. Mais puisque nous avons évoqué la similitude des prénoms, notons aussi leur opposition : « Lisa » est un prénom plus exotique (plus italianisant), plus prétentieux peut-être que le « franchouillard » et populaire « Louise ».

La lecture ethno-critique ne s'intéresse pas seulement, on le voit, à la présence dans une œuvre littéraire de données référentielles, de type ethnographique et folklorique. Son objet est bien plutôt de montrer comment le texte opère à partir de ces dernières un vrai travail de signification, construisant ainsi un système culturel cohérent, qui, dans le cas du Ventre de Paris, nous semble tourner autour de deux axes

essentiels (et nous verrons qu'ils se rejoignent) : la construction des Halles en quartier populaire et l'hypothèse carnavalesque. Du reste, si nous reprenons l'exemple des bijoux, nous pouvons noter que, s'il met en relief la relation duelle Lisa / Louise, sur un plan socio-culturel notamment, il unit inévitablement dans une même perspective d'opposition et de complémentarité, les comparés premiers du « trésor », le cochon et le poisson, à savoir l'aliment gras et l'aliment maigre par excellence. Voilà qui renforce encore notre idée que le roman s'est réapproprié le cycle de Carnaval et de Carême, pour en proposer un avatar nouveau, particulièrement structurant. « Carnaval-cochon, Carême-poisson » disait-on familièrement...

Il nous reste maintenant à aller plus avant dans la démonstration.

CHAPITRE III

Zola, ethnologue du quartier des
Halles

Ainsi, alors que les approches critiques les plus récentes de l'œuvre de Zola passent plutôt de la dimension ethnographique à des questions de poétique ou d'« anthropomythique », nous souhaitons pourtant, tout en ayant pris acte des apories du réalisme en art, des effets de *semiosis* infinis produits par le texte littéraire, revenir sur cet aspect premier de l'œuvre zolienne et le resituer par rapport aux sciences sociales et à l'ethnologie en particulier, qui se constituent au même moment.

Mais, comme nous le disions à la fin du deuxième chapitre, ce n'est pas tant attester de la présence de données de type ethnographique dans le roman zolien (ce dont personne ne doute) qui nous intéresse que d'en lire la nature et la textualisation, dans l'hypothèse que c'est sans doute par la « mise en intrigue » du document que s'élabore véritablement l'ethno-culture du texte. Il nous semble qu'à cet égard le lecteur « spécialiste » du Ventre de Paris, ayant fort à faire avec « la nature morte colossale » et la fable allégorique des Gras et des Maigres, en oublie quelque peu la manière dont est construit le quartier des Halles et la spécificité de sa dimension populaire. En effet, si ce roman fait bien partie pour la plupart des critiques du « cycle populaire » de la série des Rougon-Macquart, avec L'Assommoir, Germinal et La Terre, il est, sur cette question, beaucoup moins étudié que ces trois derniers, si l'on excepte l'ouvrage que P. Carles et B. Desgranges lui ont consacré¹, dont nous voudrions ici poursuivre et compléter les réflexions.

¹ P. Carles et B. Desgranges, Le Ventre de Paris (*op. cit.*).

I. Ethnologie et naturalisme littéraire dans la seconde moitié du XIX^e siècle : deux voies parallèles

Si l'on voit bien ce qui peut gêner un littéraire dans les « prétentions » sociologiques d'un Zola, le problème est un peu différent quand on se place du côté des sciences sociales : compte tenu de leur situation à la fin du XIX^e siècle, on s'aperçoit que la démarche et les intentions zoliennes leur font une vraie concurrence.

1. Un même *terreau* scientifique

Notre propos n'est certes pas, dans le cadre de cette étude, d'entrer dans les détails du développement des sciences au XIX^e siècle (que des spécialistes autrement avertis que nous ont déjà eu l'occasion de décrire) ; nous voudrions simplement rappeler que le naturalisme littéraire et l'ethnologie, au sens moderne du mot, se constituent théoriquement au même moment (dans la deuxième moitié du siècle) et se développent sur un même *terreau* scientifique, dont le paradigme central est, depuis la fin du XVIII^e siècle, celui des sciences de la nature, qui s'exporte ensuite à l'étude de l'être humain et du corps social. On pourrait parler de *naturalisme* au sens premier du terme et tout expert scientifique fait débiter sa tentative de compréhension du monde par ces deux geste fondamentaux que sont le classement et la taxinomie. On ne saurait suffisamment insister sur l'influence de ces schèmes dans l'évolution des théories littéraires et sociales, à laquelle s'ajoutent, très grossièrement parlant, celles, marquantes, du positivisme d'A. Comte, des différentes réflexions sur le déterminisme du milieu (les travaux d'H. Taine ont été lus par Zola), de l'hérédité et de l'évolutionnisme darwinien, etc.² En outre, les deux champs sont fascinés par les discours de type méthodologique qui accompagnent inévitablement l'autonomisation des diverses disciplines : la « rigueur » scientifique, l'exigence de vérité

² Nous avons déjà évoqué ces « influences » au début de notre premier chapitre.

deviennent des idées-force, mettant au premier plan les qualités d'observation du chercheur, l'objectivation de la relation entre le regardant et le regardé, la nécessité d'un « raisonnement expérimental » et donc de la formulation de lois de causalité, entre autres. Tout cela est bien connu.³

Du reste, tous les modes de restitution du monde (littéraire, économique, scientifique, etc.) vont se ressentir des conséquences de ces bouleversements épistémologiques : on voit se multiplier les tentatives de classements des espèces aussi bien animales, humaines (avec les différentes physiologies, physiognomonies et autres paradigmes), que sociales (ainsi, par exemple, les Tableaux de métiers, de consommations, de villes, deviennent monnaie courante)⁴ ; en bref, on retrouve partout l'encyclopédisme descriptif et la forme de scientisme dont nous avons déjà longuement parlé. La littérature s'est, bien entendu, fait la caisse de résonance de ces phénomènes, surtout quand elle commence à se donner explicitement comme objectif de rendre compte du monde extérieur, et social en particulier. Que l'on pense à Balzac ou à Flaubert, par exemple ; à Zola bien évidemment, qui, comme on le sait, se veut l'homme de son époque, moderne et scientifique. Mais il faut bien voir ici ce que l'entreprise zolienne a de remarquable. Zola n'ironise pas sur la caution que la science peut apporter à son travail (on a vu que Flaubert est plus ambigu en la question : il n'est que de penser, du reste, à l'entreprise « scientifique » des deux « héros » de Bouvard et Pécuchet). Nous avons suggéré, après P. Bourdieu, qu'il s'agissait peut-être pour lui d'un moyen de gagner en légitimité mais avec, sans doute, un temps de retard par rapport aux artistes les plus « autorisés » : en effet, au moment où le champ littéraire s'autonomise,

³ On peut se reporter à l'article de synthèse de V. Lavielle, « Science et imaginaire », Les Cahiers naturalistes, 68, 1994, pp. 23-29 comme à J.M. Berthelot, « Les règles de la méthode sociologique ou l'instauration du raisonnement expérimental en sciences sociales » (préface de E. Durkheim, Règles de la méthode sociologique, Paris, Champs Flammarion, 1988, pp. 7-67), qui dresse un tableau épistémologique de la seconde moitié du XIX^e siècle.

⁴ Pour cette étude, nous avons consulté, entre autres, les Monographies professionnelles de J. Barberet (Paris, Berger-Levrault, 1886, 7 volumes), Les consommations de Paris d'A. Husson (Paris, Hachette et Cie, 1875), la Physiologie du Carnaval, du Cancan et de la Cachuca (Paris, R. Bocquet, 1842).

où le sous-champ de production restreinte se met à valoriser la réflexivité de l'œuvre d'art, l'écrivain naturaliste, lui, revendique haut et fort la jonction encore possible des champs scientifique et littéraire ! Sans doute est-ce là l'une des dernières tentatives (et qui mérite d'être évaluée à sa juste valeur) d'affirmation de la possibilité d'une « grande » littérature transitive, engagée dans le champ d'intervention sociale, au nom de l'idée, « englobante » – mais cet « humanisme » moderne n'est plus à *la mode* à ce moment-là de l'Histoire littéraire – que l'Ecrivain, dans son œuvre, est encore historien, penseur, savant. Et compte tenu du contexte, surtout sociologue. C'est effectivement avec les sciences sociales que le rapprochement apparaît comme le plus fructueux. Mais il s'agit là d'un rapprochement bien compromettant pour ces dernières, qui ne vont avoir de cesse de rejeter la littérature du côté de la *fiction*, au nom justement de cette fameuse « rigueur » scientifique qu'elles tentent elles-mêmes d'adopter.

2. Naturalisme et sciences sociales

Si les sciences physiques, biologiques, médicales et la littérature peuvent entretenir des relations d'influence réciproque⁵, elles n'en sont pas moins situées dans des domaines de compétence très différents : en revanche, les liens sont plus forts avec les sciences sociales en leur début, au point que, comme le montre le sociologue allemand W. Lepenies⁶, ces dernières vont penser leur constitution officielle *contre* la littérature. C'est clairement dire qu'entre une certaine littérature, réaliste, sociale, et les premiers textes sociologiques ou ethnologiques, les différences ne sont pas, au moins pendant un temps, si manifestes.

⁵ On parle souvent des influences qu'auraient eu sur Zola la lecture des docteurs Lucas, Bernard, ou l'esprit de certaines techniques et/ou théories (la thermodynamique d'après M. Serres (Feux et signaux de brume, Zola, Paris, Grasset, 1975), l'imaginaire de la machine pour J. Noiray (*op. cit.*), par exemple ; inversement, on sait bien que la littérature peut pressentir des connaissances qui ne sont pas encore théorisées (notamment dans le domaine du psychisme et de la psychologie).

⁶ W. Lepenies, Les trois cultures, *op. cit.*

Depuis le milieu du XIX^e siècle, la littérature et la sociologie sont en compétition [...]. La sociologie n'a pas plutôt élevé la prétention d'être une discipline autonome qu'elle se voit exposée non seulement à la jalousie des disciplines établies mais aussi à la concurrence de la littérature. [...] les sciences sociales s'appuient dans leur lutte pour une reconnaissance universitaire – surtout en France et en Angleterre - sur l'imitation des sciences de la nature. [...] Un processus d'épuration interne a donc été mis en place dès cette époque : dans la mesure où des disciplines comme la sociologie devaient encore se faire reconnaître à l'intérieur du système de la science, elles cherchent à y parvenir en prenant leur distance de formes antérieures proches de la littérature, plus narratives et classificatrices qu'analytiques et systématiques.⁷

C'est à la toute fin du siècle et au début du suivant, autour de Durkheim et de L'Année sociologique, que va s'opérer véritablement le « durcissement » scientifique des différentes sciences sociales.⁸ En tout cas, la prétention sociale des écrivains réalistes et surtout celle de Zola, dont W. Lepeyres dit qu'il est celui « qui va le plus loin dans cette voie », est à considérer avec attention : les deux disciplines ont certains objets en commun (dont, évidemment, l'étude de l'homme en société), une démarche souvent proche et surtout une même problématique fondamentale, celle de « la transformation du regard en écriture »⁹.

2.1. Zola et l'ethnographie de la France

Nous avons pour l'instant parlé des sciences sociales en général ; elles ne se différencient véritablement qu'à la fin du XIX^e siècle (et encore...) : il faut avouer que faire le départ entre sociologie et ethnologie n'est pas toujours facile.¹⁰ On pourrait ranger, grossièrement

⁷ Ibid., Introduction, pp. 1-7.

⁸ N'oublions pas que l'ouvrage d'E. Durkheim, Les règles de la méthode sociologique, date de 1894.

⁹ Pour reprendre une expression de F. Laplantine, dans La description ethnographique, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰ Les différents champs de la science sociale, ethnographie, ethnologie, sociologie, anthropologie sont, aux dires mêmes des spécialistes, difficiles à définir distinctement (et encore de nos jours). Voir par exemple les questions posées par J. Copans dans son introduction à Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie, Paris, Nathan, 1996.

parlant, du côté de la sociologie, les études consacrées à l'évolution des sociétés « avancées » et leur fonctionnement ; du côté de l'ethnologie, celles portant sur les groupes humains dans leurs rapports aux individus qui les composent.

L'ethnologie de la France a pour objet l'étude des groupes humains, saisis dans leurs activités sociales, à travers leurs productions culturelles et symboliques, leurs savoir-faire techniques. Elle se situe dans le champ disciplinaire des sciences de l'homme [...]. Elle se singularise par sa méthode : sans exclure l'emploi de données statistiques et en s'appuyant souvent sur une documentation à laquelle ont recours les historiens, l'ethnologie fait appel principalement à l'observation participante, c'est-à-dire à l'investissement personnel du chercheur sur le terrain qu'il étudie grâce à une familiarisation acquise lentement.¹¹

Si l'idée d'un rapprochement se justifie, c'est donc bien entre la démarche zolienne et l'ethnologie que l'on peut l'établir. D'autant que cette dernière, née du croisement des réflexions sur les sociétés lointaines et des avancées du folklore, se met à la fin du siècle (mais surtout au XX^e siècle) à interroger la France urbaine, à un moment où les littérateurs ont déjà défriché la voie. Ce qui fait que l'on peut, sans doute aucun, affirmer que Zola est l'un des précurseurs d'une ethnologie urbaine de la France.

En effet, celle-ci est une étape assez tardive dans la série des recadrages successifs du regard qui constitue l'histoire de la science ethnologique : au début, le *regardé* est la société « primitive », qu'elle soit d'abord la société de l'*Autre* lointain¹², exotique, appréhendée dans les récits de voyage des premiers explorateurs et dans les études des premiers ethnologues, ou celle de l'*Autre mais dans la société du Même*, à savoir la société rurale française dans un premier temps, observée par des *curieux* ou des notables mandatés par différentes institutions et

¹¹ J. Cuisenier et M. Segalen, Ethnologie de la France, Paris, P.U.F., Coll. Q.S.J., 1986, p. 3.

autres académies locales ou nationales, dans des enquêtes de type statistique ou folklorique¹³ qui se développent surtout à partir du début du XIX^e siècle ; puis, bien plus tard dans le siècle, les classes populaires urbaines.

L'Académie celtique est fondée en 1804, la Société royale des Antiquaires de France en 1814 : contemporaines des Statistiques départementales des préfets, elles organisent une œuvre de collecte et d'analyse dans la lignée du travail des Encyclopédistes. L'ambition allait même au-delà, en cherchant à atteindre une véritable interprétation des faits : « L'intention des fondateurs de l'Académie celtique était de faire l'histoire des gens sans histoire », [...].¹⁴

Les premières collectes d'objets ethnographiques et les enquêtes sur les modes de vie régionaux datent des années 1830-40 ; la Société ethnologique de Paris est fondée en 1839 ; et le terme « folklore », forgé par l'Anglais Thoms, naît en 1846. Si les investigations portent plutôt sur le monde rural, elles commencent à prendre en compte les productions culturelles populaires en général (donc urbaines également) : ainsi les contes, les chansons, l'imagerie commencent à être répertoriés (pensons par exemple à l'enquête de Fortoul en 1852 sur la poésie populaire et les chansons, ou au recueil de Champfleury intitulé Histoire de l'imagerie populaire et publié en 1867). Peu après naissent les premières grandes revues ethnographiques (Romania en 1872, Mélusine en 1877) ; l'année 1877 voit également l'inauguration du Musée d'Ethnographie du Trocadéro. C'est à ce moment-là que la « science ethnologique » prend véritablement son essor¹⁵, comme l'œuvre de Zola (1877 est l'année de L'Assommoir, rappelons-le).

¹² Etant dit que le point d'observation est tenu par le Même (occidental, savant, et plutôt bourgeois, toujours ethnocentriste dans un premier temps).

¹³ Les Instructions du Ministère de l'Intérieur pour les premières statistiques des Préfets datent de 1801.

¹⁴ J. Cuisenier, M. Segalen (*op. cit.*, p. 7) citent ici une formule de N. Belmont, D. Gluck et al., dans « L'Académie celtique », Catalogue de l'exposition Hier pour demain, Arts, Traditions et Patrimoine, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1980, p. 56.

¹⁵ On peut citer quelques autres dates décisives dans cette histoire ethnologique : la célèbre Revue des Traditions populaires (P. Sébillot) est publiée de 1886 à 1918 ; le

On ne saurait dissocier cet intérêt des sciences sociales pour les classes subalternes de la société de la *découverte* du Peuple que font les champ intellectuel et politique du XIX^e siècle.¹⁶ La littérature n'est pas en reste : depuis les chroniqueurs fabriquant en abondance des *tableaux* de Paris¹⁷ qui mettent en scène tout un pittoresque citadin aux romanciers, de Sue à Hugo, en passant par Sand, Flaubert et les écrivains régionalistes, les exemples ne manquent pas. La célèbre préface de la première édition de Germinie Lacerteux des frères Goncourt en témoigne :

Vivant au dix-neuvième siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avaient pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir.¹⁸

Le peuple, sujet esthétique... On connaît bien sûr l'ambivalence de ces représentations, qui oscillent souvent entre misérabilisme et populisme.¹⁹

premier Congrès international des Traditions populaires date de 1889 ; la création de l' Année sociologique par Durkheim de 1896 ; le très important ouvrage d'A. Van Gennep, Les Rites de passage, de 1909 ; la fondation de l'Institut français d'Anthropologie de 1911, etc. La sociologie au sens strict du mot se constitue plutôt autour de Comte, de Spencer et surtout de Durkheim. Le mouvement de « rétrécissement » du point de vue ethnologique se poursuit au XX^e siècle : les investigations sur le terrain étranger constituent encore pour bon nombre d'ethnologues une étape obligée mais on assiste, avec la théorisation d'une ethnologie de la France, à l'émergence d'une ethnologie du quotidien, du soi, comme en témoigne de façon exemplaire le titre de l'ouvrage de B. Le Wita, Ni vue ni connue, Approche ethnographique de la culture bourgeoise (Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'Homme, Coll. Ethnologie de la France, 1988). Et nous avons cité dans notre introduction toute une série d'ouvrages collectifs sur le sujet.

¹⁶ La littérature sur la question est abondante. Peut-être pouvons-nous citer simplement ici l'analyse synthétique qu'en propose A. Pessin, dans Le mythe du peuple et la société française du XIX^e siècle, Paris, P.U.F., Coll. Sociologie d'aujourd'hui, 1992.

¹⁷ S. Mercier a fait des émules : il suffit de regarder le catalogue de la B.H.V.P. à l'article « Paris » ou de se reporter à la bibliographie de l'Anthologie des moeurs parisiennes de D. Oster et J. Goulemot (*op. cit.*), pour s'en rendre compte. Zola lui-même a consulté l'ouvrage de M. Du Camp consacré à la capitale (*op. cit.*) ainsi que le Tableau de Paris d'E. Texier (*op. cit.*) ; et les textes sur les rues, les cris, les petits métiers de Paris abondent : voir, par exemple, en bibliographie ceux de V. Fournel que nous avons lus.

¹⁸ J. et E. de Goncourt, Préface de la première édition de Germinie Lacerteux (1864), Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 4.

¹⁹ Sur cette question très directement, on peut lire : à propos du paysan littéraire, B. Lane, « G. Sand "ethnologue" et utopiste : rhétorique de l'imaginaire » (Revue des

Mais elles donnent à voir tout de même, en ce qui concerne les prolétaires urbains, quelques éléments de leurs modes de vie alors que l'ethnographie, au même moment, décrit surtout la société rurale et, à la limite, un folklore urbain. Les premières grandes descriptions de la vie populaire en ville sont plutôt le fait de médecins, d'hygiénistes, d'historiens²⁰ que de sociologues ; dans le domaine des sciences sociales, la seule exception notable consiste dans le travail d'envergure de l'ingénieur des Mines F. Le Play, qui inaugure véritablement l'ère de la sociologie.²¹ Son désir est de comparer les populations ouvrières de plusieurs pays ; pour ce faire, il met sur pied un vaste réseau de correspondants qui vont enquêter sur le terrain (lui-même a réalisé un certain nombre d'investigations entre les années 1830 et 1850) et remplir un questionnaire minutieux, toujours identique, intitulé Observations préliminaires définissant les conditions des divers membres de la famille.²² Ensuite, F. Le Play rassemble et publie les résultats obtenus dans deux recueils, Les Ouvriers européens (en 1855) et, après avoir fondé la Société d'Economie Sociale, dans Les Ouvriers des deux mondes (en 1856). Ce sont donc des séries de monographies, précises, passionnantes à plus d'un titre, mais qui, si elles ouvrent à une sociologie statistique, sont plutôt des inventaires et *ne mettent pas en*

Sciences humaines, 226, avril-juin 1992, pp. 135-160), tout le chapitre 3 du catalogue de l'exposition Hier pour demain (*op. cit.*), « L'image du Paysan au XIX^e siècle, et les préfaces d'E. Le Roy Ladurie au Médecin de campagne de Balzac (Folio-Gallimard, 1974) et à La Terre de Zola (Folio-Gallimard, 1980) ; quant à la représentation littéraire du peuple urbain, la bibliographie critique abonde : rappelons simplement que l'article – déjà cité – de Cl. Grignon, « Composition romanesque et construction sociologique », fait le point sur la question, notamment à propos de Zola.

²⁰ Que l'on pense à l'enquête du docteur L.R. Villermé, Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine, et de soie (Paris, 1840), ou à celle d'A. Parent-Duchâtelet, La prostitution à Paris au XIX^e siècle, 1836.

²¹ On peut se reporter à l'ouvrage de F. Arnault, F. Le Play, De la métallurgie à la science sociale, Nancy, Presses universitaires, 1993 ; et à la postface de B. Kalaora et A. Savoye, « F. Le Play sociologue engagé », de la réédition des Ouvriers des deux mondes, Thomery, A l'Enseigne de l'Arbre verdoyant Editeur, 1983, pp. 320-333.

²² Ce dernier est subdivisé en quatre parties, elles-mêmes organisées en plusieurs points : la première concerne la « Définition de lieu, de l'organisation industrielle et de la famille » (Etat du sol, de l'industrie et de la population / Etat civil de la famille / Religion et Habitudes morales / Hygiène et services de santé / Rang de la famille) ; la seconde partie est consacrée aux « Moyens d'existence de la famille » (Propriétés / Subventions / Travaux et industries) ; la troisième au « Mode d'existence de la famille » (Aliments et repas / Habitation, mobiliers et vêtements / Récréations) ; enfin la dernière à l'« Histoire

scène la vie, le vécu, des familles ouvrières décrites, si bien que les ethnologues de la vie urbaine reconnaissent plutôt les littérateurs comme leurs véritables précurseurs :

L'étude du monde rural a été pendant longtemps le domaine d'élection de l'ethnologue : issu de la ville, celui-ci négligeait de se pencher sur le milieu même dans lequel il vivait, c'est-à-dire le milieu urbain. L'étude du décor de la rue n'est qu'un des éléments d'une ethnologie urbaine qui a vu le jour au XX^{ème} siècle ; les romanciers et les chroniqueurs qui se sont penchés sur les aspects quotidiens de la ville peuvent être considérés comme les précurseurs de cette ethnologie.²³

Nous pouvons ajouter que, chez Zola, cette dimension prend une ampleur remarquable : il ne fait pas simplement une « ethnographie » de la France, c'est-à-dire un simple relevé de faits ethnographiques, mais bien une ethnologie, puisque l'ethnologue est « celui qui fait émerger la logique propre à telle culture ».²⁴

2.2. La démarche zolienne : des intuitions d'ethnologue

« Cet écrivain est, en France, l'un de ceux qui a le mieux fait percevoir l'importance de l'environnement physique et des structures sociales pour la germination d'une pensée. »²⁵

2.2.1. Une attention extrême à l'objet « société »

Si Zola n'est pas le seul à être sensible au monde social (loin de là), sa position en la question nous apparaît exemplaire parce que bénéficiant d'une conjoncture exceptionnellement favorable. D'une part, comme nous venons de le voir, au moment même où il écrit l'essentiel

de la famille » (Phases principales de l'existence / Mœurs et institutions assurant le bien-être physique et moral de la famille).

²³ J. Chamarat, C. Reinharez, « La ville, ses rues, ses boutiques », Hier pour demain, *op. cit.*, p. 217.

²⁴ F. Laplantine, *op. cit.*, p. 8.

²⁵ J. Malaurie, préface des Carnets d'enquêtes, *op. cit.*, p. V.

de son œuvre (en gros de 1865 à 1900), les sciences sociales (et particulièrement ethnographiques) s'instituent véritablement et ce fait ne peut rester sans influence sur la littérature ; d'autre part, le roman, dont la spécificité est bien de raconter l'histoire d'individus pris dans leur(s) monde(s) : « Au fond, le roman [est], pendant toute la première partie de son histoire, une biographie et une chronique sociale [...] »²⁶, est en voie de légitimation réelle.²⁷ Mais ces raisons, externes, ne suffisent pas à expliquer l'exemplarité dont nous parlons : la concrétisation dans l'écriture de l'intérêt que l'on peut porter au groupe social, au milieu, n'a plus rien à voir chez Zola, du fait de son ampleur, avec ce que l'on peut trouver dans les textes des autres écrivains réalistes. Comme l'écrit Ph. Desan : « La tâche du naturaliste est justement d'éviter le piège des états d'âme individuels et de renforcer le sentiment de cohésion sociale. Sur ce point précis, il faut bien admettre que le seul et unique maître en la matière fut Zola. »²⁸

En effet, son attention pour « l'objet social » existe dès ses premiers textes et ne se dément jamais ; il y a chez lui, des Contes à Ninon aux Evangiles, comme une volonté de systématisation et le sous-titre des Rougon-Macquart, « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire », est particulièrement clair. Pour certains critiques, cet intérêt pour le social s'est même accentué au point qu'il en a dévoré la dimension créatrice de l'auteur, sa capacité à la « mise en intrigue » ; ainsi A. Pagès écrit : « Et il ne reste que le dossier, les documents rassemblés pour le lecteur. En quelque sorte, après 1893, et surtout après 1898, Zola n'écrit plus que des Carnets d'enquêtes. »²⁹

²⁶ L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1964, p. 33. La « première partie de l'histoire du roman » dont il est question se comprend de ses origines au début du XX^e siècle.

²⁷ Nous ne résistons pas à l'envie de citer la suite de la préface de Germinie Lacerteux (*op. cit.*, p. 5) : « Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. »

²⁸ Ph. Desan, Introduction à l'édition citée de Germinie Lacerteux, p. XXIII. L'expression « cohésion sociale », qui ne nous semble pas heureuse, renvoie bien pourtant à l'idée que, chez Zola, la réflexion sur le groupe social et son importance est capitale.

²⁹ A. Pagès, « L'attente de la fiction », Zola & the craft of fiction, *op. cit.*, p. 50. A propos des derniers romans de l'écrivain naturaliste, l'historien D. Schalk écrit, dans « Zola et

Pour pouvoir mener à bien son projet de description de toute la société française de son temps, Zola a conscience, et c'est de bonne méthode sociologique, de la nécessité d'un découpage théorique (même si celui qu'il propose peut sembler un peu réducteur) :

Il y a quatre mondes :

Peuple : ouvrier, militaire.

Commerçants : spéculateur sur les démolitions ; industrie et haut commerce.

Bourgeoisie : fils de parvenus.

Grand monde ; fonctionnaires officiels avec personnage du grand monde : politique.

Et un monde à part : putains, meurtriers, prêtres (religion), artiste (art).³⁰

Son idée est d'écrire, à chaque roman, l'histoire d'un membre de la famille qu'il décrit dans ses interactions avec les « mondes » qu'il traverse. Il s'agit bien d'étudier « l'homme tout entier »³¹, dans son milieu, dans son contexte, bref, dans sa culture. Ce programme et la phrase de Zola qui l'explique,

Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau et de son cœur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là, ce qu'on appelle nos éternelles descriptions.³²

pourraient aisément être revendiqués par les spécialistes du champ social. Et l'activité journalistique de Zola n'est pas en reste : certaines de ses chroniques ont des titres particulièrement parlants pour des

l'histoire. L'historien et Zola » (Les Cahiers naturalistes, *Emile Zola. Bilan et perspectives*, 67, 1993, pp. 47-56) : « Et pour l'historien, quelles mines à puiser, quelles richesses, quel or ! Il y en a pour une dizaine d'articles ! Un peu plus loin, parlant de Lourdes, le même historien évoque le « profit » que peut en tirer le sociologue des religions. Rappelons justement que l'ethnologue C. Gallini vient de consacrer une étude (*op. cit.*) à ce roman.

³⁰ Ms. 10.345, f° 22. Notons que Zola élabore ce « découpage » avant l'écriture définitive du premier roman du cycle des Rougon-Macquart, La Fortune des Rougon.

³¹ F. Laplantine, *op. cit.*, p. 7.

ethnologues (celles des séries « Comment on se marie », « Comment on meurt »³³, destinées d'abord à des lecteurs de Saint-Petersbourg, sont parmi les plus notables). En juxtaposant les différentes descriptions et analyses des « micro-milieus » qu'il choisit, en montrant les chemins de traverse qui les relient, à l'échelle de son œuvre entière, Zola se donne comme objectif de construire une fresque sociale globale. H. Mitterand a bien vu toute la portée sociologique d'une telle systématisation, lui qui parle de « l'étendue encyclopédique de ses explorations », de « la multiplicité des parcours qu'il a effectués à travers le tissu de la société française » et qui note : « [...] il propose à ses lecteurs une masse d'informations extensive, dans laquelle tous les métiers, toutes les conditions, toutes les mœurs peuvent se retrouver. »³⁴

Mais c'est sans doute dans la manière qu'il a de poser le groupe social étudié, en d'autres termes dans sa « méthode », qu'il va le plus loin dans son intuition sociologique. Les « spécialistes » le reconnaissent eux-mêmes :

Leurs romans [des naturalistes] ne se réfèrent pas à une société globale où tout serait indissolublement lié, mais plutôt à des micro-milieus localisés³⁵, des fragments sociaux possédant chacun sa culture et son vocabulaire. Ils traitent leurs sujets comme autant d'exotismes, en essayant de saisir de l'intérieur les réalités singulières de chaque profession – programme que pourrait aisément revendiquer un ethnologue de la vie urbaine. Ils ont conscience de la profonde diversité de la société française et entendent rendre compte de modes de vie, de savoir-faire, de représentations propres à des milieux qui ne se reconnaissent pas dans la bourgeoisie.³⁶

³² Zola, « De la description », O. C., tome X, pp. 1299-1302.

³³ Publiées respectivement, dans Le Messager de l'Europe, en janvier et en août 1876.

³⁴ H. Mitterand, Avant-propos des Carnets d'enquêtes, op. cit., p. 13. Le critique consacre un autre article à l'apport de Zola à l'ethnographie, « Les notes d'enquête inédites de Zola : de l'ethnographie au roman », Hommages à J. Petit, Tome II, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, pp. 763-778.

³⁵ H. Mitterand, pour sa part, parle de « l'observation de phénomènes particuliers à des groupes restreints », qui, mis bout à bout, forment un véritable panorama social de la France de 1870 à 1890. La citation se trouve dans l'Avant-propos aux Carnets d'enquêtes, op. cit., p. 13.

On voit bien que, pour G. Toffin, l'essentiel réside dans la manière dont l'écrivain naturaliste circonscrit son objet, son « groupe restreint », – un peu comme le ferait un ethnologue qui va tenter une étude monographique –, puis dans la façon d'en comprendre l'ethno-culture, par une attention constante à ce qui surprend comme à ce qu'on croit familier. Tout ou presque est, pour l'écrivain naturaliste comme pour l'ethnologue, une question de *posture* vis à vis de l'« objet » que l'on souhaite décrire et comprendre.

2.2.2. Une méthode de type ethnologique

Cette connaissance du monde et de l'homme est donc inséparable, pour l'ethnologue, d'une méthode particulière qui passe forcément par une « expérience de terrain », consistant dans la familiarisation avec l'*Autre*, construite dans l'observation, l'écoute (surtout grâce à quelques informateurs privilégiés), et par la restitution finale de cette expérience dans le langage de l'observateur, souvent dans des journaux personnels et autres carnets de bord d'abord, puis dans une retranscription définitive.

L'observation purement visuelle permet à l'enquêteur d'accumuler dans un premier temps un savoir non négligeable sur la vie quotidienne et la morphologie sociale. Mais il lui faut assez rapidement passer par les échanges linguistiques et faire confiance à deux ou trois « informateurs » privilégiés qui vont se trouver ipso facto les porte-parole et les interprètes désignés de l'univers culturel en question.³⁷

Comme le rappelaient J. Cuisenier et M. Segalen dans un passage précédemment cité, ce travail d'enquêtes s'accompagne souvent d'une recherche documentaire préalable ou parallèle.

Ce protocole qui commence à être mis en place par les folkloristes du XIX^e siècle et par F. Le Play sera, en réalité, véritablement systématisé

³⁶ G. Toffin, art. cit., p. 36.

³⁷ Ibid., p. 42.

au début du siècle suivant. On peut penser à l'ampleur de la collecte de faits ethnographiques organisée par A. Van Gennep sur la France rurale³⁸ mais surtout à la mise au point fameuse de B. Malinowski dans son introduction aux Argonautes du Pacifique occidental³⁹, intitulée *Sujet, méthode et but de cette enquête*, qui institue la documentation préalable, l'immersion de l'observateur dans la culture de l'observé, l'attention extrême à tout ce qui peut être dit et fait au quotidien – même quand cela semble anodin ou incompréhensible dans un premier temps⁴⁰ –, en nécessités de la science ethnologique. Si Zola manque parfois de rigueur dans ses investigations sur le terrain, dans ses déductions, il adopte néanmoins tous les points de cette démarche, et là encore, en anticipant sur l'état de l'ethnologie de son temps.⁴¹

En effet, si nous en revenons à l'élaboration du Ventre de Paris, nous savons que l'écrivain naturaliste s'est documenté sur le quartier, le fonctionnement du marché, sur l'histoire du Second Empire, sur la question des « transportés » du coup d'Etat de 1851 – et pour ces deux dernières questions, à partir d'ouvrages récents. Ce travail complet et est complété par des « enquêtes » sur le terrain : Zola fréquente le quartier des Halles depuis son arrivée à Paris ; quand il décide d'écrire à son propos, il systématise ses visites (ainsi il opère une visite de nuit et ne néglige pas de descendre dans les resserres ni de monter sur les toits des différents pavillons Baltard⁴²). A chaque fois, il prend des notes

³⁸ Voir son Manuel de folklore français contemporain, en 8 volumes, Paris, Picard, publié à partir de 1943.

³⁹ B. Malinowski, Les Argonautes du Pacifique occidental, Paris, Tel-Gallimard, 1989 (1^{ère} édition 1922).

⁴⁰ B. Malinowski évoque la nécessité de se fabriquer ce qu'il appelle un « corpus inscriptionis ».

⁴¹ La « méthode ethnologique » a été définie surtout par les ethnologues du lointain mais comme le rappelle F. Zonabend, elle a pu avec profit être employée par les ethnologues du proche : « [...] le corpus d'études sur ces communautés dont nous disposons aujourd'hui, réalisé selon la méthode ethnologique – synonyme d'approche directe et qualitative de la réalité sociale – témoigne de la parfaite adaptation de la discipline à ces sociétés du proche, même si ce sont des familiers de ces sociétés qui la manient. » La citation est extraite de « Ethnologie de soi, ethnologie de l'autre. Les rapports entre observateurs et observés », Colloque Situation actuelle et avenir de l'anthropologie en France, avril 1977, Paris, CNRS et EHESS, pp. 4-5. Pour un bilan sur la « méthode ethnologique » et son évolution actuelle, on peut se reporter à l'article de N. Dodier, I. Baszanger, « Totalité et altérité dans l'enquête ethnographique », Revue française de sociologie, XXXVIII -1, jan-mars 1997, pp. 37-66.

⁴² Voir P. Alexis et M. Dreyfous, *op. cit.*

précises (par exemple, l'un des feuillets du dossier préparatoire présente un tableau dans lequel sont répertoriés les droits à acquitter aux différentes administrations pour la vente de chaque grande catégorie de denrées⁴³). Il questionne directement, sur des points plus techniques, des « informateurs privilégiés », des fonctionnaires de l'administration des Halles et – on l'imagine en tout cas – des marchands. Ainsi, dans les carnets d'enquêtes, on trouve des informations qu'il ne peut avoir obtenues qu'en les ayant demandées aux intéressés ou à des « spécialistes » :

L'hiver est le grand moment de la fabrication. On veille. On fait les saucissons de Lyon, on prépare les jambons de Bayonne, on fait les lards de poitrine [...]. L'été, on écoule les provisions de la cave, et l'on fait, comme l'hiver, la charcuterie courante [...]. Ils ne font venir que les terrines des maisons renommées, les rillettes, les fromages, les sardines, etc. Pour faire la saucisse, on emploie des « menus de mouton (petit boyau). Pour le saucisson du « gras de bœuf ». Pour le boudin, du menu de porc.⁴⁴

Mais Zola ne se contente pas d'un relevé de détails pittoresques, de petits faits vrais, de données simplement informatives (prix, quantités, qualités des denrées, etc.) ; il les intègre dans des séquences plus amples : le déroulement d'une journée aux Halles, le descriptif des différents lieux du marché et, dans le cadre d'une même activité (celle de charcutier par exemple), les diverses facettes du métier. On est bien dans une littérature du quotidien, mieux de la vie quotidienne, et il n'est pas étonnant alors de trouver Zola cité dans tout le champ des sciences humaines : sociologues, ethnologues, historiens du XIX^e siècle utilisent souvent ses romans pour étayer leurs thèses.⁴⁵

⁴³ Ms. 10.338, f° 229.

⁴⁴ Ms. 10.338, f° 185 - f° 197.

⁴⁵ On a déjà évoqué les travaux de J.P. Aron, de J. Gaillard, d'A. Corbin ; du côté des ethnologues, ceux de C. Reinhartz et J. Chamarat, on peut penser aussi à Y. Verdier, qui, parlant des laveuses de Minot (petit village bourguignon), dans Façons de dire, façons de faire (Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque des Sciences humaines, 1979), revient plusieurs fois sur les blanchisseuses de L'Assommoir. Le couple de charcutiers Quenu est même pris pour parangon des couples du métier par des spécialistes de la

Puis, comme l'ethnologue, l'écrivain naturaliste se trouve confronté aux problèmes de la mise en mots de ce qu'il a observé, comme lui, il va privilégier les deux modes de restitution du visible par le langage : la description et la séquence dialoguée. On a beaucoup parlé de la première – et F. Laplantine, qui consacre un ouvrage à la description ethnographique, montre bien que l'un de ses modèles les plus éminents est la description naturaliste, avec son souci du « détail »⁴⁶ – mais moins de la deuxième. Pour l'ethnologue, très vite s'est posée la question de la parole de celui qu'on observe, son importance, sa nécessité, pour comprendre le fonctionnement du groupe (au moins celle de quelques « informateurs privilégiés »), puis sa restitution.⁴⁷ On a l'impression que, dans le roman zolien, la parole des personnages joue un rôle équivalent : en effet, là où on aurait pu avoir une parole « psychologisante » très marquée, on va trouver une parole « spatialisée », émanant d'un « territoire », d'un « groupe », et/ou

profession ; ainsi R. Buren, dans J. Verroust, M. Pastoureau, R. Buren, Le cochon, Histoire, symbolique et cuisine, Paris, Sang de la terre, 1987, pp. 102-103, écrit : « [...] mais, cependant, le métier me paraît être encore de nos jours parfaitement illustré par le couple Quenu-Gradelle qu'Emile Zola a décrit dans Le Ventre de Paris : [...] Quenu cuit le boudin, Lisa coupe les côtelettes ; elle est vigoureuse, souriante, modèle de propreté et de probité ; quant à lui, il est calme, travailleur et... gourmand. Ce couple de charcutiers français (ou belges, ou suisses ou autrichiens) s'est répété à des centaines d'exemplaires dans toute l'Europe ; j'ai pu vérifier bien souvent que la qualité des produits dépendait fort de cette harmonie souriante dans la répartition des tâches et de la solidité conjugale. »...

⁴⁶ F. Laplantine, *op. cit.*, chapitre 5, pp. 69-72.

⁴⁷ La restitution de la parole de l'*Autre* s'est imposée rapidement comme un problème épistémologique central pour la « méthode ethnologique » : s'il faut à l'ethnologue observer et écouter l'*Autre* sur son terrain, comment ensuite écrire cette parole dans un texte ? A dire vrai, dans un très grand nombre d'études ethnologiques, cette dernière est plutôt escamotée : on a pu noter, par exemple, l'emploi massif du discours indirect et, quand le narrateur-observateur tente tout de même de restituer les échanges verbaux, les ethnologues eux-mêmes sont les premiers à noter que cela ressemble plus à du « ventriloquisme » qu'à un véritable dialogue. C'est à ce niveau-là justement que S. Della Bernardina place la réussite des « dames de Minot » (les ethnologues T. Jolas, M.C. Pingaud, Y. Verdier et F. Zonabend, qui ont publié Une campagne voisine, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Coll. Ethnologie de la France, 1990) : « Così come siamo lontani da quelle sintesi oggettiviste più simili a un ventriloquio che a un dialogo. Il partito preso, qui, è di far interagire il discorso dell'altro con il proprio, di fonderli insieme, affidando all'evidenza stessa del risultato il compito di assicurare la propria validazione epistemologica. Un approccio ermeneutico ? Mi pare proprio di sì. », « Una campagna vicina, L'ermeneutica implicita delle "Dames de Minot" », La Ricerca folklorica, 28, p.116. Au-delà du problème incontournable de la centralisation de la parole par le narrateur-observateur, c'est effectivement l'importance de l'interaction des voix, de leur confrontation, que met en avant maintenant la réflexion ethnologique. Mais, là encore, il faut bien reconnaître que ces problématiques ne sont guère nouvelles pour les littéraires.

tournée sur eux. La voix des personnages dans Le Ventre de Paris ne pose que rarement l'accent sur une forme de conscience individuelle mais très souvent sur les liens tissés dans le système des personnages et sur la vie du quartier.

Sans faire l'étude poussée de « la représentation de "l'acte de parole" des personnages »⁴⁸ que réclamait Cl. Duchet⁴⁹, nous voudrions revenir sur quelques points. Tout d'abord, comment ne pas noter l'importance en termes quantitatifs de la parole des personnages (et dans ses trois modes de présence, direct, indirect et indirect libre – même si cette dernière catégorie est encore peu représentée –) dans un roman aussi descriptif ? C'est qu'au fond, dans Le Ventre de Paris, la parole et la description poursuivent en partie les mêmes fins : rendre compte du monde décrit. On le sait, la parole des personnages d'un roman est motivée essentiellement par des exigences narratives : la parole est « un carrefour, un nœud de communications »⁵⁰ ; elle contribue bien évidemment à augmenter la lisibilité du discours romanesque en informant sur les avancées de l'intrigue, sur le rôle des personnages dans cette dernière, sur les rapports qui les unissent, sur leur « être » et leur « étiquette » aussi (leurs façons de parler, leur « psychologie », leur statut social, etc.). Il s'agit de renseigner le lecteur, de l'aider à construire sa lecture ; ce rôle narratif se complique en régime réaliste-naturaliste de caractéristiques liées à la survalorisation de la modalité du savoir, comme l'a bien montré Ph. Hamon :

On pourrait caractériser l'esthétique naturaliste du personnage zolien par une certaine hypertrophie de la circulation de l'information, par la mise en place d'un espace cognitif particulièrement dense (la maison de

⁴⁸ Pour paraphraser le titre d'un article très intéressant d'E. Cosset, « La représentation de "l'acte de parole" des personnages dans *La Fortune des Rougon* », Les Cahiers Naturalistes, 65, 1991, pp. 155-169. Du reste, beaucoup d'études ont été consacrées à la parole des personnages zoliens ; nous nous contenterons ici d'aborder quelques points qui nous semblent significatifs.

⁴⁹ Cl. Duchet, dans « Le trou des bouches noires : parole, société, révolution dans *Germinal* » (Littérature, 24, 1976, pp. 11-39), écrit en effet : « [...] L'on pourrait songer à l'importance structurelle de la distribution de la parole entre différentes instances, dans l'organisation du roman : qui parle, où, quand, comment, à qui ? [...] Autrement dit la manière dont un roman se sert du matériau « parole » pour construire sa société et produire du sens. »

verre) régissant chaque séquence, chaque roman [...] ; circulation de l'information entre personnages d'une part, circulation de l'information d'un auteur à son lecteur par, à travers (grâce à) les personnages, d'autre part.⁵¹

Sur un plan technique et encyclopédique, la parole permet en effet au narrateur d'informer le lecteur, de « reventiler » les fiches documentaires, par le biais de ce « rôle thématique » qu'est le travailleur volubile (nous avons signalé, par exemple, la scène dialoguée où M. Verlaque explique à Florent le pavillon de la Marée et le poste d'inspecteur ; celle où Auguste, le garçon-boucher, commente la qualité du sang pour la fabrication du boudin) ; sur le plan d'un savoir plus personnel et plus fictionnel, la narration met en scène, de façon privilégiée, des personnages « herméneutes » qui se doivent de comprendre « ce qui se passe », de percer les secrets des autres personnages et mademoiselle Saget, dans Le Ventre de Paris, est la représentante parfaite de cette catégorie.

Tout le long du jour, elle s'en allait avec son cabas vide, sous le prétexte de faire ses provisions, n'achetant rien, colportant des nouvelles, se tenant au courant des plus minces faits, arrivant ainsi à loger dans sa tête l'histoire complète des maisons, des étages, des gens du quartier. [...] Elle était très ferrée, d'ailleurs, sur l'oncle Gradelle et sur les Quenu ; elle les détaillait, les prenait par tous les bouts, les savait « par cœur ». Mais depuis une quinzaine de jours, l'arrivée de Florent la désorientait, la brûlait d'une véritable fièvre de curiosité. (668)

De plus, la parole du personnage est un « foyer axiologique » particulièrement important : une partie des valeurs qu'accorde la narration à l'un de ses personnages se fait à partir de l'évaluation discursive de ce dernier. Le personnage sait-il, peut-il, veut-il parler ? Sa parole est-elle plus efficace que celle des autres personnages ? En

⁵⁰ E. Cosset, art. cit., p. 155.

⁵¹ Ph. Hamon, Le Personnel du roman, op. cit., p. 106.

fonction de quels critères ? Dans quels rapports est-elle avec celle du narrateur ?

Dans le cadre du roman naturaliste, à cette question de la valorisation s'ajoutent encore les problèmes du réalisme : il s'agit de mettre en scène une population précise sur un territoire défini et la parole du personnage doit contribuer alors à l'effet « couleur locale », notamment dans le cas d'un représentant des classes populaires dont la langue est censée « faire peuple ». On peut alors commenter la construction de cette dernière, son rapport au langage populaire *réel* (à l'argot par exemple), son insertion dans la narration, etc.⁵² Si l'on s'intéresse aux questions d'ordre ethno-culturel, on peut mettre également l'accent sur la position, plus ou moins participative, du narrateur : faire parler le personnage, c'est aussi laisser parler l'*Autre*...⁵³ mais quand l'*Autre-personnage* fait partie des classes populaires ou quand il s'agit d'une parole dévaluée culturellement (ainsi de la rumeur, du cancan, du commérage) – les deux points sont souvent liés –, on assiste, en dépit de la volonté d'objectivité revendiquée, à de nombreux démarquages de la voix narratrice. E. Cosset évoque les nombreuses « intrusions » du narrateur (dans les discours attributifs, dans le choix des lexiques, dans l'usage des guillemets qui pourtant doivent faire le départ entre voix du personnage et voix du narrateur, et surtout dans l'usage du discours indirect libre où la séparation dont nous parlons est parfois impossible à faire), qui, de « témoin », dit-elle, se transforme souvent en « juge ». Peut-être pourrait-on alors aborder avec profit ces questions en termes plus spécifiquement ethnologiques⁵⁴ ; surtout lorsque la construction des paroles de personnages vise, comme souvent chez Zola, à restituer une

⁵² C'est surtout *L'Assommoir* qui a suscité le plus grand nombre de réflexions de cet ordre, mais elles peuvent s'appliquer *a priori* aux autres romans zoliens qui mettent en scène « le peuple ». Voir la synthèse sur cette question proposée par J. P. Leduc-Adine, dans *L'Assommoir d'Emile Zola* (Paris, Gallimard, Foliothèque, 61, 1997) ; voir aussi J.M. Barbéris, « La voix du « Grand Absent » : la parole du peuple dans *Germinal* », *Littérature*, 76, 1989, pp. 89-104.

⁵³ Pour paraphraser le titre de l'article de M. Léonard, « *L'Assommoir*, langage de l'autre », *Etudes françaises*, X, 1, 1974, pp. 41-60.

⁵⁴ Ainsi quand le narrateur laisse son personnage s'exprimer sans formuler de jugement de valeur, on pourrait parler de posture « populiste » ; quand le narrateur semble d'accord avec un propos populaire, qu'il en partage la responsabilité, on pourrait parler

existence (romanesque certes) non seulement individuelle mais collective.

Ce qui est remarquable, en effet, et les critiques l'ont noté, c'est cette façon dont Zola excelle à faire converger les voix individuelles dans un faisceau qui construit une véritable voix collective, qu'elle soit cantonnée à un territoire délimité (dans ce cas, on pourrait parler d'un « voisinage des voix » transformé en « voix du voisinage »⁵⁵), à un micro-milieu social (ainsi la « bande » du ministre Rougon dans Son Excellence Eugène Rougon) ou qu'elle relève, plus ou moins dépersonnalisée, de ce que Ph. Hamon nomme « l'opinion publique », et que Zola est l'« un des premiers romanciers, au XIX^e siècle, à appeler systématiquement à une existence romanesque importante »⁵⁶. Le critique a bien montré les incidences de cette voix collective sur le plan narratologique, notamment en ce qui concerne la construction en termes de valeurs, des héros de la fiction romanesque zolienne.

Cette mobilité paradigmatique (qui est le personnage principal de tel ou tel roman ?) s'accompagne également d'une grande mobilité sur le plan des hiérarchies de systèmes de valeurs : quels sont les « bons », et quels sont les « négatifs », de tel ou tel roman ? Polyfocalisé sur le plan narratif, le personnage zolien comme « valeur » tend aussi à ne pas endosser trop ouvertement les signes de la positivité ou de la négativité, et « l'opinion » n'est certes pas absente d'un texte qu'une critique hâtive pourrait tendre à présenter comme « objectif » ; elle tend même à enserrer perpétuellement le personnage d'un réseau particulièrement dense de jugements et d'évaluations sur son être et son faire, déplaçant donc l'accent du texte des *passions* des personnages aux *réactions* de l'opinion. Il y a là, contrecarrant les exigences de lisibilité générale du sérieux, et de la « maison de verre » naturaliste, les germes d'une ambiguïté ou d'une moindre lisibilité, qui rapprochent Zola de cette

de « plébéianisme » ; enfin, quand il évalue clairement ce propos en termes de vérité ou de fausseté, on pourrait dire qu'il s'agit d'une position « légitimiste ».

⁵⁵ Nous empruntons la formule à J. M. Privat.

⁵⁶ Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 272.

« polyphonie » que les analyses de Bakhtine ont reconnue dans le texte de Dostoïevski, et que le roman ironique moderne systématisera.⁵⁷

Certes. Mais, là encore, on peut être frappé par la survalorisation du rôle « dramaturgique » de la voix collective (Ph. Hamon la compare d'ailleurs au « chœur antique » et d'autres critiques à la *fama*). Si l'on regarde de près ce qui se passe dans Le Ventre de Paris, on constate, bien entendu, qu'elle joue un rôle important dans le destin de Florent :

Ce fut d'abord un récit écourté, de simples mots qui se colportaient tout bas ; puis, les versions diverses se fondirent, les épisodes s'allongèrent, une légende se forma, dans laquelle Florent jouait un rôle de Croquemitaine. Il avait tué dix gendarmes, à la barricade de la rue Grénéta, il était revenu sur un bateau de pirates qui massacraient tout en mer ; depuis son arrivée, on le voyait rôder la nuit avec des hommes suspects, dont il devait être le chef. Là l'imagination des marchandes se lançaient librement, rêvait les choses les plus dramatiques, une bande de contrebandiers en plein Paris, ou bien une vaste association qui centralisait les vols commis dans les Halles. (835)

D'autant qu'on le sait, c'est cette rumeur de plus en plus grosse qui va pousser presque tous les habitants du quartier à dénoncer l'ex-forçat à la Préfecture de Police.

Ce qui nous semble manquer un peu, pourtant, dans ces analyses de la *vox populi*, c'est une lecture plus précise, plus « myope » en quelque sorte : dans quel territoire s'enracine-t-elle exactement ? quels sont ses supports et ses relais principaux ? de quoi traite-t-elle prioritairement ? dans quels cas doit-on parler d'« opinion publique » ? Aux motivations d'ordre narratologique (et axiologique), on pourrait ajouter une analyse en termes de logiques culturelles : la voix collective, dans les romans dits populaires de Zola, est un signe presque sûr de la construction d'un « micro-milieu » de type communautaire, au sens ethnologique du terme, d'une société de « voisinage » effectivement, dans laquelle la voix

⁵⁷ Ibid., p. 320. On peut penser par exemple au destin de Gervaise qui est tantôt portée,

publique joue un rôle fondamental, celui de raconter les rapports de l'individu à son groupe social. Et Le Ventre de Paris, avant L'Assommoir, nous en fournit un exemple passionnant. Nous y reviendrons.

Quoi qu'il en soit, les deux modes de restitution du monde visible que sont la description et la parole des personnages posent un même problème central, on vient de le voir pour la seconde, celui de la *posture* de l'observateur devant l'objet observé, qui se décline aussi sur un plan socio-culturel. A cet égard, la littérature réaliste a les mêmes préoccupations fondamentales que les sciences sociales, elle a même le mérite de les problématiser d'emblée. On a beaucoup reproché à Zola de décrire des mondes qu'il connaissait mal (surtout, d'ailleurs, les mondes de la grande bourgeoisie ou de la haute prostitution...), ou tout au moins de les décrire du *lieu* qui était le sien, celui de la petite-bourgeoisie intellectuelle (d'origine provinciale qui plus est). Comme le fait remarquer H. Mitterand, cet « ethnocentrisme » peut être positif pourtant puisqu'il lui permet sans doute de *voir* ce qu'une trop grande familiarité cacherait.

Les ouvriers mineurs et les paysans beaucerons, les actrices et les cheminots ont forcément pour lui quelque chose d'exotique. Mais s'il était de ces mondes, rien ne l'étonnerait, rien n'arrêterait son regard, rien ne passerait à l'écrit. Sans le sentiment de l'étrangeté, sans l'ethnocentrisme, en somme, point d'ethnographie – et point de roman réaliste.⁵⁸

Dans le texte ensuite, les techniques de la description, de la délégation du point de vue, de la parole, tentent de masquer cette distance inévitable.

Certes, mais la littérature réaliste pose aussi le problème inverse : en prenant pour objet le « proche », le « semblable » (ainsi le quartier des Halles, à Paris, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle), elle le constitue

tantôt stigmatisée par l' « opinion publique » du quartier de la Goutte d'Or.

⁵⁸ H. Mitterand, Avant-propos des Carnets d'enquêtes, *op. cit.*, p.14. Les ethnologues admettent maintenant l'idée d'un ethnocentrisme inévitable à partir duquel il conviendrait même de repenser la « méthode ethnologique » ; l'italien E. De Martino proposait du reste, dès l'après-guerre, la notion d' « ethnocentrisme critique » (voir, sur

en « autre » qu'il faut réapprendre à voir *autrement*, elle institue la « dé-familiarisation » en terme nécessaire de la relation descriptive. Zola, dans le cas du Ventre de Paris, choisit un endroit qu'il connaît, qu'il fréquente mais sans y résider, sans y travailler, sans en partager les valeurs commerçantes ; ce qui l'oblige à un travail de documentation comme à une forme d' « expérience de terrain » ; ce qui l'incite aussi à laisser le point de vue ou la parole à ses « habitants ». Et les personnages qui assurent le plus le relais du narrateur, dans le compte rendu visuel du quartier, sont justement Claude et Florent, qui posent eux aussi de façon aiguë la question de la position participative à l'objet observé « les Halles ». En effet, Claude arpente le quartier depuis des années, y réside même, mais il n'y est pas né, n'y travaille pas et n'en partage pas non plus les valeurs. Quant à Florent, c'est un « revenant » : il a habité dans le vieux Paris mais au moment de l'histoire racontée, il revient du « nouveau monde » et ne reconnaît plus rien.⁵⁹ Ces deux acteurs du Ventre de Paris occupent donc une position intéressante : entre le *Même* et l'*Autre*, ou plutôt à la fois dans le *Même* et dans l'*Autre*, comme le narrateur au fond... Sans doute une forme de décentrement était-elle nécessaire pour que la parole (romanesque ou autre) puisse s'accomplir.⁶⁰

3. Conclusion

On comprend que les « prétentions » scientifiques zoliennes, notamment en matière d'ethnologie, aient pu « gêner » les tenants des sciences sociales, dans la mesure où, à bien des égards, la démarche et les projets de l'écrivain naturaliste ont anticipé sur les leurs propres. Pour

cette question, l'article de S. Mancini, « La notion d'*ethnocentrisme critique* et l'anthropologie contemporaine », in *Gradhiva*, 22, 1997, pp. 1-13).

⁵⁹ Ce qui est intéressant, c'est que Florent occupe la position inverse des ethnologues de l'époque qui partent vers le nouveau monde... Lui en revient et regarde la société française, avec un certain étonnement et un certain effroi même (la différence avec les Persans de Montesquieu, c'est que Florent est français... mais un Français perdu).

⁶⁰ Il est à noter que, quand Florent raconte à Pauline ses souffrances au bagne, il le fait sous le mode du conte, à la troisième personne, sans doute dans un souci d'euphémisation, mais aussi peut-être pour ces raisons que nous évoquons maintenant.

autant, il n'est pas question pour nous d' « aplatir » les deux disciplines l'une sur l'autre : elles semblent diverger du reste – pour l'ethnologue G. Toffin comme pour le professeur de littérature H. Mitterand⁶¹ – à partir de la question centrale de la *fiction*⁶². Sans doute effectivement le *degré* de narrativisation (et de subjectivité) est-il moindre pour un texte relevant des sciences humaines que pour un texte littéraire. On peut regretter simplement que les sciences sociales n'aient pas pris en compte plus tôt toutes les interrogations posées par le roman réaliste puisqu'elles ont été inévitablement confrontées aux mêmes (mais bien plus tardivement) : le problème de la mise en mots, de l'*écriture* du « document », forcément « déformante », celui de la position observateur / observé, etc.⁶³

Cela dit, cette question de la fiction, qui serait donc l'une des différences majeures entre le texte ethnologique et le texte littéraire, ne pourrait-elle être formulée autrement ? Nous avons préféré utiliser la notion de « degré » de fiction, de « degré » de narrativisation. Il faut reconnaître, en effet, que le texte ethnologique a bien des accointances, au moins dans ses monographies descriptives, avec un récit, minimaliste certes, de type réaliste... ainsi que le pressentait R. Barthes : « De tous les discours savants, c'est l'ethnologique qui paraît le plus proche d'une fiction »⁶⁴.

D'abord, parce que toute expérience de soi et du monde fait déjà *figure*, ou en tout cas, ne peut être racontée que si elle fait *figure* : c'est ce qu'affirme P. Ricoeur⁶⁵ en s'appuyant sur les travaux de l'anthropologue C. Geertz⁶⁶, pour qui « la médiation symbolique [la culture] a une texture », ce qui lui donne le statut de « quasi texte ». « Comprendre un rite, c'est le mettre en place dans un rituel, celui-ci dans un culte et, de proche en proche, dans l'ensemble des conventions, des croyances et

⁶¹ Voir ceux de leurs articles cités qui font le point sur la littérature zolienne et l'ethnologie.

⁶² Et de l'*écriture littéraire*.

⁶³ Au fond, les littéraires ont très vite (toujours ?) eu conscience de l'impossible partage entre écrire et comprendre, entre décrire et interpréter.

⁶⁴ Dans *R. Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, Coll. « Les Ecrivains de toujours », 1975, p. 87.

⁶⁵ Dans *Temps et Récit*, *op. cit.*, Tome I.

⁶⁶ P. Ricoeur utilise essentiellement *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

des institutions qui forment le réseau symbolique. »⁶⁷ On voit mal pourquoi on ne pourrait pas dire du texte ethnologique, qui se donne justement comme objectif de rendre compte de l'expérience humaine, ce que le philosophe applique à la littérature dans un premier temps : « Il reste qu'en dépit de la coupure qu'elle institue, la littérature serait à jamais incompréhensible si elle ne venait configurer ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure. »⁶⁸ Et P. Ricoeur finit par évoquer « la notion de structure pré-narrative de l'expérience ».⁶⁹

Ensuite, il montre que la littérature, en tout cas le récit de fiction, opère le passage de cette pré-figuration qu'est l'expérience du monde (le niveau de *mimesis* I) à sa configuration narrative par le biais de la « mise en intrigue » (niveau de la *mimesis* II). Dans la mesure où toute expérience de soi et du monde ne peut exister que racontée, il va s'employer à expliciter l'idée que le récit historique, qui pourtant revendique l'existence *réelle* du passé (en ce sens que ce dernier *a eu lieu* véritablement) pour s'opposer au récit de fiction, connaît lui aussi, inévitablement, une forme de « mise en intrigue »... parce que cette dernière est une opération d'ordonnement, d'agencement des faits, c'est-à-dire une « concordance discordante », une « synthèse de l'hétérogène ». Là encore, on voit mal pourquoi le texte ethnologique, qui s'emploie directement, de plus, à raconter les vies des groupes humains, ne serait pas susceptible d'une analyse du même ordre. Du coup, cette « narrativité » inévitable qui pose tant de problèmes aux tenants « purs et durs » des sciences humaines (et de certains littéraires qui, se servant d'elle, relativisent la portée sociologique de l'œuvre zolienne) pourrait devenir un argument positif ; mais pas tout à fait dans le sens proposé par H. Mitterand, qui s'est interrogé sur la question :

Seul le romancier, avec son sens du vécu, de la situation, de l'épisode symptomatique et du dialogue, peut découvrir, isoler, reproduire des traits de comportement, des signes de conduites, des bribes de conversations, des répliques, des échanges, qui, à eux seuls, dénotent

⁶⁷ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 125.

une mentalité, composent un rituel social et dramatisent une condition. C'est parce que d'une certaine manière il anticipe sur la scène à faire qu'il relève les usages et les « manières » avec plus de vérité et de force que ne le ferait un observateur non familier de la création narrative ou dramatique.⁷⁰

Peut-être. Sans doute. Mais ce que nous voudrions ajouter, c'est que c'est le fait même de mettre en mots, de *narrativiser* en l'occurrence, qui apporte une dimension ethnologique, puisque la narration opère des choix signifiants, une mise en ordre, une « configuration » de l'expérience du monde. C'est elle qui fait passer du plan ethnographique à l'ethno-logique du texte littéraire, dans la mesure où elle se pose aussi, inévitablement, en termes culturels (et les tensions liées à la posture de l'auteur / narrateur / descripteur - observateur, dont nous venons de parler, en sont déjà un exemple). Ainsi, si Zola, dans le dossier préparatoire du Ventre de Paris et dans le roman lui-même, ne cesse d'invoquer l'égoïsme ventru des bourgeois du quartier, il écrit de fait un quartier plutôt populaire, à la vie collective très développée, et il le fait en insistant sur certaines données que la sociologie urbaine théoriserait plus tard.

II. Le quartier des Halles : l'articulation entre un « territoire » et une population

A lire la manière dont Zola construit le quartier des Halles dans Le Ventre de Paris, on s'aperçoit à quel point il peut avoir, en effet, des intuitions dignes d'un sociologue de la ville : ainsi, et notre roman est le premier des ouvrages de l'écrivain où ce fait est si notable, il écrit très clairement l'espace urbain comme la conjonction d'un « territoire », d'une

⁶⁹ Ibid., p. 118.

population et d'un certain nombre d'activités, ce qui est bien la caractéristique première de la ville. « La ville se présente toujours à l'observation immédiate comme un regroupement de populations et d'activités durablement stabilisées sur un territoire restreint. »⁷¹

Dans la mesure où son objectif est de décrire un quartier urbain précis, celui des Halles à Paris, on a l'impression que Zola a conscience d'emblée que sa réussite ne peut résider que dans sa capacité à saisir ce qui est l'objet même de la sociologie urbaine, à savoir « les aspects de la vie sociale qui sont les plus directement liés au champ résidentiel (habitat, usages du quartier et de la ville, mobilités spatiales...) », en eux-mêmes et dans leurs interactions éventuelles avec « d'autres relevant d'autres champs de pratiques » (ainsi, par exemple, avec des enjeux de type économique ou professionnel). Zola sait bien que, pour parvenir à une restitution vraisemblable de la vie des Halles, il a besoin de cibler ses investigations et de définir des objets d'étude relativement homogènes. Tout comme le ferait un bon sociologue de la vie urbaine : « Une première façon de procéder consiste à délimiter *a priori* un sous-ensemble présentant une relative homogénéité au regard d'un critère que l'on juge pertinent compte tenu de l'objectif de la recherche [...] ». C'est ce qui correspond, dans l'exemple de Zola, à la délimitation soigneuse de l'espace des Halles. Puis, dans ce lieu particulier qui est à la fois un espace commercial et un espace de vie, il choisit de décrire une population précise : il s'agit bien de « centrer l'analyse sur des populations spécifiques », ou « d'identifier un groupe de personnes présentant une relative *communauté de position* par rapport à un critère donné ». ⁷² Et l'écrivain de mettre en scène presque exclusivement des personnages vivant et travaillant dans le quartier, employés à des activités liées de près ou de loin au commerce. Le Ventre de Paris fait alors « monographie ».

⁷⁰ H. Mitterand, Avant-propos des Carnets d'enquêtes, *op.cit.*, p. 14.

⁷¹ Y. Grafmeyer, Sociologie urbaine, Paris, Nathan Université, Coll. 128, p. 8.

⁷² Y. Grafmeyer, *op. cit.*, pp. 19-20.

1. La construction du quartier en « territoire »

Nous avons déjà évoqué ce fait dans notre premier chapitre, dans une perspective narratologique, en reprenant le terme à Ph. Hamon.⁷³ Nous voudrions ici utiliser le vocable dans une acception plus sociologique.

1.1. Une délimitation spatiale précise

Comme nous l'indiquions plus haut, Zola prend grand soin de définir précisément l'aire géographique sur laquelle il va construire son « drame », et qui consiste en réalité en un périmètre relativement étroit autour des nouveaux pavillons Baltard. Fidèle en cela à certains principes naturalistes, sa méthode pour l'écrire est la suivante : c'est plutôt par les mouvements des personnages que par un discours assumé par le narrateur que l'espace romanesque est circonscrit.

1.1.1. Les parcours des personnages à l'intérieur du périmètre défini

On le sait, les personnages du Ventre de Paris ne sortent guère du quartier. En revanche, ils ne cessent de déambuler d'une boutique à l'autre et pour certains d'entre eux, on l'a vu, cette activité est même leur fonction narrative principale. Ainsi en est-il de Marjolin et de Cadine, « les génies familiers des lieux » qui sont pris pour guide par le narrateur pour les investigations des recoins du marché, de Claude qui lui sert de caution esthétique. Ou encore de mademoiselle Saget, la vieille cancanière, qui ne cesse de courir à chacune de ses apparitions, parce qu'elle est un des relais principaux de la circulation de l'information mais parce qu'aussi, célibataire, âgée, sans famille aucune, misérable (nous savons qu'elle achète parfois des rogatons), il faut bien qu'elle se

⁷³ Il est à noter qu'H. Mitterand préfère le terme « terrain » et qu'il montre que la construction de l'espace est complètement liée au « destin » narratif du personnage. Voir « Pour une poétique de l'espace romanesque : l'exemple de Zola », Zola and the craft of fiction, *op. cit.*, pp. 80-88.

nourrisse : pour ce faire, elle échange ses ragots contre des aliments...
Voici comment nous est rapportée sa première apparition :

Deux femmes, une petite vieille et une grande sèche, passèrent devant lui, causant, se dirigeant vers les pavillons.

« Et vous êtes venue faire vos provisions, mademoiselle Saget ? demanda la grande sèche.

- Oh ! madame Lecoœur, si on peut dire... Vous savez une femme seule... Je vis de rien... J'aurais voulu un petit chou-fleur, mais tout est si cher... ». (634)

Et quand elle apprend la vérité sur Florent :

Ses pieds menus touchaient à peine le pavé ; une jouissance la portait, comme un souffle plein de caresses chatouillantes. Elle savait donc enfin ! [...] Maintenant, le quartier des Halles lui appartenait ; il n'y avait plus de lacune dans sa tête ; elle aurait raconté chaque rue, boutique par boutique. (821-22)

Les parcours de tous ces personnages finissent par dessiner un espace clos, circulaire, extrêmement précis, d'autant que le narrateur nous donne le nom des rues dans la plupart des trajets.

Il n'y a sans doute rien d'étonnant au fait qu'ils ne sortent guère du quartier dans la mesure où la plupart des personnages travaillent aux Halles, s'y approvisionnent donc sans problème et, pour un grand nombre d'entre eux, y résident. Ainsi tous les commerçants du roman habitent dans le quartier (les Méhudin, les Quenu, Lebigre, Gavard, madame Lecoœur, la Sarriette, la mère Chantemesse) ; les employés de l'administration du marché qui nous sont décrits n'habitent peut-être pas aux Halles (cela est précisé d'ailleurs uniquement pour Clémence, la tablettière, qui vit « rue Vavin, derrière le Luxembourg ») mais, outre le fait d'y travailler, ils viennent participer aux soirées chez M. Lebigre (il en est ainsi pour cette même demoiselle ou pour Logre, le crieur du pavillon de la Marée) ; d'autres n'ont pas d'activité professionnelle sur place mais

y habitent (Claude Lantier, Robine, Mlle Saget) ou, à l'inverse, comme madame François, n'y logent pas mais viennent y travailler tous les jours. En bref, la plupart des déplacements qui nous sont décrits sont donc essentiellement internes au quartier.

1.1.2. Mouvements centripètes et mouvements centrifuges

Il y a bien, dans le roman, mention de quelques déplacements hors des Halles mais ils sont, en comparaison, peu nombreux et toujours polarisés par le marché central.

En effet, l'impression d'un espace fort délimité est corroborée également par la manière dont l'écriture zolienne rend compte des passages, des parcours entre le quartier et le reste du monde, à savoir les autres quartiers parisiens, la proche banlieue, les régions éloignées (de province ou d'ailleurs). Notons d'abord que les trajets centripètes, les parcours vers Paris et vers les Halles, sont majoritaires : dans l'incipit, les maraîchers et Florent s'y rendent ; le texte multiplie les mentions concernant, dans le premier chapitre, les voitures qui conduisent les marchandises aux Halles.

Les trois rues du carrefour, la rue Montmartre, la rue Montorgueil, la rue Turbigo, l'inquiétèrent ; elles étaient encombrées de voitures de toutes sortes [...]. Mais, au boulevard Sébastopol, il se heurta contre un tel embarras de tapisseries, de charrettes, de chars à bancs, qu'il revint prendre la rue Saint-Denis. (630)

Le narrateur prend même la peine d'évoquer la voie de chemin de fer inachevée (ce qui est un signe...), dans les resserrés des pavillons. Dans certaines descriptions, le narrateur n'omet pas les régions d'origine des produits, ce qui redouble l'impression que les Halles sont un « concentré » du monde : « L'arrivée des écrevisses d'Allemagne, en boîtes et en paniers, était très fort ce matin-là. Les poissons blancs de Hollande et d'Angleterre, encombraient aussi le marché. On déballait les carpes du Rhin [...]. » (699)

Les parcours centrifuges (des Halles vers les autres quartiers, voire vers l'au-delà parisien) sont beaucoup moins nombreux. La distribution, à partir du marché, des denrées sur l'ensemble de la ville est mentionnée mais une ou deux fois seulement et sans être narrée dans les détails ; en voici l'une des occurrences :

Paris mâchait les bouchées à ses deux millions d'habitants. C'était comme un grand organe central battant furieusement, jetant le sang de la vie dans toutes les veines. Bruit de mâchoires colossales, vacarme fait du tapage de l'approvisionnement depuis les coups de fouet des gros revendeurs partant pour les marchés de quartier, jusqu'aux savates traînantes des pauvres femmes qui vont de porte en porte pour offrir des salades, dans des paniers. (631)

Quant aux déplacements des personnages hors de Paris, ils sont très rarement mentionnés : ainsi, un seul retour de madame François vers Nanterre est décrit. On peut comparer également les quelques lignes que prend la description du voyage de Florent vers le bagne, la première fois, à celles, bien plus nombreuses, qui narrent son retour vers Paris, après l'évasion. Pour sa seconde déportation, l'impression est plus radicale encore : son trajet vers Cayenne est évoqué en quelques mots dans la bouche de Claude (« Ils le renvoient là-bas... Je crois qu'ils l'ont déjà expédié à Brest. ») alors que les dernières pages du texte sont consacrées aux Halles.

1.1.3. L'*ailleurs* des Halles

En fait, l'*ailleurs* (l'au-delà) du quartier constitue une sorte d'espace virtuel, qui relève plus du rêve (ou du cauchemar), du fantasme que de la réalité.⁷⁴

Ainsi, dans sa longue marche vers la capitale, avant d'être recueilli par madame François, Florent voit Paris « pareil à un pan de ciel étoilé

⁷⁴ Un peu comme dans *L'Assommoir* où Paris est l'« ailleurs » du quartier de la Goutte d'Or, en tout cas pour Gervaise. Voir J. Dubois, *op. cit.*

tombé sur un coin de la terre noire », comme « une buée lumineuse qui grandissait ». Ensuite, il s'évanouit à la barrière et se réveille directement au pied des pavillons Baltard, sans avoir participé d'une manière ou d'une autre à la traversée de la capitale. Dans les descriptions qui suivent au premier chapitre du roman, les rues qui relient les Halles à d'autres quartiers se perdent, à leur extrémité, dans le noir, dans le flou. « Il était au bord d'une large rue, qu'il ne reconnaissait pas. Elle s'enfonçait en pleine nuit, très loin. » Lorsque madame François conduit Claude et Florent à Nanterre, le peintre ne parle que de la comparaison entre Saint-Eustache et les Halles ; là encore, rien de Paris ne nous est décrit.

Au fond, tous les lieux situés hors du quartier sont construits uniquement par les relations qui les unissent (et/ou les opposent) aux Halles. Au théâtre de la Gaîté, les Quenu retrouvent les Méhudin et les rapports de force qui régissent le quartier : ils ont des places au premier balcon alors que les poissonnières sont simplement à « la deuxième galerie » ; ils pleurent à la niaiserie du mélodrame alors qu'ils viennent de livrer Florent aux sbires du Palais de Justice. Ce dernier, du reste, est également comme un « condensé » des Halles dans la mesure où Lisa y retrouve, par le biais des lettres de dénonciation, l'esprit de presque tous les personnages des Halles (de plus, en sortant, elle aperçoit Logre et Lebigre). L'espace de la campagne, de la même manière, est davantage construit dans un jeu de tensions avec l'espace urbain qu'en lui-même ; ce qui en accentue l'ordre, le calme, et en fait au final un endroit assez peu vivant (quoique Claude et Florent puissent en dire...) : « Plus loin, les rigoles de salades, les oignons, les poireaux, les céleris, alignés, plantés au cordeau, semblaient des soldats de plomb à la parade [...]. » Ou encore : « On aurait pris le potager pour deux tapis parallèles aux dessins réguliers, vert sur fond rougeâtre, qu'on brossait soigneusement chaque matin. Des bordures de thym mettaient des franges grises aux deux côtés de l'allée. » (803) Et que dire du bain et de la jungle guyanaise entrevue lors de la fuite du forçat évadé, qui auraient dû être l'ailleurs absolu du quartier ? Non seulement c'est médiatisés par la parole de Florent, sous la forme d'un conte raconté à

Pauline au moment de la scène du boudin, qu'ils nous sont présentés mais encore le texte multiplie les parallèles et les contrepoints entre cet espace du « nouveau monde » et celui des Halles, notamment la cuisine des Quenu : les deux lieux sont élaborés à partir de l'image du ventre, du ventre creux pour l'un, du ventre plein pour l'autre ; ils sont marqués par la chaleur et le feu, du ciel dans un cas, des fourneaux dans l'autre et ils actualisent chacun à leur manière une image de l'enfer pour Florent...⁷⁵

En bref, on ne peut échapper aux Halles et on ne le souhaite pas vraiment du reste. Claude, Marjolin et Cadine, dans leurs « grandes tournées », on l'a vu, ne rêvent jamais de ce qu'ils pourraient trouver au-delà du quartier ; au contraire, ce sont toujours les Halles qu'ils cherchent et qu'ils trouvent. Florent, quant à lui, ne peut se résoudre à accepter la proposition de madame François et vivre avec elle à Nanterre.

1.2. Le quartier des Halles : entre le neuf et l'ancien

1.2.1. Un quartier ancien et central

La métaphore Halles / ventre ne joue pas seulement sur une homologie fonctionnelle ou symbolique : le ventre est au centre du corps comme le quartier est au cœur de la ville. Les Halles sont un des quartiers les plus anciens et les plus centraux de la capitale. « [...] d'abord situé à la périphérie et bordé par l'enceinte de Philippe-Auguste, il se trouve peu à peu reporté au centre, par le développement même de la ville. »⁷⁶ C'est ce qui explique sans doute que ce quartier a toujours été dévolu à l'approvisionnement. En effet, c'est là, dès 1136, que se

⁷⁵ Nous reviendrons plus longuement sur la comparaison des deux espaces. Mais le texte le dit explicitement : si la cuisine des Quenu est le lieu de l'abondance de « la chair à saucisses » au point que le chat même en est dégoûté, le baigne est l'espace de la viande avariée et le nouveau monde, celui du ventre mangé (voir l'histoire du compagnon d'évasion de Florent, « le ventre plein d'un grouillement de crabes qui agitaient la peau des flancs », 687). Les souffrances de Florent construisent bien Cayenne en enfer et la cuisine des Quenu rappelle « l'idée mystérieuse et inquiétante de quelque cuisine de l'enfer » (682).

tient l'un des principaux marchés permanents de Paris (celui des Champeaux d'abord, puis celui des Innocents installé autour et sur le cimetière du même nom jusqu'en 1851, date à laquelle débute la construction des pavillons Baltard).⁷⁷ On trouve évidemment dans ses alentours des corporations de marchands et d'artisans très influentes (ainsi les grandes familles de bouchers, riches et puissantes, habitaient, jusqu'au déménagement des abattoirs à la Villette, au début du XIX^{ème} siècle, autour de la rue Saint-Jacques de la Boucherie et de l'actuelle place du Châtelet). J. D'Orliac dit que l'on trouve trace, dès 1181, des premières « associations » de marchandes de la Halle.⁷⁸ Près des marchés s'installent tout à fait logiquement des services et des fabriques.

On peut alors imaginer l'intensité des échanges, de la circulation des vivres et des personnes⁷⁹ : on sait que nombre de migrants arrivaient là, avec les marchandises, depuis la province lointaine ou la campagne environnant Paris, et s'y fixaient. « Peut-être n'insiste-t-on pas assez sur le côté « bazar » de ce centre médiéval où industries et commerces s'appelant les uns les autres voisinaient nécessairement. »⁸⁰ Le quartier est donc un lieu de passages, d'intégration des « étrangers » et ceci, notamment au XIX^{ème} siècle et plus spécialement du reste dans les années 1840 et 1850, qui sont celles d'un exode massif de la population provinciale. Entre 1841 et 1856, la population parisienne a connu un accroissement de 13,5%, dont les trois-quarts, rappelle J. Gaillard, sont dus à l'immigration. Les nouveaux arrivants commencent souvent par investir le Paris central, pour ensuite, à la faveur de la nouvelle politique urbaine lancée par le baron Haussmann, se réorienter vers les quartiers périphériques ou la proche banlieue.

⁷⁶ F. Boudon, A. Chastel, H. Cousy, F. Hamon, Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles à Paris, Paris, CNRS, 1977.

⁷⁷ Mais le cimetière, lui, a été « déménagé » à la fin du XVIII^{ème} siècle.

⁷⁸ J. D'Orliac, *op. cit.*

⁷⁹ C'est encore valable au XX^{ème} siècle puisque cette intense animation, devenue insupportable, est l'une des raisons du déménagement des Halles à Rungis.

⁸⁰ J. Gaillard, Paris, la ville (1852-1870), Paris, H. Champion, 1976, p. 10.

1.2.2. La politique haussmannienne

Sans entrer dans les détails de cette dernière, qui est maintenant bien connue, nous souhaitons simplement en rappeler les quelques points qui jouent un rôle non négligeable dans la description du « ventre » de Paris.

La politique urbaine du second Empire va éventrer, par le creusement d'une série de grandes artères et par la construction des nouvelles Halles centrales, entre autres, ces quartiers du centre parisien, et ceci, pour des raisons de sécurité, d'hygiène, de fonctionnalité urbaine (on y circulait de plus en plus difficilement), de modernisme aussi.

Au XIX^e siècle, le quadrilatère borné par les boulevards au Nord, la rue Saint-Denis à l'Est, la rue Montmartre à l'Ouest, la Seine au Sud, soit un périmètre qui contient le quatrième arrondissement⁸¹ presque en entier, joue un rôle décisif dans les insurrections. La rapidité avec laquelle il se hérissé des barricades, la résistance qu'il oppose à la pénétration des forces de l'ordre, n'est que l'expression politique frappante d'une banale insécurité journalière [...].⁸²

Les quartiers les plus anciens et les plus peuplés (la Cité, le quartier des Arcis, celui des Halles) seront donc complètement transformés. Ils perdent, de 1846 à 1856, 40% de leur population mais, par leurs activités et leur importance dans la mémoire collective, ils restent attractifs pour bon nombre d'ouvriers, de commerçants et même de « marginaux » de toutes sortes. « Longtemps encore les chroniqueurs signaleront ces nids de marginaux enkystés à proximité du centre », du fait de « la polarisation persistante exercée par l'ancien Paris ».⁸³

Le roman de Zola rend compte de ces faits : les espaces qu'il met en scène s'organisent autour de cette dichotomie du neuf et de l'ancien. L'arrivée de Florent peut se lire déjà comme l'irruption du passé dans un

⁸¹ 4^{ème} arrondissement d'avant l'annexion de 1860, qui correspond au quartier des Halles.

⁸² J. Gaillard, *op. cit.*, p. 15.

⁸³ *Ibid.*, p. 207.

Paris transformé : il ne reconnaît pratiquement rien du quartier des Halles. Son seul repère est justement la vieille rue Pirouette où son oncle Gradelle tenait une charcuterie, rue qui, dans le texte, est opposée constamment aux nouvelles percées, rectilignes, larges (les rues des Halles, du Pont-Neuf, Rambuteau, le boulevard Sébastopol, etc.). Ainsi le commentaire de Claude est explicite : « Un coin bien curieux du vieux Paris, cette rue-là ! Elle tourne comme une danseuse et les maisons y ont des ventres de femme grosse... » Et la comparaison est filée quand le peintre y conduit Florent.

Les maisons, tassées, renflées, avançaient leurs auvents comme « des ventres de femme grosse », selon l'expression du peintre, penchaient leurs pignons en arrière, s'appuyaient aux épaules les unes des autres. Trois ou quatre, au contraire, au fond de trous d'ombre, semblaient près de tomber sur le nez. Le bec de gaz en éclairait une, très blanche, badigeonnée à neuf, avec sa taille de vieille femme cassée et avachie, toute poudrée à blanc, peinturlurée comme une jeunesse. (618-19)

Au chapitre IV, lorsque le narrateur met en scène les longues promenades de Claude et des « deux gamins des Halles », c'est cette opposition qui structure à nouveau la description topographique :

Puis, en longeant les larges rues neuves, la rue du Pont-Neuf et la rue des Halles, il expliquait aux gamins la vie nouvelle, les trottoirs superbes, les hautes maisons, le luxe des magasins [...]. Mais Cadine et Marjolin préféraient la paix provinciale de la rue des Bourdonnais [...]. Ils préféraient encore les tronçons du vieux Paris restés debout, les rues de la Poterie et de la Lingerie [...] ; surtout la rue Courtalon, une ruelle noire, sordide, qui va de la place Sainte-Opportune à la rue Saint-Denis, trouée d'allées puantes [...]. (777)

1.2.3. Les aspects socio-économiques qui sous-tendent la dichotomie neuf / ancien

Lisa a parfaitement conscience de ce qui se joue, sur un plan socio-économique, dans cette distribution entre parties neuves et anciennes du quartier. Après avoir hérité, à la mort du vieux Gradelle, de la charcuterie de la rue Pirouette, d'un magot de quatre-vingt cinq mille francs, et après avoir épousé Quenu, elle n'a de cesse de pousser ce dernier à quitter l'endroit pour installer une nouvelle boutique, à deux pas, mais dans une artère récente, la rue Rambuteau.

La rue Pirouette blessait ses idées de propreté, son besoin d'air, de lumière, de santé robuste. La boutique, où l'oncle Gradelle avait amassé son trésor, sou à sou, était une sorte de boyau noir, une de ces charcuteries douteuses des vieux quartiers, dont les dalles usées gardent l'odeur forte des viandes, malgré les lavages [...]. (652)

Elle finit par en trouver une autre, « située merveilleusement », qu'elle fait aménager somptueusement : « elle avait une conscience très nette des nécessités luxueuses du nouveau commerce ». « Les Halles centrales, qu'on ouvrait en face, tripleraient la clientèle, feraient connaître la maison des quatre coins de Paris. » Le pari est réussi : « Quand elle put enfin s'installer dans son comptoir, on vint en procession acheter chez eux, uniquement pour voir la boutique. »⁸⁴ Et le narrateur nous décrit en détail ce que peuvent voir les clients : une boutique aussi lumineuse et propre que l'ancienne était sombre et puante. Nous avons déjà évoqué, du reste, cette « explosion » des boutiques dans la seconde moitié du XIX^e siècle, que Zola perçoit parfaitement, comme il perçoit tout ce qui peut changer dans la physionomie de Paris.

On le voit bien, cette répartition immobilière entre le neuf et le vieux, qui renvoie à une opposition entre le moderne et l'archaïque, construit aussi une opposition entre le populaire et le bourgeois. En effet, les parties anciennes du quartier, parce qu'elles sont obscures, puantes,

sont inévitablement rapportées à l'habitat populaire (c'est implicitement dit par tous les personnages du roman qui s'intéressent à l'habitat comme par le narrateur), ce qui est bien un fait d'époque. Zola rejoint ici nombre de chroniqueurs, dont M. Du Camp qu'il a lu attentivement et qui rappelle que, même si Napoléon III et Haussmann ont « moralisé » le quartier des Halles, repaire « d'une population vagabonde, d'ivrognes et de repris de justice », il reste encore « des flots de pauvreté » :

Autour du marché central, quelques restes du vieux Paris sont cependant encore demeurés debout comme une impuissante protestation du passé ; il suffit de traverser la rue Pirouette, les rues de la Grande et Petite Truanderie pour s'étonner qu'on ait pu vivre et qu'on vive encore dans de pareils cloaques.⁸⁵

Dans Le Ventre de Paris, on passe très vite de la dimension pittoresque de ces rues, que nous avons pu voir soulignée au détour de l'une ou l'autre des citations choisies plus haut (on sait du reste que Claude a réalisé une « eau-forte » de la rue Pirouette), à l'association, inévitable au XIX^e siècle, entre le populeux et le populaire, entre le crasseux, l'inquiétant (sèmes tous contenus dans le terme « cloaque » de la phrase de M. Du Camp) et le populaire.⁸⁶ Ainsi, Louise, la belle poissonnière, essaie de forcer sa mère, la vieille Méhudin, à quitter la maison de la rue Pirouette : « Jamais la mère n'avait voulu déménager, lorsque l'aisance était venue, malgré les supplications des deux filles, qui rêvaient d'habiter une maison neuve, dans une rue large. » Et le narrateur se fait plus explicite, au moment de la description du square des Innocents :

Les pauvres gens qui étouffent dans les taudis des rues étroites voisines s'y entassent : les vieilles desséchées, l'air frileux, en bonnet fripé ; les jeunes, en camisole, les jupes mal attachées, les cheveux nus, éreintées, fanées déjà de misère ; quelques hommes aussi, des

⁸⁴ Le Ventre de Paris, pp. 652-653.

⁸⁵ M. Du Camp, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁶ On pense bien sûr à la fameuse étude de L. Chevalier, Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle, Paris, Plon, 1958.

vieillards propres, des porteurs aux vestes grasses, des messieurs suspects à chapeau noir ; tandis que, dans l'allée, la marmaille se roule, traîne des voitures sans roue, emplit des seaux de sable, pleure et se mord, une marmaille terrible, déguenillée, mal mouchée, qui pullule au soleil comme une vermine. (818-19)

Ainsi, comme l'opposition entre Louise et Lisa structure la vie des Halles, les tensions entre vie populaire et vie petite-bourgeoise en organisent sa description. D'autant que Zola n'a pas creusé excessivement les écarts sociaux qui auraient pu séparer certains habitants du quartier : en effet, la population « bourgeoise » qu'il a choisi de mettre en scène vient tout juste, manifestement, de sortir de sa condition populaire et, par bien des aspects, la côtoie encore, même si c'est à son *corps* défendant.

2. La population du quartier

Il nous a semblé, comme nous le disions plus haut, que les lectures habituelles du « personnel » du Ventre de Paris étaient parfois un peu rapides, sociologiquement parlant ; qu'elles avaient tendance, pour certaines d'entre elles, et influencées en cela par Zola lui-même (qui a des formules assez explicites aussi bien dans l'Ebauche du roman que dans le texte définitif⁸⁷), à lire la lutte des Gras et des Maigres comme elle s'actualisera plus tard dans Germinal, en opposant les commerçants ventrus aux pauvres « meurt de faim ». Voici par exemple ce que l'on peut lire sur la quatrième de couverture de l'édition (de 1984) du roman dans la collection *Le Livre de Poche* : « Les bien nourris feront taire les affamés. » Or, le texte du Ventre de Paris ne raconte pas exactement cela.

⁸⁷ Que l'on pense à la première page de l'Ebauche, que nous avons déjà citée, ou qu'on lise un passage comme celui-ci : « C'était le ventre boutiquier, le ventre de l'honnêteté moyenne, se ballonnant, heureux, luisant au soleil, trouvant que tout allait pour le mieux, que jamais les gens de mœurs paisibles n'avaient engraisé si bellement. » (733)

2.1. Les personnages du roman : des migrants de première ou de seconde génération

Ce fait nous a semblé remarquable : le texte zolien prend le soin d'indiquer l'origine provinciale de presque tous les personnages et en cela, il rend compte parfaitement de l'état de la population parisienne (J. Gaillard rappelle qu'en 1861 36% seulement des habitants de la capitale y sont nés !), notamment de celle de ce quartier *brassé* des Halles. Ainsi Florent et Quenu sont nés au Vigan, dans le Gard ; Lisa vient de Plassans : nous l'apprenons dans le second chapitre, partiellement rétrospectif. Les Méhudin, les poissonnières, sont originaires de Normandie :

Les Méhudin venaient de Rouen. La mère de Louise racontait encore comment elle était arrivée à Paris, avec des anguilles dans un panier. Elle ne quitta plus la poissonnerie. Elle y épousa un employé de l'octroi, qui mourut en lui laissant deux petites filles. Ce fut elle, jadis, qui mérita, par ses larges hanches et sa fraîcheur superbe, ce surnom de la belle Normande, dont sa fille aînée avait hérité. (714)

Claude Lantier, fils de Gervaise Macquart, est né lui aussi à Plassans. Les personnages secondaires sont souvent « situés » également : la Sarriette, la jolie fruitière, est la fille d'une des sœurs de Madame Lecoeur, « une paysanne qui lui envoya la petite [...] » ; le garçon-charcutier des Quenu, Auguste, et sa cousine Augustine viennent de Troyes ; et mademoiselle Saget elle-même, la « mémoire » du quartier pourtant, n'y est pas née puisqu'elle vient de Cherbourg :

C'était une connaissance ; elle habitait encore la maison de la rue Pirouette, où elle vivait depuis quarante ans, sans doute d'une petite rente dont elle ne parlait jamais. Un jour, pourtant, elle avait nommé Cherbourg, en ajoutant qu'elle y était née. (668)⁸⁸

⁸⁸ Les seuls personnages dont on ne connaît pas l'origine géographique sont les comparses politiques de Florent : M. Lebigre, Gavard, Logre, Clémence, Charvet et le mystérieux Robine. On pourrait supposer qu'ils sont nés à Paris : pour Zola, donc, les

Ces données doivent être importantes pour figurer dans un roman dont on a souvent dit que les personnages étaient des « silhouettes caricaturales ».

2.2. Des personnages aux mêmes origines populaires⁸⁹

Ce sont donc plutôt d'anciens provinciaux, appartenant, qui plus est, aux mêmes configurations socio-professionnelles.

Là encore, on peut noter que Zola prend soin de nous indiquer, brièvement certes, mais de manière relativement précise, les trajectoires sociales de presque tous les personnages. La mère Méhudin, dès la province, semble avoir vendu du poisson, Lisa est la fille de Fine Gavaudan, elle-même marchande à la Halle de Plassans⁹⁰. D'autres viennent de la campagne : madame François, qui est restée maraîchère, madame Lecoœur, la Sarriette. D'autres encore sont issus d'une toute petite-bourgeoisie, sans capital économique ni culturel : Florent et Quenu ont des pères employés mais leurs morts prématurées ont plongé leur mère commune dans une grande misère (notons que l'un de ses derniers métiers a été de tenir un petit commerce de rubans « de médiocre rapport »).

Au moment de l'histoire racontée, les personnages appartiennent tous ou presque aux classes populaires ou viennent à peine d'en sortir (c'est le cas notamment de Lisa et de Quenu, qui étaient employés dans la charcuterie et qui héritent miraculeusement de l'oncle Gradelle). Voyons ce qu'il en est plus précisément.

Parisiens seraient davantage politisés (et dans le sens d'une opposition au régime de Napoléon III) que les migrants récents... ce qui ne semble pas faux !

⁸⁹ On peut se reporter ici aux catégories sociales répertoriées par R. Ponton, que nous avons citées plus haut.

⁹⁰ Fine Gavaudan apparaît dans La Fortune des Rougon.

2.2.1. Les gens du peuple

Le texte fait allusion, à plusieurs reprises, à une sorte de « lumpen prolétariat » parisien (ces fameux marginaux, ces vagabonds, qu'évoquent J. Gaillard ou M. Du Camp) : nous les retrouvons autour de la marchande de soupe des Halles, au petit matin, quand Claude et Florent aperçoivent « des pauvres diables déguenillés » ; devant les assiettes de rogatons, où « [...] les meurt-de-faim, les petits employés, les femmes grelottant la fièvre, font queue ; et parfois les gamins huent des ladres blêmes [...] ». Nous avons déjà cité la terrible description du square des Innocents et de ses *misérables*. Cette population, on le sait, est très fluctuante : un revers de fortune (une période de chômage, une maladie) peut plonger des ouvriers, des petits employés, des marchands des quatre-saisons dans une situation très précaire. Notons que le roman en suggère seulement la présence ; aucun des personnages principaux ni même secondaires n'en fait partie.

Certains d'entre eux appartiennent certes au prolétariat mais l'univers particulier des Halles leur assure une subsistance à peu près régulière. En effet, c'est l'un des avantages à travailler dans l'approvisionnement, notamment alimentaire, de la capitale. Le texte décline les divers états des travailleurs des Halles (Zola s'inspire ici de l'ouvrage de M. Du Camp) : le marchand-producteur s'installe (les maraîchers dans le texte) ou envoie sa production sur le carreau des Halles ; les différents revendeurs s'approvisionnent mais leurs statuts sont passablement différents, depuis celui qui tient un banc ou une boutique sous les pavillons Baltard et qui jouit d'une situation plus prospère aux marchands aux « petits tas », installés au-dehors, sur les trottoirs, en passant par les plus précaires d'entre eux, les revendeurs ambulants ou marchands des quatre-saisons, qui commencent à être interdits⁹¹.

Ainsi, parmi les plus fragiles socialement, on va trouver d'abord les enfants abandonnés, Marjolin et Cadine (rappelons qu'il s'agit là d'une

⁹¹ Voir J.M. Gourden, thèse citée.

réalité sociale : le nombre d'enfants trouvés, sous le Second Empire, reste impressionnant, et notamment à Paris⁹²) mais ils ne souffrent pas la faim complètement puisqu'ils ont été recueillis par plusieurs poissardes, puis par la mère Chantemesse, marchande au petit tas « qui avait la spécialité des légumes épluchés ». Ceci dit, au détour de quelques lignes, on peut sentir la pauvreté de cette dernière, qui travaille toujours, bien que très âgée (« elle a au moins soixante-douze ans », « elle vivote ») et qui habite avec les enfants dans une seule pièce : « Cette chambre de la rue au Lard était un grand galetas, délabré, qu'une seule fenêtre, aux vitres dépolies par les pluies, éclairait. »⁹³ Les enfants sont mis au travail dès leur plus jeune âge (surtout Cadine, plus futée que son ami) et exercent tous les « petits métiers » des Halles. De la même manière, le narrateur revient à plusieurs reprises sur Lacaille (dont le nom même rappelle le statut de victime) : c'est un marchand des quatre-saisons que Florent voit marchandant les dernières bottes de carottes de madame François (ce qui est une pratique courante dans la profession⁹⁴), et qu'il aperçoit plus tard « poussant devant lui une brouettée de carottes et de choux-fleurs ». Chez M. Lebigre, il est décrit par deux fois parlant à ce dernier à la dérobee et pour cause, puisqu'on apprendra dans la suite du roman, que le marchand de vin lui prête l'argent journalier de la brouette et des légumes, à un taux d'usure proprement scandaleux.⁹⁵

⁹² E. Bloch-Dano écrit dans Madame Zola (Paris, Grasset, 1997, p. 13) : « Le Registre de réception des enfants trouvés et orphelins, sur lequel chaque enfant est inscrit le jour de son admission [à l'hôpital des Enfants-Trouvés], donne dans un bilan mensuel, pour la seule ville de Paris et pour le seul mois de mars 1859, le total de 323 enfants. »

⁹³ Nous avons déjà évoqué le sort difficile des personnages âgées dans les grandes villes, à propos de mademoiselle Saget qui n'a pas de famille.

⁹⁴ J.M. Gourden le confirme dans sa thèse.

⁹⁵ Comme le rappelle M. Du Camp, c'est un fait fréquent quoiqu'interdit et le chroniqueur insiste sur l'exploitation scandaleuse que des boutiquiers enrichis opèrent sur le compte de pauvres malheureux. J.M. Gourden (*op. cit.*) le confirme aussi. Notons le nom de « Lebigre ». J. Proust écrit, à propos du nom de « Bigre » porté par un personnage de Jacques le Fataliste, dans « La bonne aventure » (Actes du Colloque international Diderot, juillet 1984, Paris, Aux amateurs de livres, 1985, p. 29), que « la *bigrerie* est devenue la façon la moins déshonnête de désigner la *bougrerie* » et que progressivement « le mot en vint à désigner aussi bien les pédérastes que les usuriers » !

A minuit, en sortant, Lacaille échangea quelques mots à voix basse avec monsieur Lebigre. Celui-ci, dans une poignée de mains, lui glissa quatre pièces de cinq francs, que personne ne vit, en murmurant à son oreille :

- Vous savez, c'est vingt-deux francs pour demain. La personne qui prête ne veut plus à moins...N'oubliez pas aussi que vous devez trois jours de voiture. Il faudra tout payer. (712)

Un autre personnage, très secondaire, mais qui sera des soirées chez M. Lebigre et qui écopera de deux ans de prison « pour s'être compromis en grand enfant », appartient également au prolétariat : il s'agit d'Alexandre, le jeune fort des Halles. Là aussi, au détour d'une description, le narrateur prend soin de rappeler que les différences de statut social sont clairement « intériorisées » par les personnages. Ainsi, lors de la première soirée que Florent passe chez le marchand de vin, alors que les « comploteurs » se veulent des révolutionnaires, il nous est précisé :

Mais Florent vit entrer le marchand des quatre-saisons, Lacaille, et Alexandre, le fort, l'ami de Claude Lantier. Ces deux hommes étaient longtemps restés à l'autre table du cabinet ; ils n'appartenaient pas au même monde que ces messieurs. Puis, la politique aidant, leurs chaises se rapprochèrent, ils firent partie de la société. Charvet, aux yeux duquel ils représentaient le peuple, les endoctrina fortement, tandis que Gavard faisait le boutiquier sans préjugés en trinquant avec eux. (711)

Le roman dresse finalement tout un descriptif social assez subtil.

Continuons ce passage en revue en nous intéressant maintenant aux marchands mieux établis, ceux qui tiennent une boutique ou un banc dans les pavillons des Halles : il s'agit essentiellement des Méhudin, de la Sarriette, de madame Lecoœur et de Gavard. Mis à ce part ce dernier, qui a un parcours un peu particulier sur lequel nous reviendrons, on peut dire que ces personnages vivent manifestement sur un meilleur train que les précédents mais font encore partie des classes populaires. Pour la marchande de beurre et la Sarriette, les préoccupations concernant leur subsistance sont récurrentes : « Il [Gavard] sait parfaitement que les

beurres, pas plus que les fromages et les œufs, n'ont marché cette saison. » Elles ne vivent que dans l'espoir d'hériter du marchand de volailles, mais elles ont un état et on les voit acheter à la charcuterie (la Sarriette dit même un jour vouloir préparer des alouettes pour son compagnon, monsieur Jules, qu'elle entretient). On peut noter que l'établissement à la Halle se fait souvent de façon familiale : on se transmet « la charge » de mère en fille, comme chez les Méhudin ou comme chez madame Lecoeur qui apprend son métier à sa nièce, la Sarriette.⁹⁶ Le texte insiste aussi au détour d'une description sur les différences de richesse entre les poissonnières : le poisson (qui est encore au XIX^e siècle un produit de luxe) connaît des ventes prospères, ainsi que la volaille, mais il n'en est pas de même (en tout cas au moment où Zola écrit) pour les beurres et les fromages, ou certains légumes. Ainsi, comme nous l'avions noté, les poissonnières se sont enrichies au cours du siècle et elles peuvent exhiber leurs bijoux en or massif. Pour autant, par leur profession (et l'opposition à la boutique notamment), par leur habitat et leur habitus, elles font encore partie des classes populaires et le narrateur le rappelle souvent. Les petits-bourgeois ont un autre ethos.

2.2.2. Les autres personnages : des petits-bourgeois

Il est à noter que pas un seul personnage du roman ne peut être, selon les catégories sociales que nous nous sommes donné, répertorié dans une classe « supérieure » à la petite-bourgeoisie.

Nous trouvons d'abord les boutiquiers qui tiennent *pratique* en dehors des pavillons Baltard : c'était le cas de Gavard, rôtisseur à la retraite, mais qui, pour ne pas s'ennuyer, a repris un étal au pavillon de la volaille (le texte fait mention à plusieurs reprises du tas d'or qu'il cache dans son armoire) ; c'est le cas, bien sûr, des Quenu et de Lebigre. On

⁹⁶ J.M. Roy écrit dans « Les marchés alimentaires parisiens et l'espace urbain du XVII^e au XIX^e siècle » (*Histoire, Economie et Société*, 4, 1998, p. 707) : « Dans la boutique ou la revente, ce sont les femmes qui s'occupent le plus souvent de l'échange à proprement parler. Ce sont elles qui transmettent, à leurs filles ou à d'autres enfants, les savoirs et les compétences qui se pérennisent à certains emplacements ou dans les boutiques. Ainsi, sur plusieurs générations, une famille occupe une place et la fille, la mère et la grand-mère se retrouvent parfois derrière un étalage. »

peut parler là d'une petite-bourgeoisie d'affaires au capital économique grandissant : la somme de quatre-vingt quinze mille francs que les Quenu possèdent au début de leur mariage est importante pour l'époque ; leurs deux boutiques sont « de beaux établissements » et le privilège de vendre du tabac que réussit à obtenir M. Lebigre à la fin du roman marque de façon définitive sa prospérité. Mais ces boutiquiers possèdent, comme attendu, un capital culturel et social assez peu élevé : (leurs loisirs par exemple sont mentionnés rapidement et sont significatifs : les promenades à la campagne et le mélodrame, mais de temps en temps seulement⁹⁷), ce qui les fait rester clairement dans le rang des *petits* commerçants.

On comprend alors que Zola ait eu besoin de faire hériter les Quenu, dans la mesure où des provinciaux dénués de capital économique ne peuvent s'établir facilement dans le commerce parisien :

Les migrants se retrouvent, si l'on excepte le cas très exceptionnel de quelques banquiers d'Europe centrale, dans les métiers les moins payés, les professions les moins prestigieuses, quel que soit le point de départ de leur carrière parisienne. Il n'y a pas de type d'activité où ils soient les moins nombreux que dans le commerce et la fabrique, professions qui supposent de l'argent et aussi des relations : la proportion des provinciaux y tombe toujours au-dessous des 30% alors qu'elle dépasse ce niveau pour toutes les autres professions.⁹⁸

Gavard et M. Lebigre font partie des personnages qui justement ne sont pas notés comme provinciaux ; de plus, leur enrichissement semble avoir des origines douteuses : Gavard a spéculé lors de la guerre de Crimée, Lebigre moucharde pour le régime napoléonien (il apparaît de plus que

⁹⁷ On sait que les Quenu se promènent à Suresnes quelquefois le dimanche ou au bois de Boulogne : « Elle comptait, l'après-midi, le pousser à une promenade, à un de ces congés qu'ils prenaient parfois ; ils allaient au bois de Boulogne, en fiacre, mangeaient au restaurant, s'oubliaient dans un café-concert. » (864) On sait aussi qu'ils se rendent parfois au théâtre (leur soirée au théâtre de la Gaîté où ils pleurent devant *La Grâce de Dieu* est racontée p. 865).

⁹⁸ J. Gaillard, « Les migrants à Paris au XIX^e siècle. Insertion et marginalité », *Ethnologie Française*, Nouvelle série, tome 10, 2, avril-juin 1980, p. 131.

ce trait fait partie de ceux qui construisent le sociotype du marchand de vin !⁹⁹).

Nous en arrivons maintenant aux personnages que nous n'avons pas encore évoqués et qui appartiennent à la petite-bourgeoisie intellectuelle, sans capital économique : les employés de l'administration des Halles (Logre le crieur, Clémence la tablette, M. Verlaque l'ancien inspecteur du pavillon de la marée), les petits professeurs (Charvet, Florent), les artistes (Claude). Le seul personnage qui pourrait éventuellement être classé à part est le mystérieux Robine, dont on sait qu'il est rentier, dont l'intérieur dénote une bourgeoisie certaine, mais qui ne parle jamais, que personne ne connaît vraiment justement : « On ignorait pourquoi le ménage était venu se loger dans le tapage d'un quartier commerçant [...] ». En tout cas, tous ces personnages (sauf Robine) tirent le diable par la queue : Claude vit dans une bohème miséreuse ; Florent, quand il était enseignant, avait du mal à faire vivre son jeune frère (il porte des années durant le même paletot noir)¹⁰⁰ ; les employés des Halles parlent souvent d'argent (c'est le cas de Logre ou de M. Verlaque qui, obligé de s'arrêter de travailler pour raisons médicales, connaît une telle situation financière que sa femme ne cesse de réclamer de l'aide à Florent) ; Clémence et Charvet sont toujours décrits en train de faire leurs comptes.

2.2.3. Conclusion : une population relativement homogène

Les habitants des Halles dépeints par Zola constituent une « population » assez homogène, « territorialisée », et faite d'un « mixte » de gens du peuple et de petits-bourgeois très proches encore des

⁹⁹ A. Farge, dans Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle (Paris, Gallimard/Juillard, Coll. Archives, 1979), revient à plusieurs reprises sur le rôle « suspect » des marchands de vin dans le maintien de l'ordre public. Elle ajoute à la page 76 : « Très surveillés par la police, les cabarets obéissent à bon nombre d'obligations et sont souvent remplis de mouchards. »

¹⁰⁰ « Mais une petite fièvre, qui le retint huit jours à la maison, creusa un tel trou dans leur budget et l'inquiéta à un tel point, qu'il abandonna toute idée de terminer ses études. » (642) Des historiens ont mis en évidence la situation difficile des petits enseignants au XIX^e siècle : voir par exemple R.H. Guerrand, Le prof ne rit pas, Paris, La Table ronde, 1964.

classes populaires. Pour la majorité d'entre eux, ce qui compte, c'est la conquête d'un capital économique (qui leur assurera éventuellement un capital social) ; pour les autres (les petits-bourgeois plus intellectuels), la narration met plutôt en avant leur faible capital culturel. Mais les différences sont ténues et du coup très sensibles : ainsi, par exemple, le quartier remarque les airs de distinction que se donne Clémence parce qu'elle a fait des études.

- C'est Clémence, interrompit la Sarriette, une grande sèche, qui fait la dinde, parce qu'elle est allée en pension. Elle vit avec un professeur râpé... Je les ai vus ensemble ; ils ont toujours l'air de se conduire au poste. (753)

De la même manière, dans le roman reviennent souvent des notations sur l'écriture et sur l'importance « distinctive » qu'elle revêt auprès des gens du peuple : Florent passe une grande partie de son temps à écrire¹⁰¹, on l'a vu ; il fait recopier des pages au petit Muche et l'émotion de la belle Normande quand elle entend son garçon déchiffrer pour la première fois est significative :

Plus tard, elle fut très attendrie, quand il lut devant elle un bout de journal maculé qui enveloppait une tranche de congé. Peu à peu, elle en arriva ainsi à penser, sans le dire, que Florent n'était peut-être pas un méchant homme ; elle eut le respect de son instruction [...]. (726)

Quand Lisa se rend au Palais de Justice pour dénoncer Florent, le fonctionnaire de police lui met sous le nez les lettres de dénonciation qui émanent du quartier et la charcutière remarque de suite la manière dont elles sont rédigées¹⁰² :

¹⁰¹ Ce qui lui confère un statut certain ; voici ce que lui dit Lisa : « Vous appartenez à une famille honorable, vous avez reçu de l'éducation, et c'est peu convenable, vraiment, de courir les chemins, en véritable gueux...[...] Vous rentrerez dans votre classe, dans la classe des honnêtes gens, vous vivrez comme tout le monde, enfin. » (694).

¹⁰² Et si « la pendule représentant un Gutenberg pensif, tout doré, le doigt appuyé sur un livre » qui décore la chambre des Quenu signale ironiquement la prétention petite-bourgeoise des charcutiers, elle marque aussi la « distinction » que confère l'écriture.

Enfin, elle trouva un tas de lettres, des lettres anonymes de tous les formats et de toutes les écritures. Ce fut le comble. Elle reconnut une écriture de chat, l'écriture de Mlle Saget, dénonçant la société du cabinet vitré. Elle reconnut une grande feuille de papier graisseuse, toute tachée de gros bâtons de Mme Lecoœur, et une page glacée, ornée d'une pensée jaune, couverte du griffonnage de la Sarriette et de M. Jules ; les deux lettres avertissaient le gouvernement de prendre garde à Gavard. Elle reconnut encore le style ordurier de la mère Méhudin, qui répétait, en quatre pages presque indéchiffrables, les histoires à dormir debout qui couraient dans les Halles sur le compte de Florent. (863)

Mais petits-bourgeois ou prolétaires, ces personnages vivent bien dans le même monde et ils ont tous, en l'occurrence, la même visée : se débarrasser de Florent...

Peut-être pouvons-nous trouver dans ces éléments de quoi appréhender autrement la lutte des Gras et des Maigres, ce qui nous permet de compléter les remarques faites à la fin de notre chapitre I : les premiers ont un certain capital économique ou une volonté très forte d'y accéder ; les seconds sont soit des personnes du peuple qui ne rêvent que de devenir grasses (Mlle Saget, madame Lecoœur) soit des employés ou des intellectuels au faible capital culturel mais qui n'aspirent, pour la plupart, qu'à une certaine aisance matérielle (ainsi Logre, qui spolie littéralement Florent, ou Charvet et Clémence dont on a vu l'application financière). Mais les « croisements » de trajectoires se jouent aussi dans l'autre sens : le gras Gavard espère se « distinguer » en briguant un peu de capital culturel, il aspire à une reconnaissance d'un autre ordre, plus symbolique (ce qui est *a priori* l'apanage de certains Maigres). Ainsi, il se dit dans l'opposition, quel que soit le régime du reste : « La religion de Gavard était d'être le plus désagréable possible au gouvernement. » Il a un besoin, énorme, de médiatiser les événements par la parole, de se donner du crédit :

L'attitude de Gavard devant Florent était pleine d'une joie défendue. Il le couvait avec des clignements d'yeux, lui parlait bas pour lui dire les choses les plus simples du monde, mettait dans ses poignées de main des confidences maçonniques. Enfin il avait rencontré une aventure ; il tenait un camarade réellement compromis ; il pouvait, sans trop mentir, parler des dangers qu'il courait. Il éprouvait certainement une peur inavouée, en face de ce garçon qui revenait du bagne, et dont la maigreur disait les longues souffrances ; mais cette peur délicieuse le grandissait lui-même [...]. (662)

Et la société des Halles fera chèrement payer au marchand de volailles cette envie d'être *autre chose* qu'un boutiquier enrichi. Les seuls maigres véritables sont donc, au fond, Claude Lantier et Florent.

Pour le dire autrement, en reprenant les titres de nos précédents chapitres : tout se joue du côté du rapport à la matière. Les Gras et ceux qui souhaitent le devenir ont un rapport à elle moins complexe, plus immédiat (comme nous le disions, ils *touchent* littéralement la matière : Lisa et Quenu ont sans cesse les doigts dans les foies de cochon, Mme Lecoeur baratte le beurre, Marjolin abat les pigeons et pour sa première apparition, Gavard tient deux oies sous les bras) ; les Maigres ont avec elle un rapport davantage médiatisé (pour Charvet, Clémence, Logre, Mlle Saget et surtout pour Florent, par la parole et/ou par l'écriture ; pour Claude, par son regard esthétisant). Cela dit, le désir d'argent qui étreint, comme nous venons de le dire, les petits employés les « concrétise » quelque peu ; l'argent est alors une sorte d'équivalent métaphorique de la matière : il reste donc bien, véritablement « à part », Claude et Florent. Comme le rappelle le narrateur, le jeune peintre, pris dans son « enthousiasme d'artiste », oublie parfois que les denrées qu'il admire sont comestibles : « Il était évident que Claude, en ce moment-là, ne songeait même pas que ces belles choses se mangeaient. » (623) Quand il ne parvient pas à peindre, il sait formuler explicitement la complexité de son rapport à la matière :

N'importe, dit-il, j'aurais mieux aimé être un ouvrier... Tenez, menuisier, par exemple. Ils sont très heureux, les menuisiers. Ils ont une table à faire, n'est-ce pas ? ils la font, et ils se couchent, heureux d'avoir fini leur table, absolument satisfaits... Moi, je ne dors guère la nuit. Toutes ces sacrées études que je ne peux achever me trottent dans la tête. Je n'ai jamais fini, jamais, jamais. (681)

Florent, lui, est un rêveur invétéré ; là encore, Claude le comprend parfaitement :

Laissez donc ! vous êtes un artiste dans votre genre, vous rêvez politique ; je parie que vous passez des soirées ici, à regarder les étoiles, en les prenant pour les bulletins de vote de l'infini... Enfin, vous vous chatouillez avec vos idées de justice et de vérité. (849)

Et madame François ? Elle est inclassable (rappelons que Claude ne sait si elle fait partie des Gras ou des Maigres), sans doute parce qu'elle semble avoir trouvé la bonne distance à entretenir avec la matière...

Il nous semble donc que Zola parvient par toute une série de « détails » (qui, justement, ont été assez peu lus dans Le Ventre de Paris) à un descriptif social assez fin. Il y parvient d'autant mieux qu'il a su parfaitement articuler narrativement un territoire spécifique, le quartier des Halles, à une population particulière et relativement homogène. Allons plus loin : il tente de construire là un véritable « groupe social », une quasi « communauté » de type populaire.

III. Le quartier des Halles : une micro-société au fonctionnement quasi « communautaire »

En effet, pour qu'il y ait véritablement « communauté », il ne suffit pas de superposer un espace et une population : il faut que les deux se correspondent au point de former un « groupe » territorialisé, qui serait, dans le cas qui nous occupe, de type plutôt populaire.

Les communautés rassemblent des individus qui se sentent liés les uns aux autres par le sentiment du groupe auquel ils appartiennent, par la nature du mode de communication sociale, par la mise en commun d'un minimum de valeurs, de motivations, de volitions, et enfin par la conformité des actes à un minimum de stéréotypes vite cristallisés en comportements traditionnels.¹⁰³

La condition principale d'existence de la « communauté » est que l'individu, son groupe et le territoire sur lequel ils s'inscrivent soient « commensurables », ce qui suppose « une base démographique relativement étroite ». « [...] certes, tous les membres du groupe ne se connaissent pas « personnellement », mais la majorité « se reconnaissent » [...] »¹⁰⁴ : la communication sociale dans une communauté est donc plutôt de « type personnel » et les « rapports interpersonnels directs » y sont prédominants.

Le quartier des Halles vu par Zola semble bien répondre à ces définitions ; il nous reste donc à poursuivre la démonstration en insistant davantage encore sur ce qui le constitue vraiment en « groupe social ».

¹⁰³ M. Maget, « Communautés et collectivités », in Programme de l'Ethnologie, Ethnologie générale, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1968, p. 543. M. Maget continue en précisant qu'« [une] communauté peut se fonder sans référence aucune à un quelconque passé commun » et que « peuvent être des communautés un village [...], un canton [...] ou à la rigueur tel quartier d'une grande ville [...]. Mais il est sûr que certains ateliers d'usine, tel ou tel service de ministère, telle unité sociale (un grand magasin, une entreprise de commerce, etc.) peuvent être des communautés. » La conjonction des trois facteurs cités définit la notion de « communauté » et l'oppose à celle de « collectivité ».

1. Le quartier des Halles : entre la ville et la campagne

« Le quartier des Halles était jusqu'à ces dernières années celui où se sentait le mieux la liaison de la ville et de la campagne. »¹⁰⁵

Le sentiment de son « groupe social » est donné aussi à l'individu parce qu'il a conscience d'une forme de spécificité de ce dernier : ce qui est bien le cas du quartier des Halles à Paris, qui est un quartier urbain, tout à fait constitutif de l'identité populaire parisienne (nous reviendrons sur certains éléments de son très célèbre « folklore »), mais qui garde, par son immense marché, des liens assez nets avec la campagne. Directement, puisque des maraîchers et autres agriculteurs se rendent journellement aux Halles ; indirectement, parce que les produits qui y sont vendus sont pour la plupart des produits de la terre et que, on l'a vu aussi, les commerçants et artisans du quartier que Zola choisit de mettre en scène sont presque tous liés par leurs origines socio-professionnelles et géographiques au monde rural. Nous sommes là dans un « quartier-carrefour » bien intéressant.

Le quartier des Halles est même, dans une certaine mesure, un symbole fort de l'« urbanité » parisienne : par son côté central et « vieux Paris » historique (rappelons que jusqu'au milieu du XIX^e siècle le quartier « forme un bloc » avec l'île de la Cité, l'ancienne place de Grève et la Bastille), par son rôle dans l'approvisionnement alimentaire, par son importance au cours des émeutes et des révolutions (Florent, justement, a été arrêté dans le quartier, en décembre 1851¹⁰⁶), et même par les changements récents de sa physionomie, dus aux travaux lancés par le baron Haussmann, il est lié à la constitution même de la Ville. Ce quartier de passages, de circulations intenses (des marchandises comme des personnes), de brassages de toutes sortes, fixe et urbanise, comme

¹⁰⁴ Ibid., p. 544.

¹⁰⁵ F. Boudon, A. Chastel, H. Cousy, F. Hamon, *op. cit.*, introduction.

¹⁰⁶ « Florent regardait le bas de la rue Montorgueil. C'était là qu'une bande de sergents de ville l'avait pris, dans la nuit du 4 décembre. Il suivait le boulevard Montmartre vers deux heures, marchant doucement au milieu de la foule [...] lorsque les soldats avaient balayé les trottoirs, à bout portant, pendant un quart d'heure. Lui, poussé, jeté à terre, tomba au coin de la rue Vivienne [...] ». (610)

nous le disions plus haut, toute une population de migrants. C'est donc dans un tel espace que se jouent même, pour beaucoup d'entre eux, l'intégration dans la ville et la perte de l'identité régionale :

Paris prend les hommes, les capitaux, les vivres, mais elle n'a que faire des cultures régionales annihilées par la disparité des migrants ; celles-ci ne subsistent ni sous leur forme noble, langage, traditions folkloriques, cultes provinciaux, ni même semble-t-il sous la forme modeste des traditions culinaires [...].¹⁰⁷

Les historiens rappellent également que ces changements brutaux occasionnent des formes de destruction de la vie familiale et sociale « traditionnelle », au moins dans un premier temps, et le texte zolien en témoigne, au détour de quelques « détails » significatifs : l'existence d'enfants trouvés (Marjolin et Cadine), de personnes seules, âgées, misérables (la mère Chantemesse, Mlle Saget), de couples non mariés (Louise Méhudin a eu son enfant hors mariage, la Sarriette et monsieur Jules sont concubins), etc.

D'un autre côté, l'arrivée et l'installation à Paris doivent susciter une volonté de recréation d'un espace communautaire nouveau, fondé sur des bases différentes : l'attachement au quartier de fixation, aux types d'activités et aux solidarités professionnelles¹⁰⁸, aux réseaux relationnels qu'on se constitue. Nous l'avons vu, le roman répercute cette donnée en dessinant notamment des « liens sociaux » particulièrement forts : la mère Méhudin était déjà dans le poisson à Rouen, elle trouve une place de poissonnière à Paris et la transmet à ses filles ; la mère de Lisa, Fine Gavaudan, était marchande à la Halle de Plassans ; Lisa et Quenu s'entendent bien parce qu'ils ont une culture méridionale commune (ils en partagent des recettes, des légendes, etc.). Et les réseaux de parenté y sont essentiels : Gavard, Lecoeur, la Sarriette appartiennent à la même famille ; Florent, Quenu et l'oncle Gradelle en forment une autre ; Lisa

¹⁰⁷ J. Gaillard, *Paris, La ville*, p. 230. Dans son article (cité) sur les migrants à Paris, elle nuancera toutefois davantage son propos.

est la tante de Claude Lantier ; Auguste et Augustine sont cousins et ont eu le « même parrain ».

On a donc là un quartier citadin, tout à fait représentatif de Paris et de sa population mêlée, mais qui garde tout de même une dimension paysanne évidente¹⁰⁹, du fait de son immense marché. Les contacts permanents avec les produits de la nature (d'autant que ce sont ceux-là que Zola choisit de décrire) ainsi qu'avec leurs producteurs qu'entretiennent les habitants des Halles (on voit la maraîchère madame François présenter à Florent certains d'entre eux et faire leur biographie) doivent construire une culture un peu hybride, entre « urbanité » et « ruralité ». Les professions privilégiées par Zola, toujours en rapport avec la matière alimentaire (poissonnières, charcutiers, marchand de volailles etc.)¹¹⁰, y contribuent sans doute aussi.

Cette idée de la « campagne à la ville » par le biais du marché est confirmée par les « spécialistes » en sciences humaines qui s'intéressent à la question : ainsi, quand l'ethnolinguiste J. Lindenfeld prend pour objet d'études le marché urbain et sa survivance dans la société contemporaine, ses hypothèses de travail sont les suivantes : « le marché représente un lien avec le passé ; le marché représente un lien avec la campagne ; le marché est un lieu de sociabilité privilégiée, au niveau de la ville et du quartier [...] ».¹¹¹ Le roman, par toute une série d'autres traits, en témoigne encore. A certains moments, le quartier est « toute une campagne bourdonnante » ; à d'autres, les Halles sont présentées comme un village, ou un bourg, vivant au rythme des « cloches ».

Une grosse cloche, au-dessus de la tête de Florent, au coin du pavillon des fruits, se mit à sonner. Les coups, lents et réguliers, semblaient éveiller de proche en proche le sommeil traînant sur le carreau. Les

¹⁰⁸ On peut se reporter sur cette question à l'article de synthèse de G. Barbichon, « Provinciaux et provinces à Paris. Propositions pour l'analyse », in Ethnologie française, nouvelle série, tome 10, 2, avril-juin 1980, pp. 119-128.

¹⁰⁹ Pour nous en tout cas, car les lectures du Ventre de Paris que nous connaissons n'évoquent pas cette question.

¹¹⁰ Nous avons déjà noté les « connotations paysannes » de la viande de cochon.

voitures arrivaient toujours, les cris des charretiers, les coups de fouet, les écrasements du pavé sous le fer des roues et le sabot des bêtes, grandissaient ; et [...] d'où montait un brouhaha confus. (614)

Tout le premier chapitre du roman est parcouru par le motif des cloches et du tapage de ce quartier commerçant : nous pourrions multiplier les citations. On peut noter aussi l'importance de la présence d'animaux de la ferme : le narrateur mentionne des ânes, et mieux encore, des poules qui picorent dans la cour de l'auberge du Compas d'or, décrite du reste comme un lieu hybride, citadin et campagnard :

Ce fut comme un avant-goût de la campagne, en plein Paris. Derrière le restaurant Philippe, dont les boiseries dorées montent jusqu'au premier étage, se trouve une cour de ferme, noire et vivante, grasse de l'odeur de la paille fraîche et du crottin chaud ; des bandes de poules fouillent du bec la terre molle ; des constructions en bois verdi, des escaliers, des galeries, des toitures crevées s'adossent aux vieilles maisons voisines [...]. (798)

Et le système onomastique déjà construit en partie, on le sait, sur l'isotopie du « manger » sent aussi, pour certains noms et surtout certains surnoms, la campagne : « la mère Chantemesse », « la mère Palette », « la Sarriette » (qui est une herbe provençale qui sert à la fabrication du boudin...), « Lacaille », etc.

Le texte zolien semble constituer littéralement le quartier des Halles en « village dans la ville ».

¹¹¹ J. Lindenfeld, Places marchandes en milieu urbain, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Maison des Sciences de l'homme, 1983, p.12.

2. « Le village dans la ville »

Mais cette expression qui vient de la sociologie de la ville et notamment des travaux de l'Ecole de Chicago a en réalité un sens spécifiquement urbain :

Quand elle est invoquée, la métaphore villageoise vise d'ordinaire à qualifier une manière d'être en ville qui se caractérise par quelques traits associés : homogénéité du peuplement et des modes de vie ; forte identification à un petit territoire regroupant l'essentiel des sociabilités ; existence centrée sur l'environnement humain du quartier (*people-centred*) plus que sur la maison (*house-centred*) ; densité des interconnaissances dans un espace local où se déploient d'efficaces réseaux d'entraide qui sont aussi des instruments de contrôle social du voisinage.¹¹²

Nous avons déjà longuement évoqué les deux premiers traits de cette définition ; il nous reste à montrer maintenant qu'elle correspond tout entière à l'univers décrit par Zola.

2.1. Un quartier où l'espace public prend le pas sur l'espace privé

L'existence des habitants des Halles est effectivement centrée davantage sur « l'environnement humain du quartier », sur sa dimension publique, collective, que sur l'univers domestique et privé.

2.1.1. Des lieux ambivalents : du clos et de l'ouvert dans Le Ventre de Paris

La plupart des espaces du roman sont à la fois clos et ouverts. A commencer par le lieu central, les nouveaux pavillons Baltard, qui sont, dans leur conception même, ambivalents : ils constituent un marché couvert mais qui est ouvert, par définition, sur l'extérieur, sa fonction

¹¹² Y. Grafmeyer, *op. cit.*, p. 80.

principale étant de faciliter les circulations, les transactions marchandes. L'architecture même des pavillons joue sur ce registre : c'est une manière de lire aussi ce goût zolien pour les constructions en fer et en verre (pour ce mélange des deux matériaux) que la critique a beaucoup commenté. La « transparence » des architectures n'est pas la seule qualité privilégiée par l'écriture zolienne : le fer couvre, soutient, ferme ; le verre ouvre et fait passer la lumière. Lors des premières présentations des pavillons, le narrateur insiste justement sur cette idée que les Halles «couvrent un monde », qui, bientôt, s'en échappe pour envahir les rues adjacentes. « Quand il déboucha dans la grande rue du milieu, il songea à quelque ville [...], mise tout entière sous un hangar, un jour de pluie, par quelque caprice gigantesque. » Mais un peu plus tard, Florent constate que « les Halles débordaient ».

De nombreux autres espaces peuvent être lus selon cette problématique, puisqu'ils sont, en grande majorité, des lieux de travail. Les boutiques, les bancs des Halles sont délimités et couverts, mais ils doivent, par définition, donner lieu à des transactions, à des passages. On le sait, le narrateur va préférer insister, dans les descriptions de ces lieux, sur ce qui autorise le regard de l'extérieur vers l'intérieur et *vice versa* : les seuils (Lisa est présentée à la porte de sa charcuterie à plusieurs reprises), les devantures, les vitrines, etc.

Mais les espaces intimes obéissent à cette même logique : Ph. Hamon a mis en évidence l'importance dans la narration zolienne de cet autre espace intermédiaire qu'est la fenêtre.¹¹³ Dans Le Ventre de Paris, nous ne sommes pas étonnée de retrouver ce motif remarquablement développé : Florent, une fois rentré dans sa mansarde, passe beaucoup de temps à la fenêtre à observer les Halles et Mlle Saget surtout en explore les mille et une possibilités. Depuis sa mansarde de la rue Pirouette, elle tente de voir ce qui se trame chez M. Lebigre et, du reste, dans toutes les maisons voisines :

C'était ensuite à sa fenêtre qu'elle complétait son dossier. Cette fenêtre, très élevée, dominant les maisons voisines, lui procurait des jouissances

sans fin. Elle s'y installait, à chaque heure de la journée, comme à un observatoire, d'où elle guettait le quartier entier. D'abord, toutes les chambres d'en face, à droite, à gauche, lui étaient familières, jusqu'aux meubles les plus minces ; elle aurait raconté, sans passer un détail, les habitudes des locataires, s'ils étaient bien ou mal en ménage, comment ils se débarbouillaient, ce qu'ils mangeaient à leur dîner ; elle connaissait même les personnes qui venaient les voir. Puis, elle avait une échappée sur les Halles, de façon à ce que pas une femme du quartier ne pouvait traverser la rue Rambuteau sans qu'elle l'aperçût ; elle disait, sans se tromper, d'où cette femme venait, où elle allait, ce qu'elle portait dans son panier, et son histoire, et son mari, et ses toilettes, ses enfants, sa fortune. Ça, c'est madame Loret, elle fait donner une belle éducation à son fils ; ça, c'est madame Hutin, une pauvre petite femme que son mari néglige ; ça, c'est Mlle Cécile, la fille au boucher, une enfant impossible à marier parce qu'elle a des humeurs froides. (856-57)

Mais elle peut aussi, installée sur un banc du square des Innocents, décrypter de l'extérieur, toutes les vitres de la place.

Puis, devant elle, la face tournée du côté des Halles, elle avait la place, les trois pans de maisons, percées de leurs fenêtres, dans lesquelles elle cherchait à entrer du regard ; elle semblait se hausser, aller le long des étages, ainsi qu'à des trous de verre, jusqu'aux oeils-de-bœuf des mansardes ; elle dévisageait les rideaux, reconstruisait un drame sur la simple apparition d'une tête entre deux persiennes, avait fini par savoir l'histoire des locataires de toutes ces maisons, rien qu'à en regarder les façades. (819)

On le voit bien, cette ambivalence entre le clos et l'ouvert qui caractérise inévitablement les espaces commerçants se complique, quand il s'agit de lieux plus personnels, d'oppositions entre l'intérieur et l'extérieur, et surtout entre l'intime et le non-intime, le privé et le public.

¹¹³ Voir par exemple « Note sur un dispositif naturaliste », art. cit.

2.1.2. Espaces de travail / espaces intimes

Dans Le Ventre de Paris, le narrateur préfère se consacrer à la description de la confection du boudin qu'à une scène d'amour entre les charcutiers ! A la différence de Pot-Bouille par exemple, nettement centré sur des intérieurs d'appartements, sur des histoires privées (et du coup plutôt bourgeoises), le roman des Halles se plaît à mettre en scène surtout des lieux publics ou semi-publics, des lieux où l'on travaille. Cela ne nous étonne guère au vu de la population que Zola choisit de décrire, qui est très clairement marquée par une « culture du travail »¹¹⁴, et un travail plutôt matériel. Outre le fait que même les petits-bourgeois du texte exercent une profession « concrète » (les charcutiers sont des *artisans* de la chair de cochon), ils habitent en général sur leurs lieux de travail (il est notable que l'appartement des Quenu soit situé juste au-dessus de leur boutique) et sont décrits dans leurs activités. Ne rien faire, dans ce milieu, est une forme d'aberration comportementale ; ainsi peut-on comprendre l'agacement de Lisa quand Florent ne trouve pas d'emploi :

Elle s'irritait peu à peu de le rencontrer sans cesse dans ses jambes, oisif, ne sachant que faire de son corps. D'abord, ce ne fut qu'une haine raisonnée des gens qui se croisent les bras et qui mangent, sans qu'elle songeât encore à lui reprocher de manger chez elle. Elle lui disait : « Moi, je ne pourrais pas vivre à rêvasser toute la journée. Vous ne devez pas avoir faim, le soir... Il faut vous fatiguer, voyez-vous. (661)

De plus, dans ces espaces de travail se traitent et se débattent souvent des questions d'ordre privé ! D'autant que ces lieux sont des endroits dévolus au commerce, donc à la parole, à la transaction verbale. Pour ne

¹¹⁴ Remarquons en effet que la caractérisation de « culture de travail » pour la « culture populaire » est très fréquente ; ainsi au cours d'un colloque organisé sur les cultures populaires, les ateliers organisés par des ethnologues et des sociologues revenaient sur cette question : « Les cultures populaires comme cultures du travail » ; « Les cultures populaires comme culture de groupes sociaux ou territoriaux spécifiques », etc. Voir Les cultures populaires, Introductions et synthèses, Colloque de l'Université de Nantes des 9 et 10 juin 1983, Paris, Société d'Ethnologie Française, Société Française de Sociologie, 1984.

prendre qu'un seul exemple, la scène du second chapitre du roman où les quatre commères, Mlle Saget, madame Lecoeur, la Sarriette et la Normande défilent dans la charcuterie pour surprendre ce que Gavard peut raconter aux charcutiers, à Florent et surtout pour percer l'identité véritable de ce dernier, est, à cet égard, remarquable.

Elle [la Sarriette] paya, riant toujours, montrant ses dents, regardant les hommes en face, avec sa jupe grise qui avait tourné [...]. Avant de sortir, elle alla menacer Gavard en répétant :

- Alors vous ne voulez pas me dire ce que vous racontiez quand je suis entrée ? Je vous ai vu rire, du milieu de la rue... Oh ! le sournois. Tenez, je ne vous aime plus. (671)

A l'inverse, les espaces de l'intimité sont, dans l'économie narrative, très peu nombreux mais de la même façon, ils mettent en avant leur ambivalence fonctionnelle. Si on lit de près les descriptions de la maison des Quenu, les lieux privilégiés en sont inévitablement la boutique et la cuisine : c'est là qu'on vit véritablement ; la salle à manger et l'appartement au premier étage revêtent une moindre importance (les Quenu ne s'y rendent que pour manger et dormir). Il est intéressant de lire la description de ces pièces en contrepoint de celles de la cuisine, chaude, vivante, où les personnages s'activent et parlent constamment.

Ils occupaient là un petit appartement, trois pièces et un cabinet. Il fallait traverser une pièce nue, où il n'y avait que des chaises, puis un petit salon, dont le meuble, caché sous des housses blanches, dormait discrètement dans le demi-jour des persiennes toujours tirées, pour que la clarté trop vive ne mangeât pas le bleu tendre du reps, et l'on arrivait à la chambre à coucher, la seule pièce habitée, meublée d'acajou, très confortable. Le lit surtout était surprenant, avec ses quatre matelas, ses quatre oreillers, ses épaisseurs de couverture, son édredon, son assouplissement ventru au fond de l'alcôve moite. C'était un lit fait pour dormir. (655-56)

Certes, on peut lire ce passage une nouvelle fois à la lueur de la rétentio n petite-bourgeoise. Mais il ne convient pas d'oublier, nous semble-t-il, qu'il s'agit pour le narrateur de montrer l'importance dans cet univers-là des espaces de travail. La cuisine par exemple est décrite avec un luxe de détails¹¹⁵ ; en revanche, la salle à manger, où pourtant la famille se réunit pour manger, est moins cordiale.

La netteté de la salle à manger prenait un caractère aigu et cassant. Florent sentait un reproche, une sorte de condamnation dans le chêne clair, la lampe trop propre, la nappe trop neuve. Il n'osait presque plus manger, de peur de laisser tomber des miettes de pain et de salir son assiette. (743)

Au fond, les espaces domestiques sont très peu décrits : l'intérieur des Méhudin a droit à des commentaires très rapides. Les chambres à coucher ne sont pas présentées (on sait juste que la belle Normande occupe la grande chambre et Claire, sa sœur, « une sorte de galetas qu'elle ne fit même pas blanchir à la chaux ») ; Louise reçoit Florent dans l'espace commun à la famille, la salle à manger. A la fin du roman, le narrateur décrit l'appartement de Gavard, rue de la Cossonnerie, livré à la convoitise de madame Lecoeur et de la Sarriette, qui profitent de son arrestation pour le spolier. Là encore, le seul meuble imposant, comme chez les Quenu, est l'armoire dans laquelle elles ne trouvent que des choses « publiques » : dix mille francs en pièces d'or et « tous les livres politiques défendus à la frontière, les pamphlets de Bruxelles, les histoires scandaleuses des Bonaparte, les caricatures étrangères ridiculisant l'empereur ». Quant aux lieux de Florent, ils sont, eux aussi, très nettement ambivalents, oscillant entre dimension publique et dimension privée. Son espace intime, la mansarde que Lisa lui donne à occuper, lui plaît parce que justement elle n'a rien de personnel : elle est austère, bien qu'elle eût été habitée par la fille de boutique.

¹¹⁵ Ainsi au moment des « grandes salaisons d'hiver », toute la maisonnée s'y réunit en véritable veillée : les hommes travaillent, font les boudins et les femmes tricotent,

Florent eût souffert dans une alcôve de femme ; mais, de toute la pièce, de l'étroit lit de fer, des deux chaises de paille, jusqu'au papier peint, d'un gris effacé, ne montait qu'une odeur de bêtise naïve, une odeur de grosse fille puérile. Et il était heureux de cette pureté des rideaux, de cet enfantillage des boîtes dorées et de la *Clef des Songes*, de cette coquetterie maladroite qui tachait les murs. (713)

Les activités qu'il y connaît sont du même acabit : il regarde par la fenêtre, il rêve, il écrit. La seule donnée que l'on puisse rattacher à la notion d'intimité serait l'isolement qu'il y trouve, puisqu'aux Halles on n'est jamais seul. C'est pourquoi, du reste, il aime à se réfugier dans son bureau d'inspecteur au pavillon de la Marée, qui est comme une véritable « cabine » de navire. Il s'agit là encore d'un lieu ambivalent : un espace de travail qui devient un abri...

Et les quelques scènes qui relèveraient en priorité pour le lecteur bourgeois du XIX^e siècle, et pour nous, du côté privé de la vie, à savoir celles où l'on pressent une possible *effectivité* sexuelle, se passent justement dans des lieux marqués par leur ambiguïté, le plus souvent des recoins qui ouvrent sur l'extérieur, des espaces cachés mais dans des lieux publics : ainsi la cave du pavillon aux volailles qui fournit à Marjolin et à Cadine de grands paniers de plumes ou le pavillon aux beurres où « s'entasse, chaque matin, des murs énormes de paniers vides ».

Tous deux se glissaient, trouaient ce mur, se creusaient une cachette. Puis, quand ils avaient pratiqué une chambre dans le tas, ils ramenaient un panier, ils s'enfermaient. Alors ils étaient chez eux, ils avaient une maison. Ils s'embrassaient impunément. Ce qui les faisait se moquer du monde, c'était que des minces cloisons d'osier les séparaient seules de la foule des Halles, dont ils entendaient autour d'eux la voix haute. (773)

La seule scène où l'on voit Lisa frissonner de sensualité, devant Marjolin, a lieu dans les resserrés puantes du pavillon aux volailles. Et elle se

parlent, etc.

termine mal puisque la belle charcutière y assomme le jeune homme d'un coup de poing ! Enfin, symptomatiquement, les seuls hommes que l'on voit pénétrer dans la chambre de Louise (la poissonnière est à ce moment-là à moitié nue justement) sont les représentants de l'Etat, le commissaire de Police et ses agents, qui pensent y trouver Florent.

Dans les espaces du roman, on le voit bien, sont privilégiées nettement la dimension publique et l'ouverture sur la vie du quartier ; cela est renforcé encore par l'importance accordée par la narration aux lieux de sociabilité.

2.1.3. Des lieux de sociabilité nombreux

C'est sans doute, déjà, l'une des principales caractéristiques d'un marché. J. Lindenfeld, intitulant la première partie de l'article¹¹⁶ qu'elle a consacré aux pratiques discursives sur les marchés urbains « Le marché urbain : un lieu de communication », explique que : « Ce sont là, en France, des lieux de rencontre et de parole qui semblent jouer un rôle très important dans la vie quotidienne : certains vont au marché tout autant pour parler que pour acheter. » Elle continue en citant l'ethnologue I. Chiva :

A la fois institutions sociales, formes économiques et entité culturelles, les foires et les marchés sont avant tout des systèmes originaux de relations sociales, autant que des expressions d'une vie économique caractérisée par un certain nombre de traits.¹¹⁷

En bref, le marché est loin d'être simplement un espace économique ; c'est le lieu des transactions de toutes sortes. « Il reste le lieu de la

¹¹⁶ J. Lindenfeld, « Etudes des pratiques discursives sur les marchés urbains », Modèles Linguistiques, Tome IV, Fascicule 1, Presses universitaires de Lille, 1982, p. 186.

¹¹⁷ I. Chiva, « Les places marchandes et le monde rural », Etudes Rurales, 78-79-80, Paris, Mouton, 1980, p. 11.

rencontre, de la communication, du jeu, du regard, du rapport symbolique. »¹¹⁸

Et le roman, nous espérons l'avoir d'ores et déjà montré, en témoigne largement ; il n'est que de citer les échanges croisés de regards entre Lisa et Louise au plus fort de leur querelle pour rappeler à quel point les nouvelles Halles permettent tout un jeu de tensions et de rapports de pouvoir.¹¹⁹

La belle Normande, quand elle voyait la belle Lisa sur le seuil de la charcuterie, faisait un détour pour passer devant elle, pour la frôler de son tablier ; alors, leurs regards noirs se croisaient comme des épées, avec l'éclair et la pointe rapide de l'acier. [...] Mais leur poste de combat était surtout, la belle Normande à son banc, la belle Lisa à son comptoir, se foudroyant à travers la rue Rambuteau. [...] Toute la matinée, elles se jalousaient leurs clients, se montraient très maussades, si elles s'imaginaient que la vente allait mieux chez « la grande bringue d'en face ». Puis, venait l'espionnage du déjeuner ; elles savaient ce qu'elles mangeaient, épiaient jusqu'à leur digestion. L'après-midi, assises l'une dans ses viandes cuites, l'autre dans ses poissons, elles posaient, faisaient les belles, se donnaient un mal infini. C'était l'heure qui décidait du succès de la journée. (741-42)

Mais Le Ventre de Paris accorde aussi une place très importante à d'autres lieux de sociabilité : les boutiques, l'échoppe du marchand de vin¹²⁰. Nous avons déjà évoqué les premières ; ajoutons simplement qu'elles permettent une sociabilité plutôt féminine puisque les femmes y font leurs emplettes en informant et en s'informant.¹²¹ Les marchands de

¹¹⁸ Eizner et Hervieu, Etudes rurales, 78-79-80, art. cit., p. 234.

¹¹⁹ Mais c'est aussi bien évidemment un espace de séduction : que l'on pense à la scène où les messieurs défilent au marché pour voir la jolie Sarriette.

¹²⁰ Il est à noter (et cela corrobore ce que nous disions de la nourriture dans le roman, dans notre chapitre II) que Le Ventre de Paris ne décrit aucune scène au restaurant (certains sont simplement évoqués dans la parole des personnages).

¹²¹ M. Perrot écrit dans « Public, privé et rapports de sexes » (Public / Privé, Centre Universitaire de Recherches administratives et politiques de Picardie, Paris, P.U.F., 1995, p. 70) : « La culture du café populaire, comme celle du club ou du cercle bourgeois est nettement masculine. En ces endroits, parfois fermés, mais de contenu public – on y parle politique, actualité... -, les femmes n'ont pas de place. Les femmes ont leurs lieux à elles : les marchés, les lavoirs, les boutiques, plus tard les Grands

vin, qui se multiplient dans les villes au cours du XIX^e siècle, attirent, eux, une clientèle presque exclusivement masculine¹²² : les hommes s'y retrouvent avant d'aller au travail, au moment des repas et le soir. Ils y parlent du quartier et surtout de politique. La boutique de M. Lebigre joue un rôle non négligeable : on voit Claude et Florent s'y arrêter le matin de l'arrivée de ce dernier, très tôt, et y rencontrer Lacaille ainsi qu'Alexandre, le fort des Halles ; puis elle nous est décrite à plusieurs reprises lorsqu'elle devient le lieu de rendez-vous nocturne de la petite compagnie d'opposants au régime napoléonien. Zola témoigne là encore d'une très bonne connaissance des mœurs de son temps. Une seule femme, Clémence, participe aux réunions mais le narrateur prend soin de préciser qu' « elle était un homme pour eux ».

Mais Gavard jugeait l'intérieur des Quenu-Gradelle trop endormi. Il pardonnait à Lisa ses tendresses pour l'empereur, parce que, disait-il, il ne faut jamais causer politique avec les femmes, et que la belle charcutière était, après tout, une femme très honnête qui faisait aller joliment son commerce. Seulement, par goût, il préférait passer ses soirées chez M. Lebigre, où il retrouvait tout un petit groupe d'amis qui avaient ses opinions. Quand Florent fut nommé inspecteur de la marée, il le débaucha pendant des heures, le poussant à vivre en garçon, maintenant qu'il avait une place. (705)

En bref, tout dans le quartier des Halles, depuis son architecture jusqu'aux activités commerciales, en passant par la nature de ses habitants, favorise la communication, la circulation de la parole et ... la « publicité » du privé. Les Halles forment bien une micro-société « d'interdépendances », une société de « voisinage », où tous se connaissent ou tout au moins « se reconnaissent », où chacun est sous le regard (et la parole) de chacun. Ainsi, aux réseaux de parenté (que

Magasins ; mais en somme assez peu de lieux de sociabilité propres, en dehors des églises qui tentent au contraire de les accueillir. »

¹²² N'oublions pas qu'avec l'exode massif des années 1850 à Paris, beaucoup d'hommes se retrouvent seuls dans la capitale. L'Assommoir en rend compte aussi, bien évidemment. Pour le développement des lieux urbains de sociabilité masculine, on

nous avons déjà soulignés) s'ajoutent « les connaissances », les « pratiques » : si Florent parvient à retrouver Quenu, c'est parce qu'il finit par tomber sur son vieil ami Gavard qui le mène chez son demi-frère. Et la proximité spatiale fait que les personnages sont vraiment des « voisins » au sens propre du terme. Non seulement tous les personnages du roman résident peu ou prou dans le quartier mais ils habitent parfois la même rue voire la même demeure : la charcuterie de l'oncle Gradelle tenait le rez-de-chaussée de la maison où vivent encore, au moment du retour de Florent, les Méhudin et Mlle Saget ; la boutique des Quenu fait face à la fois au pavillon de la marée et à l'établissement de M. Lebigre.

2.2. La parole publique et le « contrôle social du voisinage »

Dans un tel contexte de « voisinage », la parole collective est inévitable et c'est une des grandes réussites de Zola que d'avoir su lui accorder une place essentielle sur le plan narratif : elle fait circuler l'information ; elle construit le quartier des Halles en « lieu-actant » à part entière et elle est l'un des signes les plus sûrs de son unité socio-géographique.

2.2.1. La parole collective : un « montage » de voix

Nous avons déjà noté à quel point l'« acte de parole » des personnages zoliens pouvait prendre un relief remarquable et c'est d'autant plus net quand il se met à alimenter et à construire un discours collectif. Nous voudrions ici revenir sur le fonctionnement de cette « voix du voisinage ».

Avant de devenir cette parole collective « dont la source avait grandi, sans qu'on sût au juste d'où elle sortait », on peut dire que le texte prend soin de montrer que presque tous les habitants des Halles ont pour « charge » de transmettre des informations tournées sur la vie

peut lire aussi M. Agulhon, « Le problème de la culture populaire en France autour de 1848 », *Romantisme*, 9, 1975, pp. 50-64.

du quartier. Ainsi toutes les femmes du roman y participent peu ou prou et même les plus inattendues : madame François, par exemple, décline pour Florent l'identité de la mère Chantemesse ou celle de Lacaille.

Ce vieux-là râle sur tout le marché ; il attend quelquefois le dernier coup de cloche, pour acheter quatre sous de marchandises... Ah ! ces Parisiens ! ça se chamaille pour deux liards et ça va boire le fond de sa bourse chez le marchand de vin. (616)

Certains hommes se plaisent aussi à parler du quartier : c'est le cas de Claude qui guide Florent dans ses premiers pas aux Halles et qui, de temps à autre, lâche une parole « privée » (de la maison des Méhudin, rue Pirouette, il dit qu'elle est « une boîte à cancans ») et surtout de Gavard qui adore le tapage des Halles :

Il se décida à louer une place au pavillon de la volaille, uniquement pour se distraire, pour occuper ses journées vides des cancans du marché. Ainsi il vécut dans des jacasseries sans fin, au courant des plus minces scandales du quartier, la tête bourdonnante du continuel glapissement de voix qui l'entouraient. (663)

Mais cette parole est surtout relayée par quelques personnages dont on dirait qu'ils sont spécialement « dévolus » à cette charge : la Normande et sa mère, la Sarriette, madame Lecoœur et bien entendu, Mlle Saget. Des femmes et de tous les âges... : que cette parole « dévaluée » (le texte emploie les termes de « cancans », de « jacasseries », de « commérages ») soit attribuée davantage, par un narrateur masculin et bourgeois, à des femmes du peuple n'a rien d'étonnant puisque cela fait partie d'une représentation habituellement admise.¹²³ Sans entrer plus avant dans une tentative d'explication de cette donnée socio-culturelle et de son importance dans les romans zoliens¹²⁴, nous pouvons

¹²³ Il se passe la même chose dans L'Assommoir et dans Pot-Bouille, ce sont bien les bonnes qui prennent en charge ce type de paroles.

¹²⁴ L. B. Katner, dans « Characterizations of Group discourse by working-class women in Emile Zola's Rougon-Macquart » (Excavatio, III, 1993), explique par exemple que la

simplement ajouter que si cette parole est le fait, *a priori*, des femmes en général, elle est malgré tout l'apanage de quelques « spécialistes » en la matière : les plus âgées, représentées ici par la mère Méhudin et Mlle Saget, qui sont littéralement les « mémoires » du quartier. On l'a vu pour la dernière, qui habite les Halles depuis « plus de quarante ans » ; quant à la première :

Aujourd'hui, tassée, avachie, elle portait ses soixante-cinq ans en matrone dont la marée humide avait enroué la voix et bleui la peau. Elle était énorme de vie sédentaire, la taille débordante, la tête rejetée en arrière par la force de la gorge et le flot montant de la graisse. Jamais, d'ailleurs, elle ne voulut renoncer aux modes de son temps ; elle conserva la robe à ramages, le fichu jaune, la marmotte des poissonnières classiques, avec la voix haute, le geste prompt, les poings aux côtes, l'engueulade du catéchisme poissard coulant des lèvres. Elle regrettait le marché des Innocents, parlait des anciens droits des dames de la Halle, mêlait des histoires de coups de poings échangés avec des inspecteurs de police, des récits de visite à la cour, du temps de Charles X et de Louis-Philippe, en toilette de soie, et de gros bouquets à la main.

(714)

Les deux vieilles femmes sont les plus « terribles », l'une dans sa volonté de tout savoir – systématiquement – de la vie du quartier, l'autre dans sa tendance au grossissement ordurier : « Quand elle connut l'histoire de Cayenne, elle fut terrible, le traita de galérien, d'assassin, dit que ce n'était pas étonnant, s'il restait si plat de coquinerie. Dans le quartier, c'était elle qui racontait les versions les plus atroces de l'histoire. » (839-40) Zola n'aurait-il pas là une intuition intéressante, ethnologiquement parlant ? En effet, dans une communauté populaire traditionnelle, ce sont essentiellement certaines vieilles qui président à la transmission des savoirs collectifs, nécessaires à la survie et à la reproduction du groupe, et à tous les rites de passage de la vie d'une femme ; et ces dames, parce qu'elles ont vécu, parce qu'elles ont franchi une limite sexuelle,

parole collective est, pour les femmes (notamment les blanchisseuses de L'Assommoir), une sorte d'exutoire, d'alternative, à un travail difficile.

sont des « puissances » et peuvent / doivent alors se permettre de « laver le linge sale en public ». S'il faut faire cette comparaison entre certaines femmes des romans de Zola et ces « laveuses », ces « couturières », ces « cuisinières » que l'ethnologue Y. Verdier a si bien étudiées¹²⁵, c'est toutes proportions gardées certes : un quartier urbain n'est évidemment pas tel ou tel bourg rural. Mais comment ne pas noter que l'écrivain naturaliste place assez systématiquement auprès de plus jeunes femmes certaines vieilles dames (souvent veuves...) aux rôles curieux (madame Lerat auprès de Gervaise et surtout de Nana, madame Sidonie dans La Curée, par exemple) ?

C'est donc ce « voisinage » des voix, d'abord individualisées, qui finit par devenir la « voix du voisinage », plus anonyme, assumée par le « quartier » tout entier, par le biais d'appellations globalisantes (« le quartier », « les Halles », etc.) suivies de verbes de parole, de tournures passives ou par un « on » collectif :

Dès le lendemain, une rumeur sourde courut dans les Halles. [...] Ce fut d'abord un récit écourté, de simples mots qui se colportaient tout bas ; puis, les versions diverses se fondirent, les épisodes s'allongèrent, une légende se forma, dans laquelle Florent jouait un rôle de Croquemitaine. [...] On plaignit beaucoup les Quenu-Gradelle, tout en parlant méchamment de l'héritage. L'opinion générale fut que Florent était revenu pour prendre sa part du trésor. (835)

Ou encore :

Le quartier entier se ruait sur lui. Il semblait que chacun eût un intérêt immédiat à l'exterminer. Aux Halles, maintenant, les uns juraient qu'il s'était vendu à la police ; les autres affirmaient qu'on l'avait vu dans la cave aux beurres, cherchant à trouer les toiles métalliques des

¹²⁵ Dans Façons de dire, façons de faire, *op. cit.* Les pages qu'Y. Verdier consacre aux « laveuses » de Minot (un petit village bourguignon), et notamment à leur côté « hommasse » et ordurier, sont passionnantes et pourraient aider à une compréhension plus ethnologique des passages de L'Assommoir mettant en scène les blanchisseuses (du reste, l'ethnologue cite plusieurs fois le roman de Zola).

resserres, pour jeter des allumettes enflammées. C'était un grossissement de calomnies, un torrent d'injures [...]. (841)

2.2.2. Le « contrôle social du voisinage »

Cette voix collective peut traiter de toutes sortes de sujets publics, qui peuvent être liés à l'actualité politique, à celle du quartier, à la cherté de la vie.¹²⁶ Mais elle privilégie plus nettement les thèmes « privés » (histoires conjugales et sexuelles, éducation des enfants, affaires d'argent etc.) qu'elle se charge de rendre publics. Le roman donne des exemples de tous les types de rumeurs, de celles qui sont fondées sur des faits exacts qu'« on » porte simplement à la connaissance du quartier (ainsi, tout le monde connaît la mort de l'oncle Gradelle, tombé sur la planche à hacher de sa cuisine, l'histoire du magot trouvé dans un saloir par les Quenu, sans que ces derniers ne « se souvinsent d'en avoir jamais dit un mot »), comme de celles qui sont de véritables « calomnies », les plus nombreuses : presque toutes celles qui concernent Florent appartiennent à cette catégorie, à commencer par la première lancée par la belle Normande et qui en fait un amant de Lisa.¹²⁷

Tous les personnages peuvent alimenter la rumeur : on vient de le voir pour les Quenu et Florent mais Louise et sa sœur aussi sont considérées comme les maîtresses de ce dernier et Mlle Saget elle-même en devient la victime, lorsque Gavard la surprend devant une assiette de rogatons et fait circuler l'information dans toutes les Halles.

Elle accusait ces messieurs d'avoir répandu l'histoire des rogatons. [...] Alors, chez M. Lebigre, on ne prit plus Mlle Saget qu'avec des pincettes ; elle devint un fumier vivant, une bête immonde nourrie de

¹²⁶ Ainsi, par exemple, le quartier sait que M. Lebigre est un usurier : « Quand il [Florent] eut rétabli la paix, on lui en dégoisa long sur M. Lebigre : il était de la police ; tout le quartier le savait bien [...] ; puis, c'était un homme d'argent, un usurier qui prêtait à la journée aux marchands des quatre-saisons, et qui leur louait des voitures, en exigeant un intérêt scandaleux. » (750)

¹²⁷ Il est clair que ces « histoires » qu'on colporte sont comme des *frandises* narratives : ce sont elles qui tissent l'intrigue, qui donnent les aperçus biographiques nécessaires et qui occasionnent en partie le « plaisir du texte », étant entendu que le lecteur aime aussi plonger son nez dans le « linge sale » des personnages...

pourritures dont les chiens eux-mêmes n'auraient pas voulu.[...] Quand elle chipotait, bavardant sans rien acheter, on la renvoyait aux rogatons.
(842)

En bref, chaque personnage est à la fois l'objet et le sujet de la voix collective... sauf Florent, dont la rumeur fait ses choux gras mais qui n'y contribue jamais activement : ce qui est un signe !

En effet, si tout se sait, c'est que la vie personnelle n'est jamais prioritaire dans un quartier comme celui des Halles ou qu'en tout cas, elle ne peut être mesurée qu'à l'aune de celle de la communauté : la rumeur ramène toujours l'individu à son groupe et à ses valeurs, parce que ce qui compte avant tout, c'est la survie et la reproduction de ces derniers. Ce qui explique que la voix collective s'élève essentiellement pour stigmatiser l'individu, pour mettre en cause ce qui pourrait éventuellement nuire au groupe. Les « protagonistes » de l'histoire le savent parfaitement : il n'est que de lire la manière dont le quartier tout entier opère la réconciliation finale entre Louise et Lisa. C'est Mlle Saget qui négocie les arrangements, puis :

Dans les Halles, le bruit de la réconciliation courait déjà ; les marchandes, droites à leur banc, se haussant, cherchaient à voir ; d'autres, plus curieuses, quittant leur place, vinrent même se planter sous la rue couverte. Tous les yeux des Halles se tournèrent vers la charcuterie. Le quartier des Halles était dans l'attente. [...] La belle Lisa, dépassant même les amabilités réglées à l'avance, voulut accompagner la belle Normande jusque sur le trottoir. Là, elles rirent toutes les deux, se montrèrent au quartier en bonnes amies. Ce fut une véritable joie pour les Halles [...]. (878-79)

Et le commentaire de Mlle Saget nous semble particulièrement parlant :
« Voilà la belle Lisa et la belle Normande remises ; c'est très bien de leur part, elles devaient ça à la tranquillité de tous. »

C'est bien le groupe qui prime ; ce qui ne signifie pas pour autant que l'individualité n'a pas de droit de cité dans l'univers des Halles et que les individus sont tous égaux.

3. Individu et groupe dans le quartier des Halles

Le groupe apparaît comme essentiel dans la restitution zolienne de la vie des Halles mais il n'a été en aucun cas pour nous question de faire comme si ce quartier, urbain, parisien, en pleine évolution, était une communauté villageoise aux traditions très marquées et imposant de ce fait un ordre de type coutumier (au sens ethnologique du terme) à ses membres.¹²⁸

Il n'en reste pas moins que ses habitants semblent partager certaines valeurs, dont les plus importantes sont l'attachement au quartier et la volonté de s'établir (par une « place », par un « travail » et dans les réseaux relationnels – professionnels, amicaux et de parenté – qui font de cet univers une unité de « voisinage »). Mais sur un socle culturel commun et plutôt populaire, des différences se font jour (nous avons commencé de l'indiquer à propos de la rivalité / complémentarité de Lisa et de Louise), qui sont liées essentiellement à la volonté d'affirmation d'un ethos petit-bourgeois qui tente de se démarquer, justement, en affichant une « conscience de soi » plus grande.

3.1. Ethos populaire / ethos petit-bourgeois

Nous voudrions maintenant compléter nos premières réflexions : ces différences nous semblent dues, pour la plupart d'entre elles, à un souci de « distinction » qu'éprouvent des petits-bourgeois très proches encore des classes populaires. Les analyses de N. Elias nous sont, une fois de plus, bien utiles : c'est sans doute dans le rapport au corps et aux

¹²⁸ La littérature a mis en scène ces rapports particuliers de l'individu à sa communauté villageoise : pour une analyse en termes d' « ethno-critique », on peut se reporter à

fonctions naturelles que le petit-bourgeois, « homo clausus » en voie de constitution, tente de se séparer du corps populaire, moins auto-contraint et par conséquent, plus « ouvert ». Le roman de Zola dit ces tensions à de multiples niveaux.

Commençons justement par l'évocation de la sexualité : aucun petit-bourgeois du roman ne vit, narrativement parlant, une relation sexuelle directe. On l'a vu pour les Quenu, dont le lit est « fait pour dormir » ; il est à noter (et d'autres l'ont remarqué aussi) qu'une anagramme phonétique de « Quenu » pourrait être « eunuque ». Il est sûr que Lisa Macquart en impose aux hommes (nous y reviendrons), elle dont Gavard dit même qu'elle est « blindée » ; quant au narrateur, il insiste à plusieurs reprises sur son air sérieux, honnête, « corseté » :

Elle était sérieuse plutôt, très calme et très lente, s'égayant du regard, les lèvres graves. Son col de linge empesé bridant sur son cou, ses manches blanches qui lui montaient jusqu'aux coudes, son tablier blanc cachant la pointe de ses souliers, ne laissaient voir que des bouts de sa robe en cachemire noir, les épaules rondes, le corsage plein, dont le corset tendait l'étoffe extrêmement. (637)¹²⁹

Charvet et Clémence « ont toujours l'air de se conduire au poste », d'après la Sarriette ; Claude et Florent sont des « chastes » ; en bref, les corps petits-bourgeois du Ventre de Paris n' « exultent » guère.

En revanche, les seuls personnages à vivre concrètement une sexualité dans l'espace narratif sont les « prolétaires » : le narrateur partage, avec les petits-bourgeois du roman (comme avec presque tous les bourgeois de son temps), ce préjugé que le peuple joue de son corps d'une façon plus libre, plus animale, qui fascine et qui répugne. Claude Lantier ne déroge pas à cette règle : lui, qui ne peut approcher une femme, admire le corps d'Alexandre, le fort des Halles (« il est superbe, le gremlin, je l'ai

l'ouvrage de J.M. Privat, *op. cit.*, qui étudie le « destin » d'Emma Bovary et à l'étude posthume d'Y. Verdier, Coutume et Destin, *Thomas Hardy et autres essais, op. cit.*

¹²⁹ On pourrait multiplier les citations sur le corps « contraint » de Lisa : au chapitre II, par exemple, Florent, « inquiet par cette carrure correcte », examine à la dérobee cette femme à la poitrine « si muette, si tendue qu'elle n'éveillait aucune pensée charnelle [...] ». (667)

vu nu et s'il voulait me poser des académies, en plein air... »). Nous avons déjà évoqué les habitudes corporelles « plus tendres » de la belle Normande ; passons ici aux amours de Marjolin et de Cadine :

Plus tard, ils emplirent les grandes Halles de leurs amours de moineaux insouciantes. Ils vivaient en jeunes bêtes heureuses, abandonnées à l'instinct, satisfaisant leurs appétits au milieu de ces entassements de nourriture, dans lesquels ils avaient poussé comme des plantes bien en chair. (772)

Dans le peuple, l'amour peut se faire hors mariage, on l'a vu pour Louise et la Sarriette, plus « populacière » : le mariage, lui, signe l'établissement social et une forme d'embourgeoisement (on parle de « madame Quenu », de « madame Taboureau » la boulangère, puis à la fin de la belle « madame Lebigre »). De la même manière que « le comptoir » dans l'esprit de ces commerçants : la mère Méhudin ne cesse de le répéter à Louise tant que celle-ci refuse d'épouser M. Lebigre.

L'ambition de la Normande était de paraître « comme il faut ». Rien ne la touchait davantage que d'entendre vanter les bonnes manières de sa rivale. La mère Méhudin avait remarqué ce point faible. Aussi n'attaquait-elle plus sa fille que par là.

« J'ai vu Madame Quenu sur sa porte, disait-elle parfois, le soir. C'est étonnant comme cette femme-là se conserve. Et propre avec ça, et l'air d'une vraie dame !... C'est le comptoir, vois-tu. Le comptoir, ça vous maintient une femme, ça la rend distinguée. » (841)

Ou le vêtement : le linge blanc de Lisa signale sa propreté toute bourgeoise.¹³⁰ Et cela se répercute au niveau des enfants : « Pauline et Muche étaient bons amis, auparavant, Pauline, avec ses jupes raides de demoiselle comme il faut ; Muche, débraillé, jurant, tapant, jouant à

¹³⁰ Ph. Perrot, dans *Le corps féminin. Le travail des apparences, XVIII^e-XIX^e siècles* (Paris, Le Seuil, Points-Histoire, 1984) rappelle à quel point la blancheur du linge marque la bourgeoisie du XIX^e d'un signe sûr.

merveille au charretier. » (743) Quand Louise veut jouer « à la dame » et désespérer Lisa, elle tente d'habiller Muche autrement :

A ce moment, elle eut l'idée d'habiller Muche très joliment, avec une petite veste écossaise et une toque de velours. Muche n'était jamais allé qu'en blouse débraillée. Or, il arriva que, précisément à cette époque, Muche fut repris d'une grande tendresse pour les fontaines. (727)

Précisément, « le propre et le sale » marquent le statut social : de la même façon que les parties obscures et puantes du quartier signalaient la présence du peuple, la saleté corporelle (ainsi que les émanations physiques de toutes sortes) y renvoie également. Nous avons signalé l'odeur forte (de poisson) de Louise face au linge blanc, empesé, de la charcutière. D'ailleurs, le seul appartement à propos duquel il est fait mention d'un petit cabinet de toilettes est celui des Quenu ; rappelons, avec l'historien G. Vigarello, que, si les maisons commencent à être équipées individuellement sous le Second Empire, cela reste malgré tout relativement rare jusqu'au début du siècle suivant.¹³¹ On trouve chez la charcutière une véritable obsession de la propreté : c'est elle qui pousse au changement de boutique, qui veut faire brûler du sucre pour désinfecter l'air d'une pièce où Florent s'est trouvé, qui fait essuyer le comptoir quand Mlle Saget y pose ses doigts.

Une scène qui pourrait sembler anodine, puisqu'elle concerne les deux enfants, mérite une grande attention pourtant, du fait de sa longueur assez surprenante déjà (plus de cinq pages dans notre édition de référence) : le narrateur décrit dans le cinquième chapitre les jeux qu'invente Muche pour salir Pauline qui arbore une nouvelle tenue avec « la grâce parisienne d'une poupée neuve ». Le gamin (véritable « titi parisien ») n'a de cesse jusqu'à ce qu'il ait roulé Pauline dans la boue, qu'il l'ait ramenée à son « bas corporel » et ses mots, quand la petite tente de résister, le signalent assez clairement : « Quelle grue ! s'écria-t-il, en redevenant grossier. Je vas t'asseoir sur ton panier aux crottes, tu

sais, madame Belles-fesses ! » (815) Voilà un bel exemple de polyphonie culturelle : tout, depuis la syntaxe jusqu'au lexique, indique le langage familier mêlé à de l'argot (« panier au crottes »). Mais ce dernier, comme souvent pour être efficace, se construit dans un jeu de tensions avec le « beau parler » (ou son imitation) : le « madame Belles-fesses » souligne à la fois l'intériorisation par Muche des différences sociales et sa volonté de « rabaisser » son interlocutrice. Le résultat est à la hauteur de ses espérances :

Quand [Lisa] aperçut sa fille faite comme un torchon, elle eut un tel saisissement, qu'elle la tourna de tous côtés, sans même songer à la battre. [...] Elle ne savait par quel bout prendre sa fille, tant les bottines boueuses, les bas tachés, les jupes déchirées, les mains et la figure noircies, la dégoûtaient. Mais ce qui acheva de l'exaspérer, ce furent les poches pleines de terre. Elle se pencha, les vida sans respect pour le dallage blanc et rose de la boutique. Puis, elle ne put prononcer qu'un mot, elle entraîna Pauline, en disant : « Venez, ordure. » (821)

On peut tout de même noter la violence du mot choisi par la charcutière...

Puisque nous en sommes au langage, disons aussi que la petite-bourgeoisie tente de se distinguer en adoptant une langue plus châtiée, en tout cas moins relâchée, que celle des gens du peuple. Il est vrai qu'en face de Lisa, Zola met une famille de poissonnières, les Méhudin, au catéchisme poissard particulièrement développé.¹³² Reprenons l'exemple de Muche :

Elevé dans les ordures des Halles, il épelait le catéchisme poissard, se mettait un poing sur la hanche, faisait la maman Méhudin, quand elle était en colère. Alors les « salopes », les « catins », les « va donc

¹³¹ Voir G. Vigarello, Le propre et le sale, *L'hygiène du corps depuis le Moyen Age à nos jours*, Paris, Le Seuil, Points-Histoire, 1985 ou encore F. Loyer, Paris 19^{ème}, *L'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987.

¹³² Appellation courante de l'argot des poissardes. Les Oeuvres poissardes (Paris, Didot jeune, 1796) de J.J. Vadé et de L'Ecluse, l'ont popularisé.

moucher ton homme », les « combien qu'on te la paye, ta peau ? »
passaient dans le filet de cristal de sa voix d'enfant de cœur. (724)

Du côté du peuple, on trouve donc un corps et un maintien plus lâches, plus souples, moins bridés ; ce qui va de pair, comme souvent dans les représentations des classes populaires au XIX^e siècle (car c'est bien un lieu commun, populiste, de l'époque), avec une plus grande générosité, un côté « bon enfant » que n'ont pas les bourgeois ventrus et égoïstes. Louise, sous ses dehors vulgaires, est une « bonne fille » (comme Gervaise, comme Nana) ; elle refuse à plusieurs reprises, au nom du sentiment, d'épouser le repoussant Lebigre ; elle soutient Florent plus longtemps que les autres habitants du quartier ; bref, elle est capable de « s'attendrir ». Les petits-bourgeois, dont Lisa est le modèle, sont plus contraints et plus méchants, parce qu'il y a sans doute une revendication d'individualisme plus forte de leur côté. Pour consoler Quenu, quand Florent est arrêté la deuxième fois, Lisa est claire : « Après tout, il n'y a que nous trois, mon gros, il n'y a que nous trois. » (892)

Et le rapport à la religion décline aussi cette différence : certaines femmes du peuple éprouvent ce qu'on appelle justement une « dévotion populaire », plus spontanée, plus immédiate.

La mère Méhudin, comme on la nommait, était longtemps restée porte-bannière de la confrérie de la Vierge, à Saint-Leu. Aux processions, dans l'église, elle avait une robe et un bonnet de tulle, à rubans de satin, tenant très haut de ses doigts enflés, le bâton doré de l'étendard de soie à frange riche, où était brodée une Mère de Dieu. (714)

Au début du chapitre V, alors que Lisa vient demander conseil à l'abbé Roustan, dans l'église Saint-Eustache, elle croise Claire Méhudin :

Elle fit allumer un cierge à la herse. Puis, elle vint s'agenouiller derrière un pilier, les genoux cassés sur la pierre, si pâle, dans ses cheveux blonds mal attachés, qu'elle semblait une morte. Là, se croyant cachée,

elle agonisa, elle pleura à chaudes larmes, avec des ardeurs de prières qui la pliaient comme sous un grand vent, avec tout un emportement de femme qui se livre. (809)

En revanche, pour la charcutière, on pourrait parler plutôt d'un intérêt bien calculé¹³³ : « Cependant, Lisa expliqua ses scrupules à l'abbé Roustan. Jamais il n'était question de religion entre eux. Elle ne se confessait pas, elle le consultait simplement dans les cas difficiles, à titre d'homme discret et sage [...]. » (810)

On le voit, la « communauté » du roman n'est pas uniforme, elle vit de tensions dont les plus manifestes sont le fait des oppositions entre ethos populaire et ethos petit-bourgeois. Mais celles-ci sont, compte tenu du contexte du quartier des Halles, socialement normales, attendues¹³⁴ et quand Louise finit par accéder au statut de femme mariée, au « comptoir », elle ne fait qu'accepter ce que l'arrivée de Florent n'avait que retardé : le roman raconte bien aussi l'histoire de quelques trajectoires sociales.

Les comportements petits-bourgeois, s'ils marquent un sens de l'individualité plus fort, ne remettent pas en cause le groupe des Halles, bien au contraire : la meilleure preuve en est que Lisa reste fort sensible au « qu'en dira-t-on » dans le quartier. Il n'en est pas de même pour l'individu Florent.

3.2. Le « cas » Florent

En effet, l'ancien forçat ne se soucie guère des « valeurs » du quartier : il ne souhaite pas fondamentalement *s'établir*. Jamais il n'a

¹³³ « Elle se trompait, Lisa n'était point dévote. Elle ne pratiquait pas, disait d'ordinaire qu'elle tâchait de rester honnête en toutes choses, et que cela suffisait. Mais elle n'aimait qu'on parlât mal de la religion devant elle [...]. Et, elle finissait, en expliquant la nécessité absolue de la religion, pour le grand nombre ; elle la regardait comme une police qui aidait à maintenir l'ordre, et sans laquelle il n'y a point de gouvernement possible. » (807)

¹³⁴ Il nous semble que N. Schor, dans *Zola's crowds* (Baltimore and London, The Johns Hopkins University, 1978), s'appuyant sur la théorie du « bouc émissaire », telle que R.

« investi » complètement sa profession. Il est devenu professeur pour faire vivre son demi-frère et le narrateur rapporte ses souffrances d'enseignant malheureux : « Le soir, quand il rentrait, crotté, la tête basse de la haine des enfants des autres [...]» A son retour de Cayenne, les Quenu le forcent à accepter l'emploi d'inspecteur de la marée, qui se transforme en cauchemar, depuis les harcèlements infligés par les poissonnières :

Mais jamais les gamins de l'Estrapade n'avaient cette férocité des dames de la Halle, cet acharnement de femmes énormes, dont les ventres et les gorges sautaient d'une joie géante, quand il se laissait prendre à quelque piège. Dans les inflexions canailles des voix, dans les hanches hautes, les cous gonflés, les dandinements des cuisses, les abandons des mains, il devinait à son adresse tout un flot d'ordures.
(717-18)

Jusqu'au dégoût permanent qu'il a de vivre dans « ce milieu grossier » : « Florent souffrit alors de cet entassement de nourritures, au milieu duquel il vivait. Les dégoûts de la charcuterie lui revinrent, plus intolérables. » (730) De plus, lui qui est la générosité même et qui est complètement indifférent à la question du bien-être matériel et physique, ne se sent pas à son aise dans un monde de marchands.¹³⁵ Au fond, Florent n'est heureux que dans l'étude : il semble avoir aimé « faire son droit » ; il passe son temps aux Halles, dans sa mansarde à penser des projets... Florent ou l'éternel étudiant qui a du mal à passer à l'âge adulte : au manque d'établissement professionnel répond aussi un refus d'établissement affectif, relationnel, puisqu'il ne peut/veut avoir de femme ; et les deux lui auraient donné un statut conforme aux exigences des Halles.

Girard l'explicite dans La violence et le sacré (Paris, 1972), est parfois un peu rapide quand elle évoque la « crise » de la communauté des Halles.

¹³⁵ Ce « désintéressement » est l'un des traits du portrait de l'étranger zolien tel que le dresse R. Butler dans « L'étranger, personnage des Rougon-Macquart » (Les Cahiers naturalistes, 65, 1991, pp. 139-153). Mais nous n'avons pas été convaincue par l'ensemble de l'analyse, en tout cas pour ce qui concerne Florent.

La Normandie était conquise par le caractère tendre de Florent. Elle continuait à suivre les leçons de Muche, le soir, sous la lampe, rêvant qu'elle épousait ce garçon si bon pour les enfants ; elle gardait son banc de poissonnière, il arrivait à un poste élevé dans l'administration des Halles. (836-37)

Mais Florent « ne [songe] guère à ces belles femmes » : il en reste au stade du compagnonnage et s'occupe d'enfants dont il n'est pas le père (Quenu petit, Muche).¹³⁶ Aucun de ses actes ne vise à renforcer le groupe, bien au contraire ; pour ce dernier, il ne joue pas les rôles qu'il devrait pourtant assumer. Et sa très grande naïveté finit presque par le construire en « dindon de la farce » ; Louise le lui dit explicitement : « Vrai, mon pauvre ami, vous me faites de la peine. C'est plaisir de vous dindonner, au moins. Vous n'y voyez pas plus clair qu'un enfant de cinq ans. » (839) Au total, avec tous ces traits, et dans un univers aussi pragmatique que celui des Halles, Florent fait presque figure de l'innocent du « village dans la ville ». ¹³⁷

Pour le coup, la voix du quartier va lui faire subir une vraie stigmatisation, suivie d'une sanction terrible : l'éviction totale et définitive. Comme le dit Claude : « Allez, nous ne le verrons plus, il restera là-bas, cette fois. » Sans doute Florent connaît-il le sort d'un « bouc émissaire ». ¹³⁸ Le sacrifice de la victime expiatoire permet au groupe de « respirer » à nouveau, ainsi que l'exprime Mlle Saget, en le réconciliant. Mais nous voudrions insister surtout ici sur le fonctionnement de la rumeur. Cette dernière va s'en prendre à l'ex-forçat parce que, comme nous venons de le souligner, il ne correspond en rien à ce que le groupe peut attendre (son individualisme, fait de rêve et de solitude, lui porte même atteinte) ; elle va alors le ramener progressivement, « virtuellement », à ce qu'elle connaît. Florent, dont la voix narratrice

¹³⁶ N. Schor (*op. cit.*) parle même à propos de Florent d'homosexualité latente.

¹³⁷ Il est à noter que Gavard est exclu aussi, pour des raisons à peu près similaires : il a presque le comportement d'un grand enfant puisqu'il refuse de se remarier et de partager ses richesses et qu'il préfère rêver politique en se gargarisant de mots. Quand il apprend sa condamnation : « Deux grosses larmes coulèrent sur sa face effarée de gamin en cheveux blancs. » (892)

¹³⁸ Voir N. Schor, *op. cit.*

suggère qu'il est presque asexué, va se voir attribuer toute une série de maîtresses : d'abord Lisa (dans l'esprit de la belle Normande), puis Louise (dans celui de Mlle Saget et des autres commères), puis les deux sœurs Méhudin en même temps. Lui qui est un « petit mangeur » invétéré est accusé de faire des festins : « Et elle [Mlle Saget] mentait même ; c'était là [au restaurant Baratte] que Florent et Gavard venaient faire des bombances avec ces deux salopes de Méhudin ; au dessert, il se passait des choses abominables. » (820) Enfin, si le narrateur nous dit qu'il est « doux comme un mouton », il n'en devient pas moins dans la rumeur une figure de « Croquemitaine », d'une grande violence puisqu'on l'accuse de tous les vols commis aux Halles. Bref, on le transforme en mâle surpuissant, avide d'argent et de pouvoir : on lui attribue les valeurs (d'établissement) des Halles, mais si exagérées qu'elles le transforment en « monstre ». La punition finale peut alors survenir.

IV. Conclusion

Il nous a semblé, et nous espérons l'avoir montré, que l'écriture zolienne du quartier des Halles à Paris rencontrait à bien des niveaux des problématiques que l'ethnologie et la sociologie de la vie urbaine allaient développer et que ces disciplines pouvaient nous fournir quelques concepts particulièrement opérants pour nous permettre d'étudier, de façon plus précise, la manière dont l'écrivain naturaliste avait construit l'entité collective « Halles ».

Car la critique a depuis longtemps déjà mis en avant l'importance, dans les romans de Zola, de la « bande », du « quartier », de la « communauté », dans la mesure où comme N. Schor, surtout, le rappelle¹³⁹, ces notions lui permettent d'asseoir ses « drames » sur ce

¹³⁹ Ibid.

qui l'intéresse fondamentalement, à savoir les rapports individu / groupe social et la violence qui les caractérise.¹⁴⁰ Mais, pour autant, toute unité un tant soit peu collective, on l'a vu, ne forme pas un « groupe social », encore moins une « communauté », et N. Schor, par exemple, semble confondre dans une même acception les termes de « communauté » et de « collectivité ».¹⁴¹ Or, justement, c'est bien parce que le quartier des Halles n'est pas une « collectivité » au sens strict du terme mais une « communauté » qu'elle peut y lire avec pertinence l'itinéraire de Florent comme celui d'un bouc émissaire tout désigné. Et ces concepts qui nous ont servi, ceux de « communauté », de « village dans la ville », de « société de voisinage », de « publicité du privé », etc., nous ont permis de comprendre la spécificité du quartier des Halles dans l'ensemble parisien, de voir à quel point il était, dans l'écriture zolienne tout au moins, « populaire ». Le destin de Florent y prend alors des résonances particulières. En l'occurrence, puisqu'il est le « roi des Maigres » dans un monde de Gras, il est aussi *un bouc émissaire de type carnavalesque* et la seconde partie de l'expression nous apparaît au moins aussi importante que la première.

¹⁴⁰ Voir aussi N. Schor, « Individu et foule chez Zola : structures de médiation », *Les Cahiers naturalistes*, 56, 1982, pp. 26-33. Au fond, plus qu'un besoin narratif, plus qu'une « réalité vraie » du milieu du XIX^e siècle (on sait qu'elle l'est au moins partiellement), cette importance du groupe n'est-elle pas le signe de l'angoisse de Zola face aux mutations énormes de la vie sociale de son temps ? Sa manière de l'écrire ne serait-elle pas comme une image en négatif d'un nouveau rééquilibrage des rapports individu / groupe, en faveur du premier terme, et qui serait inéluctable... ?

¹⁴¹ Ainsi écrit-elle dans *Zola's crowds*, *op. cit.*, p. 24, que : « [...] the people of the Halles, that is, a clearly, defined collectivity ».

CHAPITRE IV

Le combat de Carnaval et de Carême :

1. « Texte et contexte »

Un quartier aussi spécifiquement *populaire* que le quartier des Halles, des personnages organisés en *Gras* et en *Maigres*, une métaphore englobante, celle du *ventre* : voilà qui compose un ensemble particulièrement cohérent, sur le plan de l'imaginaire, dans lequel l'exclusion de Florent paraît bien avoir des résonances carnavalesques. Nous avons vu, d'ores et déjà, que certains critiques, par le biais de l'allusion que fait Claude Lantier à des estampes qui pourraient bien être celles de Bruegel l'Ancien, *La cuisine grasse* et *La cuisine maigre*, ont pensé possible le rapprochement entre la lutte, dans le roman, des Gras et des Maigres et le thème traditionnel, tant folklorique qu'artistique, du combat de Carnaval et de Carême. Nous nous proposons de dépasser ici le niveau du simple rapprochement : plus que d'un motif, nous pouvons parler, nous semble-t-il, d'un véritable schème organisateur de la matière romanesque du Ventre de Paris.¹

¹ Les seules à avoir pressenti, à notre connaissance, l'importance du thème carnavalesque dans Le Ventre de Paris, sont là aussi P. Carles et B. Desgranges, *op. cit.* Nous souhaitons ici aller plus loin encore.

I. Texte et carnaval

1. Les « instructions » du texte

Le Ventre de Paris s'inscrit de lui-même dans la métaphore carnavalesque. Un peu sans doute comme l'opposition de Florent et de Lisa, dans l'Ebauche, amène progressivement Zola à formuler l'idée de la lutte des Gras et des Maigres, la description de cet « univers de mangeailles » que sont les Halles doit induire le parallèle explicite avec la fête de carnaval (à moins que ce ne soit l'inverse...).

1.1. Les trois occurrences du mot « carnaval »

Les deux premières renvoient très précisément à la période calendaire qu'est le carnaval, définie généralement, dans tous les grands dictionnaires de l'époque, de la manière suivante : « Temps de réjouissance qui s'écoule depuis l'Epiphanie jusqu'au mercredi des Cendres ».² La définition se poursuit par l'évocation des festivités les plus courantes qui caractérisent le carnaval : « Mascarades, réjouissances auxquelles on se livre durant le même temps ».³ Comme le rappelle A. Van Gennep, on devrait parler davantage du « cycle de Carnaval-Carême », qu'il définit rapidement de la manière suivante :

En principe, et par définition, le Carnaval est la période pendant laquelle la viande est permise, et le Carême, dont le nom vient de *Quadragesima*, est la période qui commence le 40^e jour avant Pâques et pendant laquelle règnent plusieurs interdictions, alimentaires surtout, mais aussi sexuelles. La Mi-Carême est donc le 20^e jour avant Pâques ;

² Nous avons choisi de citer ici le Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, Paris, Larousse, 1866-1879, pp. 421-22.

³ Ibid.

c'était primitivement une courte suspension des interdictions et des abstinences, un jour et une nuit de joies et de festins.⁴

La première de ces deux mentions dans le roman rappelle justement ce paradoxe cruel : les condamnés des journées de décembre 1851 (dont Florent) partent, affamés et misérables, pour le bagne (et sont donc, en quelque sorte, de véritables « faces de carême ») au moment même de cette fête de la bombance !⁵

Au bout de six semaines, en janvier, un geôlier le réveilla, une nuit, l'enferma dans une cour, avec quatre cents et quelques autres prisonniers. Une heure plus tard, ce premier convoi partait pour les pontons et l'exil [...]. C'était une nuit heureuse de carnaval ; les fenêtres des restaurants du boulevard luisaient ; à la hauteur de la rue Vivienne, à l'endroit où il voyait toujours la morte inconnue dont il emportait l'image, Florent aperçut, au fond d'une grande calèche, des femmes masquées, les épaules nues, la voix rieuse, se fâchant de ne pouvoir passer, faisant les dégoûtées devant « ces forçats qui n'en finissaient plus ». De Paris au Havre, les prisonniers n'eurent pas une bouchée de pain, pas un verre d'eau [...]. (612)

Dans la même page, le narrateur rappelle les impressions que Florent, « que la faim n'avait plus quitté », peut avoir en retrouvant Paris, « gras, superbe, débordant de nourriture » :

La nuit heureuse de carnaval avait donc continué pendant sept ans. Il revoyait les fenêtres luisantes des boulevards, les femmes rieuses, la ville gourmande qu'il avait laissée par cette lointaine nuit de janvier ; et il lui semblait que tout cela avait grandi, s'était épanoui dans cette

⁴ A. Van Gennep, Manuel de Folklore français contemporain, tome 1, vol. 3, *op. cit.*, pp. 868-69. C'est sans doute ici une définition générale et trop rapide : les folkloristes et les ethnologues ont beaucoup travaillé sur cette fête et son calendrier, extrêmement complexes. Van Gennep enrichit son propos dans la suite de son ouvrage ; sur cette question du carnaval, on se permet de renvoyer notre lecteur à la bibliographie (une section spécifique lui est consacrée).

⁵ D'après M. Baroli (*op.cit.*), Zola aurait trouvé ce « détail » dans l'ouvrage, cité, de l'historien T. Delord.

énormité des Halles, dont il commençait à entendre le souffle colossal, épais encore de l'indigestion de la veille.

On notera l'insistance dans la reprise du motif et des mêmes termes (« nuit heureuse de carnaval », « luisaient » / « luisantes », « rieuse »). Ainsi, donc, de période calendaire cyclique, le carnaval est devenu permanent...

On trouve la troisième occurrence du terme au moment où Claude Lantier explique les changements survenus dans le quartier pendant l'absence de Florent : « [...] tout le carnaval de l'ancien marché des Innocents se trouvait enterré à cette heure ; on en était aux Halles centrales, à ce colosse de fonte, à cette ville nouvelle, si originale. » (624) Il s'agit ici d'un sens dérivé : Claude fait allusion à la vie bruyante, pittoresque, populaire, de cet ancien marché, ce qui semble être une constante dans toutes les évocations de ce dernier (nous avons cité plus haut la description que Zola fait du square qui l'a remplacé et qui est resté, lui aussi, grouillant de vie). Pittoresque qu'il oppose à la toute nouvelle fonctionnalité des pavillons Baltard. Nous avons vu, et nous le verrons encore, qu'en réalité, cette modernité subit le contrepoint de tout un ensemble de faits qui rappellent le passé glorieux du quartier, notamment en matière de folklore carnavalesque.

En tout cas, ces trois mentions du mot « carnaval » apparaissent dès l'ouverture du roman (notons que Le Ventre de Paris est le premier roman de la série des Rougon-Macquart à attester de sa présence directe⁶ bien que Saccard ait donné un bal de la Mi-Carême dans La Curée, sur lequel nous reviendrons) : ce qui semble bien avoir une valeur programmatique.

⁶ Nous nous sommes servi de la base de données Discotext, réalisée par l'INALF-CNRS : c'est un corpus de 300 textes littéraires français (1827-1923), dont l'intégrale des Rougon-Macquart. Sur l'ensemble des romans qui composent cette série, le mot « carnaval » apparaît 9 fois, « mi-carême » 6 fois et « carême » 4 fois.

1.2. Florent, le « roi des Maigres »

Nous avons donc toutes les raisons de penser que la lutte des Gras et des Maigres renvoient au motif du combat de Carnaval et de Carême, c'est-à-dire à cette tradition autant rituelle que littéraire et picturale de figurer les jours gras par des personnages évoquant le « gros manger » (géants, ogres, figures porcines et autres mannequins...), et de les opposer aux jours maigres, représentés par des « figures de Carême », ainsi la célèbre Vieille de Carême.⁷ La littérature n'a pas été en reste, elle qui a souvent mis en scène ce combat rituel⁸ : on peut prendre pour exemple l'un des textes fondateurs de cette tradition, La bataille de Caresme et de Charnage⁹, chanson de geste anonyme et parodique datant du XIII^e siècle, mettant en scène une rixe entre deux seigneurs de la cour du roi Louis, Caresme et Charnage.

Les deux ennemis se retirent dans leurs domaines et convoquent leurs vassaux. Les bataillons de Caresme et de Charnage arrivent de toutes parts. D'un côté ce sont des poissons qui s'assemblent « a bataille rengie » ; de l'autre, des rôtis, des volailles, des légumes piqués de lard [...]. Suit la description détaillée de l'armure des adversaires qui est composée de différents mets. La bataille commence par le combat singulier des deux chefs. Bientôt c'est la mêlée générale. Malgré la

⁷ On peut se reporter, là aussi, au manuel d'A. Van Gennep (*op. cit.*) qui répertorie les différentes « personnifications » de Carnaval et de Carême, région par région (pp. 933-995) ainsi qu'à notre bibliographie sur le carnaval.

⁸ Voir M. Grinberg, S. Kinser, art. cit., qui écrivent, pp. 65-66 : « La confrontation entre Carnaval et Carême est un élément essentiel de certains carnivals urbains à partir du XV^e siècle et surtout du XVI^e siècle. Sans pouvoir affirmer qu'elle fut générale, cette représentation se retrouve aussi bien en France qu'en Allemagne, en Angleterre qu'en Italie, sous des formes spécifiques. Ces affrontements se perpétuent également dans des carnivals, urbains et ruraux, jusqu'au XX^e siècle. Nous ne voulons pas faire ici l'historique des rituels de la représentation, mais nous constatons parallèlement à ces pratiques l'existence du thème littéraire du combat (physique ou non) dont les premières traces, semble-t-il, remontent au XIII^e siècle et dont l'apogée se situe entre 1450 et la fin du XVI^e siècle. [...] On a repéré 42 textes, appartenant au genre, qui s'échelonnent entre le XIII^e et le XVIII^e siècle [...]. Ces textes s'apparentant au genre des débats – de l'hiver et de l'été, de l'âme et du corps, de l'eau et du vin, etc. – opposent ici le maigre et le gras. La représentation du carnaval, monde du gras, est associée aussi au pays de Cocagne et au monde à l'envers [...]. »

⁹ G. Lozinski (éd.), La bataille de Caresme et de Charnage, Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, Librairie ancienne H. Champion, 1933.

vaillance des siens, Caresme est obligé de battre en retraite. La nouvelle de l'arrivée de sire Noël avec de nouveaux renforts de jambons montre à Caresme qu'il est inutile de poursuivre la lutte. Il engage des pourparlers de paix, et Noël, qui sert d'arbitre, lui impose l'exil perpétuel, exception faite pour six semaines par an.¹⁰

Si Carême est « perdant » ici, M. Grinberg et S. Kinser notent que progressivement, dans des textes plus tardifs, les rapports de force s'inversent et c'est Carnaval qui finit le plus souvent condamné à l'exil, Carême devenant le symbole de la vie quotidienne courante. On sent que le roman de Zola pourrait bien être un descendant lointain de ces textes.

Du reste, à lire de près le récit allégorique de Claude au quatrième chapitre, nous trouvons un autre argument : le peintre fait de Florent, le parangon des Maigres, et l'expression qu'il utilise est tout à fait parlante : « Et vous, donc ! vous êtes un Maigre surprenant, le roi des Maigres, ma parole d'honneur. Vous vous rappelez votre querelle avec les poissonnières ; c'était superbe, ces gorges géantes contre votre poitrine étroite [...] ». (805) En effet, elle renvoie à d'autres expressions lexicalisées (« tirer les rois », « être le roi ou la reine de la fête »), qui évoquent directement des festivités traditionnelles que les ethnologues ont l'habitude de rattacher au moment carnavalesque, durant lesquelles il était d'usage d'élire un roi ou une reine : que l'on pense aux multiples variantes de la fête des Fous, au Moyen-Age et à la Renaissance où, souvent le plus humble des moineillons ou des enfants de chœur était élu évêque ou pape d'un jour ; à l'Épiphanie et sa traditionnelle « fête des Rois », encore en usage, elle ; aux diverses intronisations d'un « roi » éphémère dans les sociétés carnavalesques, urbaines ou rurales¹¹ ; et

¹⁰ Ibid, p.26. G. Lozinski rappelle ici l'argument de la chanson de geste.

¹¹ Ainsi des sociétés urbaines, comme celle de « La Mère Folle » à Dijon, des « Cornards » à Rouen qui élisaient leur Abbé, chef des festivités ; on pense également aux fêtes des Coqs... Il existe à ce sujet une littérature folklorique et ethnologique très abondante : on peut citer à titre d'exemple J.C. Baroja, Le Carnaval (Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque des idées, 1979, 1^{ère} édition 1965) ou J. Heers, Fêtes des Fous et carnivals (Paris, Fayard, 1983).

bien entendu, aux cortèges traditionnels des jours gras, où la communauté festoyant exhibe sa représentation du « Roi-Carnaval ». Et l'épithète « belle » qui caractérise constamment les deux principaux personnages féminins¹², Lisa et Louise, semble les introniser en *reines* des Gras... N'est-ce pas ce que l'on peut lire dans la première présentation de la « belle » Normande : « Elle entra, cavalière, avec sa chaîne d'or sonnante sur son tablier, ses cheveux nus peignés à la mode, son nœud de gorge, un nœud de dentelle qui faisait d'elle une des reines coquettes des Halles. » (674) ? Nous y reviendrons.

Les Halles comme l'espace-temps d'un « carnaval » devenu permanent, mettant en scène l'affrontement du « roi des Maigres » et des « reines » des lieux : le cycle de Carnaval et de Carême semble bien au cœur de l'organisation romanesque du Ventre de Paris. Nous allons continuer la démonstration mais, auparavant, il nous faut nous interroger plus précisément sur ces « emprunts » que la littérature ferait au carnaval.

2. Entre carnaval et carnavalisation littéraire : les travaux de M. Bakhtine

Le carnaval, en littérature, n'est pas resté inexploré. Nous avons déjà eu l'occasion de nous référer à M. Bakhtine, qui a été l'un des premiers à travailler sur ces questions : il nous semble impossible de ne pas tenir compte des apports du critique russe, parce que certains de ses concepts restent tout à fait opérants pour lire Le Ventre de Paris, parce qu'ils nous permettent aussi de mieux évaluer la spécificité de ce roman et de notre propre démarche en matière de carnavalisation.

¹² « Dans le quartier, on disait la belle Normande, comme on disait la belle Lisa. » (674).

2.1. Carnavalisation directe et indirecte des textes littéraires : un rappel historique

Le critique russe a bien montré, dans ses travaux les plus célèbres¹³, à quel point le concept de « carnavalisation » pouvait être opérant, à la fois comme vision du monde et comme élément constitutif de certains types de discours. Pour lui, la « littérature carnavalisée » est celle qui « a subi directement, sans intermédiaires, ou indirectement, après une série de stades transitoires, l'influence de tel ou tel aspect du folklore carnavalesque ».¹⁴ Dès la fin de l'Antiquité grecque classique, elle est constituée d'un ensemble hétéroclite de textes, d'aspect fort divers, qui s'apparentent parce qu'« ils sont plus ou moins empreints d'une vision carnavalesque du monde » : « certains d'entre eux sont même carrément des variantes littéraires des genres oraux de ce folklore » ; plus globalement, ils appartiennent aux « genres comico-sérieux », dont le dialogue socratique et la satire ménippée sont, d'après lui, les formes essentielles.

Et Bakhtine de montrer ensuite la filiation entre ces genres et l'une des trois variantes du genre romanesque, le roman dialogique, qu'illustre notamment l'écriture romanesque de Dostoïevski : « On peut dire, schématiquement, que le genre romanesque a trois racines principales : l'épopée, la rhétorique, le carnaval. »¹⁵ Il s'arrête évidemment, au passage, sur le Moyen-Age et la Renaissance, moments forts de la vie carnavalesque et partant de la carnavalisation littéraire :

[...] une vaste littérature comique et parodique en langue vulgaire ou en latin se rattachait d'une façon ou d'une autre aux solennités de type carnavalesque, au carnaval proprement dit, à la « fête des fous », au libre « rire pascal » (*risus paschalis*) etc.¹⁶

¹³ Nous nous servons ici essentiellement de L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance (*op. cit.*) et de La Poétique de Dostoïevski, cité également (notamment du chapitre IV, « Composition et Genre »).

¹⁴ La Poétique de Dostoïevski, Chapitre IV, *op. cit.*, p.152.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 151-153.

¹⁶ *Ibid.*, p. 177.

Là aussi, la littérature carnavalesquée est faite de *transcriptions* d'échanges oraux véritables, de pièces théâtrales destinées à être jouées pendant ces fêtes (ainsi, par exemple, des textes qui mettent en scène des personnifications de Carnaval et de Carême dont nous avons déjà parlé ; des Jugements, Procès et autres Testaments de Carnaval).¹⁷

Mais dans cette littérature carnavalesquée, on trouve aussi des textes, aux rapports plus complexes, moins explicites, au folklore de carnaval : on connaît l'étude de Bakhtine justement sur l'œuvre de Rabelais. Par la suite, c'est plutôt d'une carnavalisation indirecte de la littérature qu'il faudrait parler :

Jusqu'à la seconde moitié du XVII^e siècle, les hommes participaient directement à l'acte et à l'esprit carnavalesques ; ils vivaient encore dans le carnaval, autrement dit : celui-ci était encore une forme de l'existence elle-même.[...] La source de la carnavalisation était le carnaval lui-même.[...] Cependant, dès la seconde moitié du XVII^e siècle, le carnaval cesse presque entièrement d'être une source immédiate de carnavalisation, cédant ce rôle à la littérature précédemment carnavalesquée. De cette façon, la carnavalisation devient une tradition purement littéraire.¹⁸

Et pour les XIX^e et XX^e siècles ?

Bien entendu, le carnaval proprement dit, et les autres fêtes apparentées (les corridas par exemple), les mascarades, le comique forain, tout le folklore carnavalesque continuent encore d'agir directement sur la littérature, même de nos jours. Mais leur influence se limite le plus souvent au contenu des œuvres, sans toucher leur principe

¹⁷ Ces thèmes restent longtemps vivants dans les littératures régionales : voir, par exemple, la thèse de Ph. Gardy et H. Albermhe, Carnavalesque dans la littérature occitane (XVI-XVII^e siècles). Claude Brueys – Pierre Godolin, Université de Montpellier, dactylographiée, 1970 ou celle de J.M. Chouraqui, Le combat de Carnaval et de Carême en Provence de 1630 à 1830, Université d'Aix-en-Provence, dactylographiée, 1981.

¹⁸ M. Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski, *op. cit.*, p.180.

formel ; autrement dit, ils ne sont plus capables de produire des genres nouveaux.¹⁹

On a continué à « vivre » certains types de textes – jusqu'à encore récemment – dans les fêtes mêmes de carnaval.²⁰ Ou de manière plus institutionnelle, au théâtre : à Paris, par exemple, aux jours gras et jusqu'au début du XX^e siècle, certaines scènes (plus populaires et boulevardières) donnent des pièces carnavalesques.²¹

Cela dit, comme le rappelle M. Bakhtine, il s'agit plutôt d'une carnavalisation indirecte de la littérature, cette dernière étant influencée par des pratiques vivantes certes mais surtout par une tradition littéraire ou picturale. Le XIX^e siècle romantique réhabilite le Moyen Age et la peinture flamande (la redécouverte de Bruegel justement date du milieu du siècle), les textes de veine *goliarde* et Rabelais ; en bref, elle remet au goût du jour une certaine forme de « culture populaire », ce qui est parallèle à cet intérêt pour les classes subalternes de la société dont nous avons déjà parlé. Ainsi certaines grandes fresques romanesques vont même raconter des fêtes de type carnavalesque : dans Notre-Dame de Paris, le premier chapitre s'ouvre sur l'île de la Cité et une fête des Fous médiévale (n'oublions pas que ce roman est dans l'intertexte explicite du Ventre de Paris) ; à la fin des Mystères de Paris, le Chourineur se fait agresser en pleine descente de la Courtille ; le mariage de Marius et de Cosette a lieu pendant le carnaval, dans Les

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ainsi de ces Procès, Jugements et autres Testaments de Carnaval dont nous avons parlé. Pour un exemple particulier, on peut lire Cl. Fabre et D. Fabre, « Le Testament du Cochon », Via Domitia, XIV, T. II, Toulouse, 1979, pp. 121-156.

²¹ En voici quelques titres : S. Lacombe, Les Gras et les Maigres, monologue (Paris, E. Benoît, 1884), F. Rivoire, Grasdouble et Miroton ou Les deux gargotiers (Paris, 1862). En 1913, M. Bouchon propose encore « Le Procès de MardiGras » dans ses Saynètes et Farces à l'usage des théâtres d'amateurs (Paris, Cornély et Cie éd.). On peut faire un tableau des textes « littéraires » mettant en scène Carnaval et/ou Carême : l'article cité de M. Grinberg et S. Kinser en propose un panorama assez exhaustif allant du XIII^e au début du XVIII^e siècle ; l'article de J.M. Lecocq, « Le carnaval dans la littérature européenne du XIII^e au début du XIX^e siècle. Essai d'inventaire des œuvres. » (Tradition Wallonne, 3, 1986, pp. 187-194) complète cette liste et la poursuit ; pour le début du XIX^e siècle, on peut consulter C. B. Wicks, The Parisian Stage (voir bibliographie) et pour la fin de ce même siècle, on peut se reporter au Catalogue général de la Bibliothèque nationale des textes imprimés (des origines à 1970), dans

Misérables; les journées de 1848 dans L'Education Sentimentale mettent en avant la dimension carnavalesque qu'avait prise l'émeute populaire historique, etc. Mais il ne s'agit pas vraiment de carnavalisation au sens bakhtinien du terme, sauf pour certains de ces textes (Bakhtine cite V. Hugo) : pour le critique russe, la carnavalisation au XIX^e siècle ne passe pas forcément par une mise en scène directe du carnaval, elle est plutôt caractérisée par ce qu'il appelle « la perception carnavalesque du monde ».

2.2. La « perception carnavalesque du monde »

Le propre de cette perception est de faire entendre, à côté (ou contre elle) de la culture officielle, sérieuse et légitime, monologique donc, les voix d'une culture comique populaire, celle de la place publique. L'un des traits principaux d'une littérature carnavalisée sera alors son dialogisme ; et le roman, genre polyphonique par excellence, pourra donc accueillir parfaitement bien cette vision particulière du monde. Ces analyses sont trop connues pour que nous y revenions davantage.

Ajoutons simplement, et c'est fondamental pour notre sujet, que la « polyphonie » est à la fois l'expression et la conséquence des quatre configurations thématiques et structurelles qui, dérivant des pratiques festives, définissent le carnavalesque littéraire : « le contact libre et familier » (autrement dit, les barrières hiérarchiques ne sont plus, en carnaval, infranchissables et la littérature en question doit garder quelque chose de cette liberté fondamentale) ; « l'excentricité » (qui suppose la mise en question du « centre », du « sujet », qui permet à ce qui est refoulé en temps normal de s'exprimer) ; « les mésalliances » :

Tout ce que la hiérarchisation fermait, séparait, dispersait, entre en contact et forme des alliances carnavalesques. Le Carnaval rapproche,

lequel nous avons relevé toute une série de textes en rapport avec le thème carnavalesque.

réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc.²²

Et, enfin, la « profanation », qui est « tout un système d'avilissements et de conspuations carnavalesques, les inconvenances relatives aux forces génésiques de la terre et du corps, les parodies de textes et de paroles sacrés etc. »²³ Bakhtine, toujours dans ce chapitre IV de La Poétique de Dostoïevski, s'arrête sur les trois actes carnavalesques principaux qui découlent de ces systèmes d'opposition : l'in-détronisation bouffonne, le rire, la parodie, tous trois marqués par leur ambivalence constitutive. En effet, l'intronisation bouffonne est forcément suivie d'une destitution ; le rire carnavalesque se caractérise par son pouvoir destructeur et, en même temps, régénérateur (en lui s'allient la négation et l'affirmation, la raillerie et la joie) ; la parodie prend modèle et se joue au même moment de lui. Ce qui gouverne cette ambivalence, c'est la problématique fondatrice du « monde à l'envers ».²⁴

Autrement dit, ces « constantes » carnavalesques, transposées en littérature, font que certains romans sont plus « dialogiques » et plus « polyphoniques » que d'autres. Nous sommes loin de la transposition directe de la fête carnavalesque, comme nous le montre l'exemple choisi par Bakhtine, l'œuvre de Dostoïevski.²⁵

En matière de carnavalisation, les analyses bakhtiniennes, même si elles restent problématiques en certains points (son utilisation de certaines notions linguistiques et celle de « culture populaire » notamment)²⁶, nous semblent incontournables, surtout en ce qui

²² La Poétique de Dostoïevski, *op. cit.*, p. 171.

²³ *Ibid.*

²⁴ On peut lire sur cette question R. Chartier, D. Julia, « Le monde à l'envers », L'Arc, 65, 1976, pp. 43-55.

²⁵ Œuvre éminemment polyphonique dans ce sens où « la voix du héros résonne à côté de la parole de l'auteur et se combine d'une façon particulière avec elle ainsi qu'avec les voix moins qualifiées des autres héros. »

²⁶ Sur le premier de ces points, J. Kristeva écrit dans « Une poétique ruinée » (il s'agit de sa présentation de La Poétique de Dostoïevski aux éditions du Seuil, éd. cit., p. 21) : « Sous le nom de *poétique*, hérité de ses prédécesseurs historicistes et formalistes, Bakhtine scrute un continent que les outils de la poétique ne peuvent pas atteindre.

concerne le passage des pratiques carnavalesques à leur mise en écriture. Les concepts ainsi dégagés (la polyphonie énonciative du roman, associée à « la perception carnavalesque du monde » et aux procédés qui la mettent en oeuvre) permettent de mieux juger de l'originalité et de la portée de toute une série de textes littéraires.²⁷ Une chose semble sûre, en tout cas : la carnavalisation directe ou indirecte concerne un nombre important de textes littéraires, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

3. La carnavalisation du Ventre de Paris

3.1. On ne peut pas parler de carnavalisation directe

Il est évident que notre roman ne décrit pas une fête de type carnavalesque, qu'il n'a pas été écrit pour une occasion de ce type, qu'il relève donc plutôt de ce que Bakhtine a appelé la carnavalisation indirecte. Zola se situe dans une certaine filiation, textuelle et « iconique », avec certains des auteurs dont nous avons parlé : avec Bruegel (E. Auerbach, dans Mimesis, évoque également l'atmosphère de « kermesse flamande », mais à propos de la ducasse décrite dans

D'où l'ambiguïté de sa démarche : hésitant entre un langage humaniste, voire sourdement chrétien, et une terminologie technique ; se glissant entre une documentation soignée d'historien de la littérature et une intuition perçante dans la lecture des textes ; ni littéraire, ni linguistique, ni philosophique, mais tout cela à la fois ; souvent répétitive, parfois imprécise ; déplaçant constamment le sens des termes linguistiques sans jamais les fixer rigoureusement [...]. » Et C. Gallini, dans « Popolo e riso nel Rabelais di Bachtin » (La Ricerca folklorica, 6, ottobre 1982, pp. 95-100), fait une lecture critique de l'usage *un peu rigide socialement* chez Bakhtine des concepts de « culture populaire » et de « rire », de l'opposition entre monologisme et dialogisme. « E vero : il Rabelais di Bachtin è un libro a tesi, e le sue tesi sono probabilmente sbagliate. Ma è soprattutto un libro aperto, che ci provoca e ci fa pensare. » On peut lire aussi A. Belleau, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », in Etudes françaises, 19, 3, hiver 1983-1984, pp. 51-64 ; l'ouvrage de J. Peytard, M. Bakhtine, Dialogisme et analyse du discours, Paris, B. Lacoste, Coll. Références, 1995 et L'héritage de M. Bakhtine, ouvrage collectif dirigé par C. Depretto, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

²⁷ A. Perrin, dans Le Carnaval d'une fin de siècle. Recherche sur les aspects carnavalesques de la littérature dans la fin du XIX^e siècle (thèse de doctorat nouveau régime, Nancy II, 1997), montre même que toute la littérature dite « décadente » peut être lue à partie des concepts bakhtiniens. Analyse sans doute contestable, puisqu'A. Perrin étudie de la même façon le roman et le théâtre, mais qui cite un nombre impressionnant de textes littéraires carnavalisés d'une manière ou d'une autre.

Germinal), avec Rabelais et nombreux sont les critiques à faire le rapprochement. A l'époque, Maupassant écrit déjà : « Il a eu l'audace du mot propre, du mot cru, revenant en cela aux traditions de la vigoureuse littérature du XVI^e siècle [...] »²⁸ ; et les critiques contemporains, soulignant souvent la parenté des deux univers, invoquent aussi la Renaissance pour parler de Zola.²⁹ Avec Hugo bien sûr.³⁰ Parce que Zola, comme eux tous et sans doute plus qu'eux, accorde une grande importance au peuple, aux formes de la culture populaire et partant, pour Bakhtine, à une certaine polyphonie culturelle. La culture du quartier des Halles est bien (cf notre troisième chapitre), une culture de la « place publique », dont on sait qu'elle est fondamentale pour le critique russe. Ainsi les cris du marché, l'exhibition de la nourriture, la valorisation d'espaces comme ceux de la cuisine sont des signes sûrs pour lui ; et dans son étude de l'œuvre rabelaisienne, il cite justement Le Ventre de Paris !

Cette hyperbolisation de la nourriture est parallèle aux hyperbolisations les plus anciennes du ventre, de la bouche et du phallus. Signalons que ces exagérations matérielles positives se sont retrouvées plus tard dans la littérature mondiale, dans la peinture symboliquement outrée des gargotes, âtres, marchés. Le marché décrit par Zola (Le Ventre de Paris) reflète encore cette exagération symbolique, cette « mythologisation » du marché.³¹

²⁸ Dans Emile Zola (Paris, Quantin, 1883). Zola revendique lui-même cette filiation, en participant par exemple, dès 1874, aux « dîners des auteurs sifflés », avec Flaubert, Daudet, Goncourt et Tourguéniev. En voici un compte-rendu significatif par E. de Goncourt : « On débute par une grande dissertation sur les aptitudes spéciales des constipés et des diarrhéiques en littérature ; et de là, on passe au mécanisme de la langue française. » (Journal, Paris, R. Laffont, Bouquins, tome II, p. 975).

²⁹ Ainsi nous avons cité plus haut Ph. Hamon évoquant « Messer Gaster » ; R. Abirached, dans l'introduction du Ventre de Paris (O.C., T. II, p. 561), écrit : « 1793 a fait place à Messer Gaster, par l'un des plus grands détournements que l'Histoire ait connus. [...] Sancho Pança, monté en graine et progressivement gagné par les ivresses de l'insolence, a renvoyé Don Quichotte dans les ténèbres extérieures. » ; voir encore P. Carles et B. Desgranges (*op. cit.*), qui intitulent certains de leurs sous-chapitres de la manière suivante : « Rébus, énigmes, calembours et contrepèteries », « Le maigre Florent et son pansu Quenu », « Le réalisme sous le signe de la Renaissance ».

³⁰ Voir A. Dezalay, art. cit.

³¹ M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, *op. cit.*, p. 187.

Et nous allons nous servir, au cours des analyses qui suivent, d'autres « constantes » carnavalesques dégagées par le critique russe (le parodique, l'in-détronisation bouffonne, les renversements, par exemple).³²

Mais la carnavalisation du Ventre de Paris ne nous semble pas, pour autant, relever que d'une « conception carnavalesque du monde » plus ou moins héritée ; en d'autres termes, Zola « emprunte » aussi à une véritable culture populaire du carnaval ou en tout cas, à des pratiques carnavalesques concrètes, vivantes (même si certaines lui arrivent, en partie, médiatisées par la tradition culturelle et artistique). Au fond, nous l'avons déjà souligné en parlant des personnifications en Gras et Maigres des deux périodes calendaires que sont le carnaval et le carême. Les analyses bakhtiniennes dévoilent davantage ce que peut être une vision carnavalesque, l'esprit de carnaval en littérature ; dans notre travail, nous souhaitons davantage partir de descriptions plus précises du carnaval, telles que les chroniqueurs du temps, les folkloristes, puis les historiens et les ethnologues ont pu les établir.

3.2. Le XIX^e siècle : « un grand siècle festif »³³

S'il y a influence d'un certain type d'esthétique (qui accorde une place au populaire) et de certains motifs littéraires ou picturaux, comme nous venons de le voir, ce sont aussi les pratiques carnavalesques du XIX^e siècle qui marquent le texte zolien.

Comme le rappelle l'historien A. Faure³⁴, le carnaval reste bien vivant jusqu'au Second Empire. Si l'on prend l'exemple de la ville de

³² D'autres traits en revanche sont moins opérants pour nous. Il y a plus « polyphonique », sur un plan énonciatif, que Le Ventre de Paris et le « rire » n'y a pas la place qu'il peut avoir chez un Rabelais.

³³ A. Faure, Paris Carême-prenant, Paris, Hachette, 1978, p. 8 : « En effet, à en croire les travaux d'histoire sociale, les mots et les silences, la fête est morte avec la machine à vapeur et la ville tentaculaire : les sociétés urbaines et industrielles, dès leur naissance, auraient été des monstres tristes. [...] Or rien n'est plus faux : le XIX^e siècle fut un grand siècle festif, le peuple des ateliers et les foules usinières héritèrent de leurs pères en sabots le sens de la fête. »

Paris, ses manifestations les plus importantes sont les nombreux bals (les plus fameux, pour les chroniqueurs bourgeois, sont ceux de Mabilille et de l'Opéra), et, dans la rue, le cortège du Bœuf Gras qui défile pendant les trois jours gras et la descente de la Courtille, le matin du mercredi des Cendres.³⁵ Au moment où Zola écrit, toutes les mascarades spontanées et le cortège du Bœuf Gras lui-même, ont été interdits (ce qui n'en empêche pas des réapparitions sporadiques). Dès les années 1850, les chroniqueurs reviennent sur la mort annoncée de la fête, *qui n'est plus ce qu'elle était*. Dans un Paris débauché, le carnaval n'a plus vraiment de sens : « C'est un pléonasme, une superfétation, une débauche ajoutée à la débauche. Le carnaval est mort ; la civilisation masquée, travestie, pommadée, costumée, monnayée, l'a enterré. »³⁶ Les seuls qui osent se produire en public sont « les enragés du carnaval » :

Au nombre de ces enragés carnavaliseurs, nous devons compter les bouchers, les blanchisseuses, les porteurs de la Halle [...], les dames qui se débarrassent de leurs maris importuns [...], les vierges folles ou filles de joie, qui se déguisent en Paysanne naïve ou en Fleur-de-Marie.³⁷

Bref, « [...] [le carnaval] a atteint le dernier degré de la grossièreté et du cynisme. » Et B. Gastineau de continuer en commentant les sorties de bals et la descente de la Courtille, « chose inouïe et confuse qui ne peut se rendre que par des hoquets ou des soulèvements d'estomac ».³⁸ Pour

³⁴ Ibid.

³⁵ Sous la Monarchie de Juillet, il y avait aussi les bals Musard, Chicard, et les bals de barrières, etc. Nombre de chroniqueurs reviennent sur le carnaval parisien et son déroulement. Parmi les plus complets, on peut lire La Physiologie du Carnaval, du Cancan et de la Cachuca (*op. cit.*) ou dans un ton plus négatif, B. Gastineau, Le Carnaval, Paris, Gustave Havard, 1855. Gavarni caricature les masques les plus célèbres (Souvenirs du bal Chicard, 1839, 20 lithographies, Coll. BHVP [Bibliothèque historique de la ville de Paris]).

³⁶ B. Gastineau, *op. cit.*, p. 80.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid., pp. 85-86. Les expressions employées par l'auteur sont violentes : « cacophonie diabolique », « immense cohue arlequine suant le dégoût par tous les pores, vomissant des infamies sur tout ce qu'il y a de plus sacré, insultant Dieu, vertu,

la plupart des chroniqueurs bourgeois, on le sent bien, le carnaval devient incompréhensible, une dépense inutile, qui aggrave la misère de celui qui s'y adonne. C'est ce que l'on peut lire dans la manière dont ce même chroniqueur raconte le retour des bals :

Plus de pain sur la planche, plus le sou dans le tiroir, plus rien !... Ah ! si... des enfants qui de leur galetas regardent ahuris leurs parents ivres. C'est le quart d'heure de Rabelais. La cloche de la nécessité tinte aux oreilles des carnavaliseurs. Carême leur montre sa face blême de pécheur repentant. [...] Il faut payer sa dette de Mardi-Gras, il faut liquider ses débauches. Le carnaval réclame son hécatombe annuelle. Celle-ci se prostitue ou se suicide, celui-là vole ou se vend [...].³⁹

Le carnaval évolue, se meurt mais finalement, on le voit bien, l'agonie est fort lente.

Zola appartient bien à son temps. Quand il arrive à Paris, en 1858⁴⁰, c'est dans ce contexte de transformation du carnaval. Il pratique le carnaval, tout en le jugeant assez négativement. Ainsi, on sait qu'il y a participé au moins une à deux années d'affilée, en allant aux bals donnés à cette occasion, comme il s'y rendait auparavant à Aix-en-Provence, avec ses amis P. Cézanne et J. B. Baille. Ainsi qu'une bonne partie de la jeunesse, semble-t-il. En témoignent les premières lettres à ses amis restés en province :

Je t'écris le lendemain d'un Mardi-Gras, c'est-à-dire roué de fatigue.[...] Il y a deux nuits que nous ne dormons guère, moi et Houchard ; désirant voir tout, nous avons tout visité, depuis l'Opéra jusqu'au bal de barrière. Héla ! si je ne craignais que tu te moques de moi, je te dirais ici les pensées qui ont traversé mon cœur de dix-huit ans en voyant tous ces gens sautant sottement les uns devant les autres, voulant à force de cris s'étourdir eux-mêmes, se persuader qu'ils s'amusaient énormément.[...]

père, épouse, sœur, ponctuant les onomatopées, interrompant les phrases par des vomissements [...]. »

³⁹ Ibid.

⁴⁰ 1858 est aussi l'année où Florent revient du bagne...

Je me suis peut-être mieux amusé à Aix l'autre année au carnaval. J'étais plus jeune, j'avais plus d'illusions. Et toi, qu'as-tu fait mardi dernier ? Es-tu allé à Aix ? Vous êtes-vous déguisés ? Y a-t-il eu quelque chose de curieux ? ⁴¹

On note son ton quelque peu désabusé. Cela dit, on va encore aux bals de Carnaval, « quand on a dix-sept ans »... sous le Second Empire. Dans La confession de Claude (publié en 1865), il a également quelques pages désolées sur le passage obligé que constituent ces derniers pour la jeunesse.⁴²

Outre la connaissance pratique qu'il a de la fête, ce qui est intéressant aussi, c'est que le carnaval et le carême restent pour lui, comme pour beaucoup de contemporains⁴³, des repères temporels. Ainsi, par exemple, dans un courrier à Baille : « Je t'ai écrit dernièrement une lettre qui a dû arriver à Marseille le mercredi des Cendres [...]. »⁴⁴

Voilà pour ceux qui penseraient que le cycle de Carnaval et de Carême ne fait plus partie en 1870 de la culture d'un auteur.

3.3. Le Ventre de Paris et les pratiques carnavalesques vivantes

3.3.1. « La nourriture en montre »

Que peut-on lire, en effet, derrière cette insistance à mettre en scène la matière alimentaire dans sa dimension pléthorique, dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises ? que la description « hyperbolisante » des Halles n'est pas sans rapport avec cette « fête

⁴¹ Correspondance, *op. cit.*, tome I, lettre 4 à J.B. Baille, datée du 9 mars 1859, pp. 108-109. L'année suivante, Zola, dans une lettre à Cézanne (lettre 12, 9 février 1860, p.134), écrit : « Voici le carnaval qui finit, hâte-toi de faire des folies pour me les raconter. On ne s'amuse plus : la reine Bacchanale a abdicqué en faveur du roi Ennui. On a retiré les battants des grelots et crevé les tambours de basque. Hâte-toi de faire des folies. Sans doute Baille viendra te voir le Mardi-Gras. Tâchez de casser les pots, les bouteilles et les verres vides. Inventez quelque bon tour qui me fasse rire. »

⁴² La confession de Claude, O.C., tome I, chapitres XI et XII ; il revient sur ces bals dans un article donné au Petit Journal, 13 février 1865 (O.C., tome IX, pp. 277-81).

⁴³ Discotext nous a permis de le vérifier avec le Journal des Goncourt ou la correspondance de Flaubert.

⁴⁴ Correspondance, *op. cit.*, tome I, lettre 40, datée du 20 février 1861.

du ventre » qu'est toujours le carnaval, notamment populaire, dont l'une des caractéristiques est bien de « mettre la nourriture en montre »⁴⁵, et de façon spectaculaire, parce que l'un de ses buts est de valoriser tout ce qui sert à nourrir le corps.

Le Ventre de Paris, on l'a vu, présente le quartier des Halles comme une « foire alimentaire »⁴⁶ ; il se dessine tout entier comme « un menu de géant, [...] privilégiant, après le pêle-mêle des arrivages (chap. I), la charcuterie (chap. II), puis les poissons (chap. III), les volailles et le gibier (chap. IV), les fruits et les fromages (chap. V) »⁴⁷. Bref, « le quartier était pour eux [Marjolin et Cadine, (et pour le lecteur, a-t-on envie d'ajouter)] une grande table toujours servie, un dessert éternel, dans lequel ils auraient bien voulu allonger les doigts. » (777-78) Dans ces évocations, il y a bien comme le rappel de Rabelais, de Bruegel, de la valorisation continue au long du siècle de la gastronomie⁴⁸, mais, compte tenu des phénomènes de carnavalesation que nous y lisons, du côté populaire qu'a gardé le quartier, y résonne aussi le souvenir de ces fêtes qui opposent l'abondance au temps maigre du carême. « A Paris, les jours gras furent toujours un temps de gigantesques agapes [...]. »⁴⁹

Mais à la Courtille, la danse venait toujours après le dessert. C'est que nous sommes ici au pays de cocagne, au royaume de Gargantua :

« En gravissant la côte de la Courtille, on est vraiment étonné du coup d'oeil homérique et gigantesque qui s'offre à la vue. A côté des comptoirs chargés de vaisseaux immenses, à côté des vases gigantesques, on voit des quartiers de bœuf, des veaux et des moutons tout entiers, appendus comme des dépouilles opimes. Les broches sont chargées de viande, les tables couvertes de mets. Des amas de charcuterie, des piles de fruits, des pyramides de pains et

⁴⁵ Nous empruntons ces expressions à A. Faure, *op. cit.*

⁴⁶ C'est une expression que nous empruntons à J. Gaillard, *op. cit.*

⁴⁷ P. Carles, B. Desgranges, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁸ Voir J. P. Aron, *op. cit.*

⁴⁹ A. Faure, *op. cit.*, p. 13.

une batterie de cuisine reluisante et colossale, complètent cet ensemble. »⁵⁰

Si le carnaval tend à décliner dans la deuxième moitié du siècle, la valorisation de la nourriture reste constante. Sous le Second Empire, les seules manifestations véritablement populaires du carnaval qui subsistent sont les bals, les repas festifs et surtout le défilé du Bœuf Gras. Rappelons-en rapidement l'histoire. Au XV^e siècle, la puissante corporation des bouchers parisiens obtient du roi le privilège d'organiser ce cortège de chars et de masques qui entourent un bœuf splendide, paré de rubans et accompagné de violons, tambours et fifres. Comme le rappelle D. Fabre :

[La] prééminence [des bouchers] n'est pas seulement conjoncturelle. L'un des soucis premiers de l'administration urbaine n'est-il pas le marché et, singulièrement, le plus fructueux et le plus nécessaire, celui de la viande. En dépit des règlements tatillons qui les enserrant, le privilège des bouchers s'expose par les bancs et les étals qui leur sont réservés sous la halle. Le carnaval est le moment où cette puissance s'exprime dans son dernier éclat calendaire, avant le triomphe de la carpe, du hareng et de la morue du carême.⁵¹

Certes, sous le Second Empire, les bouchers ont perdu de cette puissance et la manifestation est essentiellement organisée par les autorités, prenant alors une dimension de plus en plus publicitaire.⁵² Elle n'en garde pas moins un lien très fort avec le marché de la viande, ainsi qu'un fort pouvoir attractif sur la population, ce que déplorent nombre de chroniqueurs⁵³. Elle « met la nourriture en montre » d'une manière exemplaire ! « [C]'est un peu comme si, chaque année, le village de

⁵⁰ A. Faure, *op.cit.*, pp. 18-19. Il cite ici une description de la descente de la Courtille, tirée de La descente de la Courtille, Paris, Imprimerie Chassaignon, 1845, 1^{er} f° (B.N. : Fol. Li 3 1921).

⁵¹ D. Fabre, Carnaval ou la fête à l'envers, Paris, Gallimard, Coll. Découvertes, 1992, p. 59.

⁵² Comme le rappelle A. Faure, elle devient même une sorte de concours agricole.

⁵³ Ainsi M. Du Camp parle à son propos de « puérile cérémonie », *op. cit.*, p. 110.

Paris tuait son cochon. »⁵⁴ Et les autres chars du cortège avaient souvent, eux aussi, un lien avec la nourriture :

La collectivité était parfois invitée à suivre des yeux le spectacle d'un éternel banquet ; ainsi, dans le cortège du Bœuf en 1866 figura un colosse en carton-pâte dont le succès fut énorme : c'était un Gargantua de trente pieds de haut qui, à chaque station, ouvrait une bouche grande comme le porche d'une cathédrale, engloutissant des cochons de lait, des pâtés énormes, des barriques de vin qu'il rendait aussitôt après les avoir avalés, pour les dévorer de nouveau.⁵⁵

Sous la troisième République, le cortège du bœuf gras est supprimé (malgré une réapparition tonitruante en 1896 et en 1897 qui n'aura plus de suite) mais d'autres chars continuent leurs parcours, dont ceux des étudiants, des laveuses et des poissardes. Nous voudrions justement revenir sur l'ordre du défilé de février 1896.⁵⁶ Après le Char rétrospectif (représentant un Bœuf Gras à l'ancienne) et celui du Prince Carnaval, viennent ceux de L'Horticulture, de L'Agriculture, du Bœuf gras nouvelle manière, de La Bergerie, de L'Alimentation et de La Charcuterie, des Vins de France puis toute une série plus hétéroclite (La Charité, La Bière française, Le Biberon Robert, etc.). En bref, après les légumes, les viandes... comme dans notre roman. Nous ne résistons pas à l'envie de reproduire des extraits de la description des chars de L'Alimentation et de La Charcuterie :

Nous voici en pleine mascarade ; c'est, en outre, le triomphe du ventre. Les chars s'avancent, lourds et pesants, traînés par six chevaux, conduits par trois cuisiniers, par deux charcutiers. Tous deux regorgent de victuailles. [...] Sur l'autre char, celui de la charcuterie, le suave « Goret », gros et rose, trône sur une estrade très haute. Tout autour de lui, sur des panoplies, le long de mâts, se groupent et s'amalgament boudins et saucisses, saucissons et succulents pieds de Sainte-

⁵⁴ A. Faure, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁵ Victor Fournel, Les Fêtes du vieux Paris, 1879, p. 261.

Ménéhoulde, terrines et tripes de cochons ou jambonneaux de toutes grosseurs et hures gigantesques aux oreilles tombantes. Il est des femmes sur ce char - les charcutières sont renommées pour leur beauté plantureuse – et ces charmantes bacchantes entourent *Goref*, lui jettent des fleurs, implorent un regard de leur dieu, tandis qu'à leurs pieds, dans la paille, s'ébattent, joyeux et grognant, des petits cochons qui déjà aspirent au ventre rebondi de leur papa.

Certes, ces textes sont plus récents que Le Ventre de Paris mais on peut noter quelques troublantes similitudes : la reprise d'une même expression pour valoriser la nourriture (« le triomphe du ventre » apparaît dans la dernière page du roman), et la distinction particulière accordée au cochon, présenté comme un dieu. Comment ne pas penser à la « belle » Lisa officiant dans une charcuterie comparée à une « chapelle », en lisant la description des charcutières-bacchantes ?

L'hyperbolisation des Halles elles-mêmes, en bouche, en ventre géants, en colosse engloutissant des victuailles, pour nourrir le corps immense de Paris, appartient lui aussi à une sorte de fantasme d'époque. V. Fournel écrit en 1858 :

Je me représente souvent Paris sous la forme d'un Pantagruel incommensurable, doué d'un million de mâchoires, d'un million d'estomacs, et d'un ventre de dix lieues de tour, qu'il a été obligé de faire cercler à neuf pour l'empêcher d'éclater. Il est assis à une table incessamment dressée, d'où monte en tourbillons impétueux le parfum des brocs et des ragoûts, les mets s'entassent devant lui par montagnes hautes comme l'Himalaya, qui disparaissent aussitôt dans les profondeurs insondées de ses infatigables entrailles [...].⁵⁷

On retrouve les mêmes comparaisons dans le Tableau de Paris, d'E. Texier. Ainsi, par exemple, ce dernier va qualifier la capitale de « Gargantua parisien », ce qui explique à ses yeux l'importance des

⁵⁶ Tel qu'il nous est décrit dans Le Rire, Supplément illustré, 67, février 1896.

⁵⁷ V. Fournel, Ce qu'on voit dans les rues de Paris, Paris, A. Delahays, p. 360.

Halles, dont il va nous décrire l'activité en des termes très proches de ceux employés par Zola (dans l'incipit du roman notamment) :

Il faut être allé une nuit aux Halles, vers deux ou trois heures du matin, pour se figurer le fourmillement incroyable de toute la population nocturne qui se prépare aux fatigues du lendemain. Entendez-vous ces lourdes charrettes avec des montagnes de choux, de carottes, d'épinards qui arrivent à la file, faisant crier leurs essieux sur le pavé des rues endormies depuis un instant ?⁵⁸

Compte tenu de tout ce que nous avons dit, c'est comme si notre roman faisait des Halles centrales de Baltard, dans un Paris gorgé de nourritures, une sorte de Carnaval : les « gigantesques » pavillons sont une manière de Boeuf Gras, de Géant, de mannequin colossal..., bref, un Roi de la fête, monumental, adepte du « gros manger » et du « grand boire » :

Elles lui [Florent] soufflaient à la face toutes leurs mauvaises haleines, roulées au milieu de la ville comme un ivrogne sous la table, à la dernière bouteille.[...] C'étaient les Halles crevant dans leur ceinture de fonte trop étroite, et chauffant du trop-plein de leur indigestion du soir le sommeil de la ville gorgée.[...] Il poussa violemment sa fenêtre, les laissa vautrées au fond de l'ombre, toutes nues, en sueur encore, dépoitraillées, montrant leur ventre ballonné et se soulageant sous les étoiles. (868)

Et les habitants du quartier sont comme l'escorte de ce Roi, dont les servants les plus fidèles, comme pour le Bœuf Gras, sont les bouchers et les charcutiers. Regardons de plus près les descriptions du cortège qui datent du Second Empire. Après des masques divers (chevaliers de fantaisie, Romains, hommes sauvages, musiciens travestis, etc.), arrive un enfant, jouant Amour, juché sur le Bœuf.

⁵⁸ E. Texier, Tableau de Paris, tome I, Paris, Firmin-Didot, 1852, pp. 136-137.

Puis traîné par quatre chevaux somptueusement harnachés, s'avance un char très élevé sur lequel trônent bouchers et bouchères figurant le Temps, Jupiter, Junon, Mars, Hercule, la Folie [...], les Trois Grâces, les plus belles femmes qu'on ait pu trouver parmi les bouchères de Paris.⁵⁹

Voilà sans doute une des origines de la figure hiératique de la « belle » Lisa, elle que l'on vient voir en procession, quand elle s'installe dans sa nouvelle boutique : « Elle parut l'âme, la clarté vivante, l'idole saine et solide de la charcuterie ; et on ne la nomma plus que la belle Lisa. » ; elle qui « [met] une effigie de reine empâtée, au milieu de ce lard et de ces chairs crues » ; bref, elle qui a « la face tranquille d'une vache sacrée » !

Et les autres personnages du roman ne dépareraient dans un défilé de carnaval : Quenu qui « [déborde] dans sa chemise, dans son tablier, dans ses linges blancs qui l'emmailloient comme un énorme poupon » ; Louise, la « reine » du pavillon de la Marée ; sa sœur Claire, comparée à « un Murillo, décoiffé souvent, avec de gros souliers, des robes taillées à coup de hache qui l'habillaient comme une planche » ; Claude qui « [porte] un chapeau de feutre noir, roussi, déformé, et se [boutonne] au fond d'un immense paletot, jadis marron tendre, que les pluies avaient déteint en larges traînées verdâtres », avec « un pantalon trop court [qui] montrait ses bas bleus » (617) ; Florent, « longue figure mince et flottante », qui finit pratiquement habillé en « chienlit » de carnaval⁶⁰ :

⁵⁹ B. Gastineau, *op. cit.*, p. 73. Voir annexe IV, p. 386.

⁶⁰ Voici le portrait du « chienlit » fait par A. Faure, *op. cit.*, p. 29 : « Cependant, dès le début du XIX^e siècle, les mises en scène directement scatologiques semblent s'être raréfiées : réalité ou pudibonderie des plumes bourgeoises ? Le chienlit, en tout cas, désigne alors un plaisantin tout autrement accoutré : c'est le masque en haillons, chapeau défoncé, pantalon loqueteux, chaussures baillantes, le plus souvent affublé d'une compagne tout aussi misérable. « Les gamins, les curieux suivent par colonnes les époux en les raillant et en les outrageant à satiété. » » Cette dernière citation vient du livre, cité, de B. Gastineau, p. 34. A. Faure termine en citant Zola qui écrit de Coupeau dans *L'Assommoir* qu'il est un « vrai chienlit de carnaval ». Mais Zola utilise aussi le terme pour qualifier la manière dont sont vêtus les habitants de la Goutte d'Or pour la noce de Gervaise : « Alors, deux voyous crièrent à la chienlit [...] ; une raideur de gens endimanchés donnait des drôleries de carnaval à la redingote luisante de Coupeau et à l'habit carré de M. Madinier [...]. » (A, 443)

Lisa, dans les deux derniers mois, l'habillait avec les vieux pantalons et les vieilles redingotes de Quenu ; et comme il était aussi sec que son frère était rond, ces vêtements en loques lui allaient le plus étrangement du monde. (786-87)⁶¹

Les commentaires vont bon train : « Vous savez bien, reprit madame Lecoeur, que nous l'avons vu, un matin, les souliers percés, les habits couverts de poussière, avec l'air d'un voleur qui a fait un mauvais coup... » (677). Et les poissonnières ? Nous avons déjà évoqué le corps énorme et avachi de la mère Méhudin, qui s'entête de plus à porter des robes d'un autre temps⁶², et ses compagnes ont des « gueules d'ivrognesses » ; quant à Marjolin et Cadine :

A cette époque, Marjolin avait un grand gilet rouge qui lui descendait aux genoux, le gilet du défunt père Chantemesse, ancien cocher de fiacre ; Cadine portait une robe de carreaux bleus et blancs, taillée dans un tartan usé de la mère Chantemesse. (767)

Paris dans son ensemble a des allures de carnaval : même ses « colonnes d'affichage étaient comme vêtues d'un habit d'arlequin par les carrés verts, jaunes, rouges, bleus, des affiches de théâtre ». (841)

Zola, on le voit, a sans doute puisé dans tout un vécu et un imaginaire d'époque, de type carnavalesque, pour construire sa description des nouvelles Halles et ses personnages ; d'autant que le quartier, de façon générale, est loin d'être un lieu neutre en la matière.

⁶¹ Louise le lui fait remarquer : « Vous avez là un pantalon, raide de graisse, que le quartier a vu au derrière de votre frère pendant trois ans... » (839).

⁶² On pourrait ajouter que la manière dont Zola décrit la mère Méhudin – nous avons cité son portrait dans notre troisième chapitre –, relève sans doute de ce « réalisme grotesque », si cher à Bakhtine.

3.3.2. Le quartier des Halles : un haut lieu du folklore carnavalesque

Le texte ne peut pas ne pas s'en souvenir. En effet, une place publique, des marchands de viande(s) : voilà déjà un terrain historiquement propice au carnaval. Ajoutons-y l'ambivalence du quartier, entre ville et campagne, son animation permanente, son côté vieux Paris et sa proximité avec ces lieux si importants pour l'identité populaire qu'étaient l'île de la Cité⁶³, la place de Grève, le quartier Saint-Antoine avant les transformations haussmanniennes : tout cela peut expliquer que le carnaval y a eu de beaux jours ! Et les vieilles rues du quartier gardent trace de ce carnavalesque, dans leur allure et leur nom : il n'est que de penser à la rue Pirouette, dont nous avons déjà cité la description, au nom si évocateur et aux maisons « peinturlurées », ou aux vieilles marchandes qui, telles la mère Méhudin, ne veulent pas « renoncer aux modes de [leur] temps ».

Et les « dames de la Halle », notamment les fameuses *harengères*, étaient effectivement des figures incontournables du carnaval parisien.⁶⁴ Elles étaient connues, comme les blanchisseuses, jusqu'au début du XX^e siècle, pour élire leur « reine » aux bals du jeudi de la Mi-Carême, qui étaient, avec ceux du Mardi-Gras, les plus importants de la période carnavalesque. La littérature nous en a d'ailleurs laissé quelques belles descriptions : que l'on songe à Madame Bovary ou même, pour rester chez Zola, à La Curée, où l'on voit les Saccard donner, un de ces jeudis-là, un immense bal masqué.

Il était déjà d'usage au XV^e siècle de fêter la mi-carême. On élisait des rois et des reines, qui, après un promenade triomphale dans les rues, donnaient à danser à leurs sujets d'un jour. A Paris, c'était le jour consacré où l'on faisait embrasser aux nouveaux apprentis la Truie qui file, sculptée à l'encoignure de l'une des maisons du marché aux poirées. [...] Plus spécialement, *les harengères* se distinguèrent dans la célébration de la mi-carême. Aujourd'hui, ce sont les blanchisseuses qui

⁶³ Siège de la terrible et légendaire Cour des Miracles jusqu'au début du siècle.

⁶⁴ Là encore on peut se reporter au travail d'A. Faure.

continuent la tradition, élisent des rois et des reines, parcourent Paris sur des chars et dansent éperdûment toute la nuit.⁶⁵

Et Gervaise, dans L'Assommoir, qui a été blanchisseuse, se souvient, dans sa déréliction finale, du beau jour où elle a été élue reine de la Mi-Carême.⁶⁶ N'y aurait-il pas comme un fil « carnavalesque » de Gervaise à sa soeur Lisa ? Dans un premier scénario du Ventre de Paris, Zola voulait que Gervaise fasse une apparition, comme marchande des quatre-saisons, pour lui opposer la réussite petite-bourgeoise de sa sœur, la « reine » des charcutières. En tout cas, les deux filles Macquart sont des « reines »... Pour couronner le tout, rappelons-nous que leurs parents, Antoine Macquart, fils illégitime de la tante Dide et d'un vagabond (c'est une des nombreuses mésalliances dans l'histoire de la famille Rougon-Macquart, mais ici, elle est, si l'on peut dire, « originelle ») et Fine Gavaudan, forment un couple charivarique (et donc carnavalesque en un sens) s'il en est, puisque, certains soirs d'ivrognerie, la femme bat son mari comme plâtre ?⁶⁷

Pour en revenir aux poissardes, notons que tous les traits de leur sociotype – langue verte (le catéchisme poissard dont nous avons parlé), insolence, allure délurée, mauvaises manières qui s'opposent au net enrichissement de certaines d'entre elles – nous font comprendre pourquoi un carnaval populaire à Paris ne se faisait pas sans elles. Elles finissent par en devenir des figures emblématiques, au point que, dans la littérature théâtrale comique, on voit naître le personnage de Madame

⁶⁵ La Grande Encyclopédie, Paris, Lamirault et Cie, Société anonyme de la Grande Encyclopédie, 1867, article « Carnaval ».

⁶⁶ « Et Gervaise, dans les crampes qui lui tordaient l'estomac, pensait malgré elle aux jours de fête, aux gueuletons et aux rigolades de sa vie. Une fois surtout, par un froid de chien, un jeudi de la mi-carême, elle avait joliment nocé. Elle était bien gentille, blonde et fraîche, en ce temps-là. Son lavoir, rue Neuve, l'avait nommée reine, malgré sa jambe. Alors, on s'était baladé sur les boulevards, dans des chars ornés de verdure, au milieu du beau monde qui la reluquait gentiment. Des messieurs mettaient leurs lorgnons comme pour une vraie reine. Puis, le soir, on avait fichu un balthazar à tout casser, et jusqu'au jour on avait joué des guibolles. Reine, oui, reine ! avec une couronne et une écharpe, pendant vingt-quatre heures, deux fois le tour du cadran ! » (A, 767)

⁶⁷ Le charivari était souvent donné en carnaval, période propice aux stigmatisations de toute sorte. P. Carles et B. Desgranges, dans La Fortune des Rougon. Emile Zola (Paris, Nathan, Coll. Balises, 1995), ont des pages en ce sens.

Angot⁶⁸, qui devient un type tel que l'on va se déguiser en elle très régulièrement pendant toute la première moitié du XIX^e siècle. Sous le Second Empire, avec les changements de mœurs et la nouvelle fonctionnalité des Halles, ce folklore s'atténue largement. Claude Lantier le dit assez explicitement : «[...] tout le carnaval de l'ancien marché des Innocents se trouvait enterré, à cette heure ; on en était aux Halles centrales, à ce colosse de fonte, à cette ville nouvelle, si originale. » Il n'empêche que les poissonnières du Ventre de Paris conservent quelques traits bien carnavalesques : leur verdeur langagière⁶⁹, leur richesse qui contraste avec leurs mauvaises manières (on a déjà évoqué les bijoux de la Normandie), et surtout leur insolence qui vise à rabaisser systématiquement toute autorité : « Dans la poissonnerie, la mère Méhudin, qui avait repris son banc, tapait ses poissons, engueulait le monde, clouait le bec du nouvel inspecteur, un jeune homme auquel elle avait juré de donner le fouet [...]. » (894)⁷⁰ A ce propos, une autre scène nous paraît exemplaire, celle où la domestique de madame Taboureau, la boulangère, achète aux Méhudin, par mégarde, une barbue abîmée et qu'elle revient, en pleurant, réclamer qu'on lui rende son argent :

« Vous êtes deux voleuses, oui, deux voleuses ! Madame Taboureau me l'a bien dit. »

Alors ce fut formidable. La mère et la fille, furibondes, les poings en avant, se soulagèrent. La petite bonne, ahurie, prise entre cette voix rauque et cette voix flûtée, qui se la renvoyaient comme une balle, sanglotait plus fort.

« Va donc ! ta madame Taboureau est moins fraîche que ça ; faudrait la raccommoder pour la servir.

- Un poisson complet pour dix francs, ah ! bien, merci, je n'en tiens pas !

⁶⁸ On recense dix pièces la mettant en scène entre 1797 et 1803.

⁶⁹ On a déjà cité les exploits verbaux du petit Muche.

⁷⁰ Il s'agit de ramener l'autre à son bas corporel, quoi qu'il en soit. Nous voudrions citer quelques titres d'œuvres anonymes concernant les dames de la Halle, que nous avons relevés dans les fichiers de la B.H.V.P. : Grand détail concernant les dévots et les dévotes fouettés par les Dames de la Halle ou encore Les culs aristocratiques fouettés par les dames de la Halle.

- Et tes boucles d'oreilles, combien qu'elles coûtent ?... On voit bien que tu gagnes ça sur le dos.

- Pardi ! elle fait son quart au coin de la rue de Mondétour. »

[...] Elles [les marchandes] chantaient : « La boulangère a des écus qui ne lui coûtent guère » ; elles tapaient des pieds, excitaient les Méhudin, comme des bêtes qu'on pousse à mordre ; et il y en avait, à l'autre bout de l'allée, qui se jetaient hors de leurs bancs, comme pour sauter au chignon de la petite bonne, perdue, noyée, roulée, dans cette énormité des injures. (722)

D'après A. Faure toujours, cette chanson « La boulangère a des écus » est une chanson du répertoire carnavalesque.

Peut-être y a-t-il aussi dans ce choix de mettre en scène la mère Méhudin et ses filles un souvenir de l'opérette de F. Lecocq, qui vient d'être jouée (en 1872), La fille de Madame Angot ? En voici un couplet assez clair :

Marchande de marée
A la halle aux poissons
Elle était adorée
Pour cent mille raisons.
[...]
Pas bégueule
Forte en gueule
Possédant un gros magot
Très jolie
Peu polie
Telle était madame Angot.⁷¹

Zola semble en réutiliser, en les croisant, quelques données : la richesse et la beauté caractérisent bien la « belle » Normande, qui n'est effectivement pas « bégueule » ; la fille de madame Angot se prénomme Clairette (la seconde fille de la mère Méhudin s'appelle Claire), et cette

⁷¹ Cité par J. D'Orliac, *op. cit.*, p. 154.

dernière comme sa mère adoptive ont été des enfants trouvées à la Halle (comme Marjolin et Cadine, adoptés par des poissardes).

Quoi qu'il en soit, qu'il ait eu vent ou non de l'opérette de Lecocq, Zola mettant en scène les Halles, sait forcément qu'il n'a pas à faire, décidément, avec un quartier comme les autres.

3.3.3. Carnaval ne se comprend pas sans Carême

Zola se souvient sans doute de pratiques carnavalesques vivantes ou en tout cas appartenant à l'imaginaire et à la culture de son temps, d'autant que le quartier des Halles leur est traditionnellement lié. Ce qui est intéressant dans Le Ventre de Paris, c'est que le carnaval y est bien compris dans le couple qu'il forme avec le carême ; alors que ce qui frappe surtout les critiques en matière de carnavalisation (et ce terme même le montre), c'est surtout le premier moment du cycle, son côté spectaculaire, « folklorique » (et Bakhtine n'échappe pas à la règle⁷²). Or, le temps de l'abondance ne peut être appréhendé sans ses rapports au temps de la « crise », du jeûne.

Comme nous l'avons déjà noté, le temps dans le roman est cyclique justement, construit qu'il est sur le schéma de la lutte immémoriale qui oppose les Gras et les Maigres et sur la durée du séjour de Florent dans le quartier, d'un an à peu près. Remarquons d'ores et déjà que le cycle de Carnaval et de Carême y subit, sur le plan temporel, une distorsion, pour ne pas dire une inversion : le carnaval dure depuis sept ans aux yeux de Florent (et du narrateur qui, on l'a vu, construit le quartier comme le lieu du « gros manger ») ; en réalité, pour Zola, il dure tout le temps que règne Napoléon III et c'est Carême-Florent qui revient faire un tour pour s'en aller à nouveau. Le temps de l'abondance, éphémère habituellement, s'est distendu considérablement, mais cela

⁷² On a l'impression que, pour Bakhtine, le carnaval populaire s'oppose au carême de la pensée officielle, sérieuse, monologique ; d'où l'extrême valorisation chez lui du premier terme du couple. C. Gallini le note aussi : « Ad esempio, il rapporto tra carnevale, quaresima e resto dell'anno è eluso da Bachtin. » (art. cit., p. 99).

laisse supposer tout de même qu'un autre Carême viendra forcément, quand son tour sera venu...

Revenons au *temps* de Florent. Il n'est pas d'une précision absolue : hormis les bornes de son séjour (son arrivée et son départ), peu de dates nous sont données. Le passage du temps est essentiellement rendu par les changements de saison, qu'exploitent les descriptions des pavillons, à chaque fois circonstanciées. Les personnages délégués au point de vue et le narrateur ont, comme on l'a montré, une perception extraordinairement sensitive de ces mouvements ; ce qui fait que le temps de la diégèse ne s'inscrit pas dans un calendrier folklorico-liturgique rigoureux. Toutefois, les deux moments marquants du séjour de Florent (la scène du boudin, au deuxième chapitre, après laquelle il tente de s'intégrer au quartier en acceptant une place au pavillon de la Marée ; l'escapade heureuse chez madame François, à la fin du chapitre IV) sont introduits par des notations temporelles qui peuvent nous arrêter.

Le premier se situe fin septembre (cela fait « quinze jours » que Florent est arrivé) : « Au dîner, on ne causa que des grandes salaisons d'hiver, qui allaient tenir tout le personnel de la charcuterie sur pied. [...] Les Quenu-Gradelle fabriquaient tout chez eux.[...] Aussi, dès septembre, s'agissait-il de remplir la cave, vidée pendant l'été. » (682-83) Rappelons que l'une des dates possibles, dans les sociétés traditionnelles, pour entrer dans le temps de carnaval, est justement la tuée du cochon et la fabrication des charcuteries fraîches, courantes (dont le boudin) et de conservation... et que, longtemps, le sacrifice du porc a tout eu de la fête carnavalesque :

L'abattage du porc, à l'entrée ou au cœur de l'hiver, est avec la moisson et les vendanges l'un des temps forts de l'année rurale.[...] La date du sacrifice a longtemps été fixée à l'avance soit aux environs du solstice d'hiver ou de Noël, soit dans le courant de janvier⁷³; puis, avec la déchristianisation, elle s'est déplacée vers le Mardi Gras, vers la Mi-

⁷³ Et dans certains terroirs bien avant.

Carême [...]. Le sacrifice est suivi de la fête, la « Saint-Cochon ». [...] C'est une fête collective, qui déborde le cadre de la famille et qui renforce les liens de la communauté rurale. C'est aussi, comme celles qui suivent les moissons et les vendanges, une fête de l'abondance, axée sur la nourriture : on fait ripaille, on distribue de la viande, aux parents, aux voisins, au seigneur, au curé ou à l'instituteur. [...] Car la Saint-Cochon est aussi une fête de la transgression : on s'adonne à un grand nombre de jeux, danses, farces, et déguisements, [...], on dit des « cochonneries ».⁷⁴

Et l'arrestation de Florent, qui marque la reprise du temps de carnaval pour le quartier, a lieu justement un jour où Quenu fait à nouveau du boudin !

Pour l'autre grand moment de la vie de Florent, le narrateur évoque « le soleil de mai » : nous avons dépassé la date de Pâques sans doute mais tout construit l'épisode comme le lieu d'une résurrection possible et éphémère de l'ex-forçat. Le temps est radieux, Florent se sent renaître : « Le tapage, l'humidité nauséabonde du pavillon de la marée s'en allait de lui ; il renaissait à l'air pur. ». (803) Il ne cesse de respirer l'odeur du « thym » (le texte y revient à plusieurs reprises), dont on connaît les valeurs purificatoires et antiseptiques. Et c'est une omelette que la maraîchère lui prépare : or, les œufs ont une valeur pascale attestée.

Dans l'idée du cycle, ce qui compte aussi, c'est le passage alternatif de l'un à l'autre des termes (que le thème du combat illustre de façon synthétique) ; bref, il y a un parcours entre le carnaval et le carême, que les ethnologues ont souvent tenté de détailler. G. Sanga propose une schématisation assez complète des différents éléments qui le composent : défilés et cortèges / mascarades et déguisements / excès alimentaires et dérèglements sexuels / lutte et violence / renversements codés / jugement et expulsion, en général le soir du Mardi-Gras ou le

⁷⁴ J. Verroust, M. Pastoureau, R. Buren, Le cochon, Histoire, Symbolique et Cuisine, op. cit., pp. 66-71.

mercredi des Cendres.⁷⁵ Comme nous le disions dans notre premier chapitre, l'idée de parcours induit une forme de procès narratif : en d'autres termes, un parcours de type carnavalesque, outre le fait qu'il peut organiser, comme ici, la répartition des personnages en Gras et en Maigres⁷⁶, peut se mouler dans un récit, ou, en tout cas, peut en être la matrice profonde. C'est bien ce qui arrive, selon nous, dans Le Ventre de Paris. Il ne s'agit pas de dire non plus que nous allons retrouver dans le roman tous les éléments proposés par l'ethnologue italien⁷⁷ mais dans la mesure où la métaphore du ventre, dont nous avons déjà souligné l'importance sur le plan structurel, semble bien construite plutôt sur l'idée d'un ventre de carnaval et que le circuit digestif (cycle ingestion / digestion / excrétion), si prégnant dans le roman, est également, comme le rappellent les folkloristes, l'un des modèles du parcours du « roi Carnaval » (le ventre mange beaucoup, le ventre gonfle, le ventre éclate...)⁷⁸, alors on peut supposer que le personnage de Florent connaît un « parcours » carnavalesque. Nous y reviendrons.

Nous parlions, à propos des mentions du mot « carnaval » dans l'ouverture du roman, de valeur programmatique et cette hypothèse semble se confirmer véritablement : Le Ventre de Paris s'est réapproprié

⁷⁵ G. Sanga, « Personata libido », La Ricerca folklorica, 6, octobre 1982, pp. 5-20. Ensuite, le carnaval tente généralement une résurrection, le jeudi de la Mi-Carême, et le cycle s'achève dans l'apothéose pascalle. Pour une réflexion sur l'importance du/des calendrier(s) folklorico-liturgique(s) dans la société traditionnelle, on peut lire par exemple C. Gaignebet (avec M.C. Florentin), Le Carnaval, Paris, Payot, 1974.

⁷⁶ Et nous avons vu que dans notre roman, cette répartition organisait aussi les espaces, les denrées, les animaux, etc.

⁷⁷ Pour une approche du carnavalesque dans un récit à l'aide de la schématisation proposée par G. Sanga (art. cit.), on peut lire J.M. Privat, « Le Carnaval de Boule de suif », in Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle, dir. R. Bellet et P. Régner, Coll. Littératures en Marge, Presses Universitaires de Limoges, 1997, pp. 135-151.

⁷⁸ J. E. Merceron écrit, dans « Hagiographie facétieuse, calendrier et « passion » alimentaire du carnaval et du gros manger (Littérature et Folklore) », Mythologie Française, 186, 1997-98, p. 16 : « En dehors de ces témoignages les plus anciens, le personnage-incarnation des Jours Gras a reçu de la fin du Moyen Age jusqu'à nos jours de multiples dénominations ayant pour principe de base l'hagiographie facétieuse. Un essai de classement de ces diverses appellations permet de faire ressortir que, loin d'être des facéties dénuées de sens et sans logique interne, elles soulignent et scandent la remarquable cohérence rituelle d'un scénario épulaire du Carnaval, ordonnée globalement autour de trois temps forts : l'avalement, le gonflement et l'éclatement dont on montrera l'inclusion dans le cadre plus vaste des scénarios de mort et de résurrection du Carnaval. »

le cycle de Carnaval et de Carême, qu'il fait « jouer » aussi bien au niveau de ses personnages et de ses espaces qu'à celui, comme nous venons de l'indiquer, du *déroulé* de son intrigue. Mais avant de nous intéresser définitivement au « destin » de Florent, nous voudrions revenir sur une donnée fondamentale pour un roman comme celui-ci, son *système alimentaire*, ou en d'autres termes, l'organisation culturelle de la « nature morte colossale » qu'il est.

II. Le carnaval et le carême des denrées

Les critiques ont beaucoup étudié les passages qui mettent en scène les denrées dans Le Ventre de Paris, mais il faut bien le dire, essentiellement dans la perspective de commenter l'organisation des descriptions ou d'appréhender la dimension picturale de l'écriture zolienne, dont on a beaucoup dit qu'elle construisait des « tableaux »⁷⁹. On s'intéresse surtout à la *manière* de l'écrivain, peu importe au fond qu'il décrive une charcuterie ou une « mer » de légumes. Or, il nous semble fructueux d'étudier aussi les différentes « natures mortes » en termes de valorisation narrative (et culturelle) : dans quel ordre sont-elles présentées ? lesquelles sont privilégiées par la narration ? et pour quelles raisons « dramatiques » et culturelles ? Car il y a bien, nous semble-t-il, un *sens* de la présentation des denrées qui obéit sans doute à des motivations plurielles : chronologiques, topologiques, narratives, esthétiques, etc. Mais aussi à des raisons ethno-culturelles : notre hypothèse est que le texte dessine comme un « menu géant », dont l'organisation et la valorisation dans la narration ne sont pas sans rapport avec le cycle de Carnaval et de Carême et le système alimentaire du temps.

⁷⁹ Voir par exemple le titre de l'article de S. Woodward, « Un tableau du Ventre de Paris », L'Ecole des Lettres, II, 1989-90, 6, pp. 43-51.

1. Les aliments « maigres »

1.1. Le premier chapitre : des légumes aux viandes

L'ouverture du roman est marquée indéniablement par la présence des légumes : les charrettes des maraîchers viennent déverser aux Halles les « montagnes » de leurs cargaisons et leur entrée dans Paris signe l'entrée du texte. Le narrateur peut alors commencer son récit au point du jour, dans un mouvement qui va de l'extérieur de Paris à son centre vital, et organiser la première présentation des pavillons Baltard dans leur réveil progressif. Sur un plan esthétique, il va pouvoir jouer des jeux de lumière sur les différents légumes et le chapitre I est effectivement le lieu de quelques très beaux « tableaux ». On retrouve là l'opposition des deux visions dont nous avons déjà parlé : « configurante-esthétisante » pour Claude, « déstructurante » pour un Florent affamé et paniqué.⁸⁰

Mais ce qui nous intéresse particulièrement, c'est l'idée que les légumes sont très directement liés à ce dernier personnage : il est récupéré par une maraîchère qui le couche « sur un lit de légumes » ; comme eux, il vient de la nuit pour entrer dans la vie parisienne et il est « déballé » au pied des pavillons. De plus, c'est une carotte qu'il vole à madame François pour tenter de calmer sa faim. Très vite, la simple association se transforme en rapport complexe et négatif : Florent va finir par vivre les légumes comme des dangers, comme des *aliments* à ses angoisses. Leurs tas énormes lui donnent l'impression qu'il va être submergé et deviennent, dans son délire, des obstacles infranchissables.⁸¹ Nous avons déjà noté l'obsession du piège, de la barrière obstruante (qu'on peut également mettre en rapport avec le passé révolutionnaire et émeutier du personnage) qui court dans tout ce premier chapitre ; mais les barricades en question sont faites de potirons : « A l'autre bout, au

⁸⁰ Voir notre deuxième chapitre, pp. 71-72.

⁸¹ Voir, sur le sujet, D. Baguley, art. cit.

carrefour de la pointe Saint-Eustache, l'ouverture de la rue Rambuteau était barrée d'une barricade de potirons orangés, sur deux rangs [...]. » Ou d'herbes : « Et il s'arrêta, découragé, effaré, ne pouvant se dégager de cette infernale ronde d'herbes qui finissaient par tourner autour de lui en le liant aux jambes de leurs minces verdure. » Quand il se rend avec Claude, rue Pirouette, il trouve – et sa désillusion est grande – à la place de la charcuterie de l'oncle Gradelle, un marchand d'« herbes cuites » !⁸² Et la soupe aux choux matinale des Halles, pour alléchante qu'elle soit aux yeux d'un meurt-de-faim, n'est qu'un plat quotidien, attirant tout le petit peuple des Halles :

La femme, armée d'une cuiller à pot, prenant de minces tranches de pain au fond d'une corbeille garnie d'un linge, trempait la soupe dans des tasses jaunes. Il y avait là des marchandes très propres, des maraîchers en blouse, des porteurs sales, le paletot gras des charges de nourriture qui avaient traîné sur les épaules, de pauvres diables déguenillés, toutes les faims matinales des Halles, mangeant, se brûlant, écartant un peu le menton pour ne pas se tacher de la bavure des cuillers. (624)

Les légumes renvoient donc dans tout ce chapitre à la nuit, à l'eau (« ils forment « une mer »), à la pauvreté (rappelons que les marchands les plus miséreux sont Lacaille et la mère Chantemesse qui se chargent de les revendre), au danger et à la tristesse pour Florent ; en bref, ils sont *métonymiquement* associés à ce dernier.

Dans la suite du chapitre, on passe des ténèbres et du danger (de l'eau) au réveil, à la lumière (et au feu), à une forme de joie (en tout cas, le texte dit clairement une certaine positivité) : les Halles s'éveillent au soleil. « Elles flambaient dans le soleil. ». « Ce fut alors une cité tumultueuse dans une poussière d'or volante. » Parallèlement, les notations concernant les légumes deviennent très nettement minoritaires

⁸² « Les bras ballants, il examinait les pâtés d'épinards, de l'air désespéré d'un homme auquel il arrive quelque malheur suprême ». (619) Il est à noter que le nom du

pour laisser place à celles des viandes : le pavillon de la volaille d'abord, l'étal de la boucherie ensuite, et surtout, comme une apothéose, la charcuterie, « une grande et belle boutique de charcuterie », « ouverte et flambante au soleil ». Suit alors la première description de sa devanture : « Elle était une joie pour le regard. Elle riait, toute claire, avec des pointes de couleurs vives qui chantaient au milieu de la blancheur de ses marbres [...] », avec sur son seuil, une Lisa qui « mettait un bonheur de plus, une plénitude solide et heureuse, au milieu de toutes ces gaietés grasses. C'était une belle femme. ».

Ce chapitre semble raconter le passage du hors-texte au texte, du baigneur à Paris, des ténèbres à la lumière, de la mort à la vie, des légumes à la viande... Et J.P. Aron⁸³ de rappeler, du reste, que les légumes, peu nourrissants et donc associés à la nourriture du pauvre dans l'esprit des gens, ne sont pas encore complètement réhabilités aux yeux du *mangeur du XIX^e siècle* sur un plan gustatif : un *vrai* repas est un repas de viande.

1.2. Les poissons

Après les légumes et les « légumes » de toutes sortes, la fin du chapitre I et tout le chapitre II sont consacrés aux viandes et surtout à la charcuterie des Quenu-Gradelle. Le troisième chapitre, lui, est dévolu presque entièrement au pavillon de la marée. Après le cochon, le poisson donc !⁸⁴ Les descriptions de la poissonnerie sont parmi les plus belles (et les plus célèbres) du roman : on peut parler d'une valorisation esthétique (l'auteur fait preuve d'une grande virtuosité stylistique) mais aussi narrative, dans la mesure où ce pavillon joue un rôle important dans la structuration romanesque (par l'opposition Lisa la charcutière / Louise la poissonnière, par le fait que Florent y devient inspecteur). On

marchand d'herbes cuites en question est très intéressant, dans notre contexte : « Godeboeuf »...

⁸³ J.P. Aron, *op. cit.* Ne dit-on pas familièrement de quelqu'un de faible ou de peu courageux qu'il a du « sang de navet » ?

⁸⁴ Il s'agit sans doute aussi d'une habitude culturelle, l'évocation de la viande induit assez naturellement celle du poisson.

peut avancer également des raisons historiques : le poisson, compte tenu de l'évolution des marchés urbains, en devient au XIX^e siècle le symbole :

La réglementation pèse sur le commerce et sur l'alimentation des Parisiens. La protection des intérêts des marchands parisiens et le paternalisme administratif profitable aux consommateurs encouragent des pratiques d'achat et de vente. Le pain forain disparaît quasiment alors que la viande de marché se démocratise.⁸⁵ Le poisson qui n'est quasiment vendu que sur les marchés en est presque l'emblème.⁸⁶

De plus, il est souvent associé au luxe et à la richesse : on a déjà parlé de l'enrichissement des poissonnières et de la comparaison poissons / bijoux qui organise les principales descriptions du pavillon. Ajoutons que, lorsque le roman évoque une éventuelle consommation, il s'agit d'une consommation festive : madame Taboureau fait acheter une barbue (J.P. Aron confirme qu'il s'agit là du poisson le plus apprécié sur les tables bourgeoises) pour un dîner qu'elle donne ; Louise offre un saumon à Florent pour le remercier des cours octroyés à Muche.

Peut-on dire pour autant que Le Ventre de Paris valorise, sur le plan gustatif, le poisson, comme il le fait de la charcuterie, ce « monde de bonnes choses, de choses fondantes, de choses grasses » ? Non. Le texte revient surtout sur son odeur tenace, et il n'est, dans l'espace de la narration, jamais consommé : on a vu que la barbue, abîmée, finissait à la tête de la petite bonne et Lisa refuse de cuire le saumon offert par Louise. En revanche, et nous y reviendrons bien sûr, les préparatifs culinaires et « l'odeur pénétrante de la cuisine », lors de la confection du boudin, sont maintes fois rappelés : « Le boudin sera bon » !

⁸⁵ Les boutiquiers, les Taboureau (boulangers) et les Quenu, s'opposent socialement, on l'a vu, aux marchands forains. Ainsi Mlle Saget dit de la boulangère : « [...] et Mme Taboureau est une femme que l'on peut écouter. » (858)

⁸⁶ J.M. Roy, art. cit., p.700.

1.3. Conclusion partielle

Récapitulons : Florent revient des ténèbres (et de la mort), dans un jeûne forcé (mais de toutes façons, c'est un maigre, « un petit mangeur ») ; son parcours le met dans le voisinage des légumes et du poisson. Il semble bien du côté de Carême... Allons plus loin : son premier repas aux Halles est une pauvre carotte, qui, de plus, lui brûle l'estomac ; l'un des derniers grands morceaux descriptifs du roman, la symphonie des fromages, lui est associé également, puisque Mlle Saget qui vient de découvrir son passé, le livre, chez la crémière, aux deux autres commères, et partant, à tout le quartier.⁸⁷ Or, comme nous l'avions indiqué, le fromage n'est guère valorisé sur les tables bourgeoises (il connote le danger et le terroir). En bref, Florent, non content d'être lié aux légumes et au poisson, qui sont traditionnellement les aliments maigres les plus connus, l'est aussi au cru (la carotte), au léger (le poisson), au non-succulent (le fromage) : il est donc du côté de ce qui n'est pas la viande (et donc marqué par le rouge du sang), du côté du « blanc manger » qui est la caractéristique principale de la nourriture du carême. En effet, si l'on fait une étude comparée des diverses prescriptions relatives à la nourriture du carême (les régions et les églises n'ont pas toujours proposé les mêmes), on se rend compte que les oppositions blanc / rouge et cru / cuit, dans la répartition des aliments, subsument finalement toutes les autres et notamment celle entre le maigre et le gras.⁸⁸

[...] le carême intéresse d'autant plus notre propos qu'il n'est pas tant une période d'abstinence – où l'accent porterait sur l'absence de certains aliments – qu'une période de régression, de retour aux origines

⁸⁷ « Cependant, il semblait que c'étaient les paroles mauvaises de Mme Lecoœur et de Mlle Saget qui pouaient si fort. » (833)

⁸⁸ Comme le fait remarquer C. Méchin, dans Bêtes à manger, *Usages alimentaires des Français*, Nancy, Presses Universitaires, 1992. L'ethnologue consacre une partie de ses réflexions à l'analyse des aliments du carême ; elle se sert du Traité des Dispenses du Carême de Hecquet (1709) et de tout ce qu'elle a pu observer dans les sociétés rurales de la France de l'Est.

et de retour au cru primordial, celui de l'enfance du monde mais aussi celui de la proximité à (aux) Dieu(x) [...].⁸⁹

Quoi qu'il en soit, Florent, *alimentairement*, a tout d'une « face de carême » et son nom à la résonance si végétale l'indiquait déjà.

2. La valorisation textuelle des viandes

L'alimentation en carnaval est traditionnellement ressentie comme plus festive (c'est sa fonction principale du reste) que celle de « tous les jours » et bien entendu, que celle autorisée pendant le carême.⁹⁰ Elle est définie par des traits opposés à ceux que nous venons d'évoquer, qui varient certes en fonction des cultures, mais qui peuvent être résumés ainsi : c'est une nourriture abondante, roborative, succulente si possible ; en bref, elle privilégie le gras, le « rouge », le cuit, et donc, surtout, l'aliment carné qui concentre ces qualités. Pendant longtemps, et sur toutes les tables, « [...] il n'y a point de fête sans surabondance de viande. »⁹¹ Le carnaval, qui est la fête de la « grande bouffe » par excellence, en témoigne encore davantage.⁹²

Nous retrouvons ce même type de valorisation dans Le Ventre de Paris qui accorde à la viande une place quantitative et symbolique extrêmement importante. Nous voudrions introduire nos réflexions par une scène tout à fait parlante du roman : au moment le plus fort de la déréluction de Florent au chapitre I, perdu dans le labyrinthe des Halles, (« C'était l'agonie [...] et une douleur folle le prit, de mourir ainsi de faim,

⁸⁹ Ibid., p. 197.

⁹⁰ On voit apparaître au XIX^e siècle justement des livres de recettes gastronomiques pour le carême ; mais cela ne concerne guère les classes populaires.

⁹¹ Ibid., p. 83. Tous les spécialistes le répètent : on peut se reporter sur cette question à Histoire de l'alimentation (dir. J.L. Flandrin et M. Montanari), Paris, Fayard, 1996 ou encore à Cl. Fischler, L'Homnivore, Le goût, la cuisine et le corps, Paris, O.Jacob, 1990.

⁹² Cl. Fabre, dans « Carnaval, étude d'ethnologie culinaire (1^{ère} partie) » (Folklore, XXV, 34^e année, 4, hiver 1971, pp. 14-15) dresse un tableau comparatif entre « pratique alimentaire ordinaire » et « pratique alimentaire carnavalesque », cette dernière se

dans Paris gorgé, dans ce réveil fulgurant des Halles. » 632-633), ce dernier reconnaît enfin Gavard, qui prend la figure alors d'un véritable sauveur : « Il vit un petit homme, carré, l'air heureux, les cheveux gris et taillés en brosse, qui tenait sous chacun de ses bras une oie grasse, dont la tête pendait et lui tapait sur les cuisses. » (635) Cette première apparition du personnage est certes « motivée » comme l'exige l'écriture réaliste (c'est un marchand de volaille) mais le lecteur ne peut être insensible à son côté burlesque : outre le nom de Gavard qu'il lit pour la première fois et ce motif de « l'oie grasse » (absolument festive, comme on va le voir), le contraste entre les situations des deux personnages est si saisissant qu'il peut faire sourire. Florent le maigre est sauvé par les viandes ! Faisons toutefois une distinction : le roman ne présente pas toutes les viandes de la même façon et, encore une fois, il rend sensible sans doute un certain vécu culturel.

2.1. Les volailles

Dans le premier chapitre, Florent, on l'a vu, finit par arriver dans le pavillon de la Vallée, avant de se retrouver devant l'étal de la boucherie et de rencontrer Gavard, tenant ses « oies ». Le motif de la volaille réapparaît ensuite à plusieurs reprises dans le roman, qui nous en fait au total un descriptif assez complet, depuis son élevage jusqu'à sa consommation. Le narrateur évoque son entassement dans des paniers à l'arrivée aux Halles, puis dans les resserres puantes du pavillon de la Vallée (la volaille vivante est toujours donnée sous le signe du nombre et du bruit, les poules et les poulets étant parmi les viandes les plus courantes, les moins chères, et servant pour l'alimentation quotidienne et les festins sans prétention). Puis quelques scènes d'abattage sont présentées de façon assez crue (les oies dans la resserre, les pigeons tués par Marjolin). Une fois morts, les volatiles finissent sur les étales des

caractérisant par les cinq traits suivants : gratuité / variété / dépense / consommation totale / gaspillage ludique.

marchands de volailles ; Zola nous décrit ceux de la boutique de Gavard, morceau qui est une véritable nature morte :

En haut, accrochées à la barre à dents de loup, des oies grasses pendaient, le croc enfoncé dans la plaie saignante du cou, le cou long et roidi, avec la masse énorme du ventre, rougeâtre sous le fin duvet, se ballonnant ainsi qu'une nudité, au milieu des blancheurs de linge de la queue et des ailes. [...] Sur la table d'étalage, des poulets plumés montraient leur poitrine charnue, tendue par l'arrête du bréchet ; des pigeons, serrés sur les claies d'osier, avaient des peaux nues et tendres d'innocents ; des canards, de peaux plus rudes, étalaient les palmes de leurs pattes ; trois dindes superbes, piquées de bleu comme un menton fraîchement rasé, dormaient sur le dos, la gorge recousue, dans l'éventail de leur queue élargie. (789)

Mais, en fait, la valorisation de la volaille se fait de façon nuancée : le texte opère une distinction entre les types de volatiles et présente surtout ceux qui connotent une forme de richesse, laissant présager, par conséquent, une consommation festive. Dès le premier chapitre, des différences se font sentir : « De proche en proche, le réveil gagnait la ville, du quartier populeux où les choux s'entassaient dès quatre heures du matin, au quartier paresseux et riche qui n'accroche des poulardes et des faisans à ses maisons que vers les huit heures. » (621) Et les volailles riches s'opposent aux choux comme les « bourgeois » aux gens pauvres : on trouve confirmée aussi la hiérarchisation des aliments que nous évoquions plus haut. En outre, les volailles riches sont souvent les plus rares (les poulardes ou les faisans) ou les plus grasses – les oies et les dindes sont alors particulièrement valorisées, avec ce *détail* récurrent du gros ventre rebondi, plein de promesses futures. Gavard le « sauveur » ne peut porter que des oies bien évidemment ; dans la description de l'étal, citée ci-dessus, ce sont « la masse énorme du ventre » d'une oie et les trois dindes « superbes » qui sont mises en évidence. Marjolin revêt aux yeux de Lisa une grande sensualité parce que « [son] grand corps blond, ses joues, son cou

puissant, au poil rousseâtre, avaient la chair fine des dindes superbes et la rondeur de ventre des oies grasses. » C'est la dinde de Noël qui est le clou de la devanture refaite par Claude Lantier composant avec les produits de la charcuterie sa « nature morte étrange » : « En haut, une grande dinde montrait sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches noires des truffes. C'était barbare et superbe, quelque chose comme un ventre aperçu dans une gloire [...]. » (801)

Et quand elles sont cuisinées, rôties, elles atteignent le summum de leur haute qualité ! Le texte insiste à plusieurs reprises sur les délices qu'elles occasionnent : « Quand Florent rentrait trop tard pour faire cuire quelque bout de viande, il achetait en bas un morceau de dinde ou un morceau d'oie de douze sous. C'était des jours de grand régal. » (642-43) La description de la rôtisserie que tient Gavard, quand Quenu enfant arrive sur Paris, est un morceau digne de figurer dans des sélections de littérature pour gourmands :

[...] [Quenu] descendait, il s'installait au fond de la boutique, ravi des quatre broches gigantesques qui tournaient avec un bruit doux, devant les hautes flammes claires. Les larges cuivres de la cheminée luisaient, les volailles fumaient, la graisse chantait dans la lèchefrite, les broches finissaient par causer entre elles, par adresser des mots aimables à Quenu qui, une longue cuillère à la main, arrosait dévotement les ventres dorés des oies rondes et des grandes dindes. [...] Les volailles tombaient dans les plats ; les broches sortaient des ventres, toutes fumantes ; les ventres se vidaient, laissant couler le jus par les trous du derrière et de la gorge, emplissant la boutique d'une odeur forte de rôti. Alors, l'enfant, debout, suivant des yeux l'opération, battait des mains, parlait aux volailles, leur disait qu'elles étaient bien bonnes, qu'on les mangerait, que les chats n'auraient que les os. (643)

Les nombreuses occurrences de la volaille finissent par construire un véritable motif (ou leitmotiv), ce qui renforce l'idée que Le Ventre de Paris valorise fortement les aliments gras et festifs. Et ce n'est pas un hasard si ce sont la dinde et l'oie qui sont constamment mises en avant,

puisqu'elles sont liées aux fêtes traditionnelles. Noël certes, mais pour l'oie, on pense plutôt aux festivités de type carnavalesque. C. Méchin, qui consacre une partie de son ouvrage à la consommation des volailles, dans les sociétés rurales du XIX^{ème} et du XX^{ème}, rappelle : « [...] poules – coqs surtout – canards et oies sont de longue date des agents de la sociabilité externe, tournée vers le village.»⁹³ Elle s'attache ensuite à montrer leur rôle dans toute une série de jeux collectifs (le tir du papegai, la décapitation de l'oie, la danse du coq) que la tradition rattache aux fêtes communales d'automne et à la période du carnaval, moments où justement leur consommation est la plus répandue.

A la consommation traditionnelle de l'oie, grasse à point en cette période, de la saint-Martin (11 novembre) jusqu'à Noël, répond la pratique de la décapitation rituelle de l'animal en même saison. De même, à l'époque du Carnaval et pendant tout le printemps, jeux, redevances et consommations conviviales mettent lourdement le poulailler à contribution.⁹⁴

Bien sûr, notre roman décrit le quartier des Halles et non telle ou telle communauté rurale, mais ces usages et le ressenti culturel en matière alimentaire qui en découle restent prégnants (d'autant que, comme nous l'avons vu, nos personnages, ainsi que Zola lui-même, sont presque tous de petite origine et d'anciens provinciaux). Du reste, quel plat principal Gervaise choisit-elle d'offrir, pour son repas de fête, à ses proches du quartier de la Goutte d'Or ? Une oie... Notons d'abord qu'elle a écarté un plat de poisson.

Le samedi, comme les repasseuses bâclaient leur besogne, il y eut une grande discussion dans la boutique, afin de savoir ce qu'on mangerait, décidément. Une seule pièce était adoptée depuis trois semaines : une oie grasse rôtie. On en causait avec des yeux gourmands. Même l'oie était achetée. [...] Maman Coupeau songea à du poisson. Mais les

⁹³ C. Méchin, *op. cit.*, p. 77.

⁹⁴ *Ibid*, p. 82.

autres eurent une grimace, en tapant leurs fers plus fort. Personne n'aimait le poisson ; ça ne tenait pas à l'estomac, et c'était plein d'arêtes. (A, 559)

Sans entrer dans les détails de la symbolique de l'oie, rappelons seulement qu'elle connote très largement la fête, de type carnavalesque, mais également la féminité⁹⁵ : « La dérive métonymique qui fait passer des femmes elles-mêmes aux volailles leur appartenant explique [...] tout un ensemble de rituels carnavalesques. »⁹⁶

A ce propos, Le Ventre de Paris n'est pas en reste. Dans le pavillon de la Vallée, il n'y a que des femmes qui plument, qui abattent, qui vendent, et le texte signale comme une curiosité la présence de Gavard :

Là, Gavard régnait, avec des mines de bon prince, au milieu d'un groupe de dix à douze femmes. Il était le seul homme du marché. [...] faisant plus de bruit à lui seul que les cent et quelques bavardes ses voisines, dont la clameur secouait les plaques de fonte du pavillon d'un frisson sonore de tam-tam. (663)

Le narrateur fait ici l'association traditionnelle poules / femmes et Gavard nous apparaît dans un premier temps comme un coq dans sa basse-cour. Mais, en réalité – on a déjà signalé chez lui une forme d'immaturation –, le texte ne le construit pas en personnage bien viril : comme les femmes, il adore les cancans, comme elles, il « [a] la langue tellement longue [...] », et il sera sacrifié (comme une volaille...) à la fin du roman.⁹⁷ Il semble bien que, dans le roman comme dans la culture

⁹⁵ Dans L'Assommoir, c'est très clair : comme l'oie grasse de la fête, Gervaise est l'oie blanche, grasse, blonde qui va être sacrifiée par le quartier. J. Dubois (*op. cit.*), reprenant les catégories que C. Duchet a définies pour l'étude de l'« objet » romanesque, fait une très belle analyse de l'objet-oie (objet-information, objet-signes, objet-valeur) et de ce banquet « populaire ». Rajoutons simplement que Gervaise est aussi une oie de carnaval : la reine de la Mi-Carême boîte, comme la fameuse reine Pédauque (« pied d'oie ») !

⁹⁶ C. Méchin, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁷ Gavard à la fin du texte ne cesse d'exhiber Anatole, son « grand diable de revolver », en proclamant : « Un homme est un homme avec ça ». Ce qui, pour P. Carles et B. Desgranges (*op. cit.*, p. 114), témoigne bien d'une forme d'« impuissance sexuelle cachée ».

populaire, une très grande proximité avec les volailles soit un signe incontestable de féminisation. Marjolin, qui est pourtant un véritable colosse, ne trouve qu'un seul emploi : lui, dont le corps a des parentés avec celui des oies grasses, est le commis de Gavard, le marchand de volailles. Comme attendu, il est dominé par sa *femme*, la petite Cadine ; il est assujetti à Lisa, qui finit par l'assommer dans la resserre du pavillon de la volaille justement. En d'autres termes, « « [c]elui qui tâte les poules pour savoir celles qui vont pondre » est considéré comme un homme qui s'occupe ou fait du travail de femme». ⁹⁸

On le voit bien, le motif de la volaille est loin d'être anodin dans le roman mais celui de la viande rouge l'est encore moins, avec la même nuance toutefois : préparée et cuite, elle est davantage encore valorisée que crue.

2.2. Les viandes rouges : le « triomphe » du cochon

Sans conteste en effet, dans le système traditionnel des aliments, les viandes rouges sont les plus appréciées : ce sont les « vraies » viandes, les plus roboratives, parce que leur consommateur projette sans doute sur elles les pouvoirs du sang qu'il lit dans leur coloration.⁹⁹ L'« aliment des aliments » est donc, dans nos cultures, la viande de bœuf : elle le reste encore de nos jours (même inconsciemment) mais c'était plus évident encore au siècle dernier. A Paris (comme dans de nombreuses villes), la corporation des bouchers a été longtemps aussi crainte que puissante et le cortège du Bœuf Gras, dont nous avons déjà noté l'extrême popularité, manifeste clairement l'ambivalence et la fascination des rapports qu'entretient le peuple avec cette viande (rare et riche).

On a vu, dans notre second chapitre, que le roman faisait une place importante au thème du sang. Mais si Florent, dans l'ouverture du Ventre

⁹⁸ L. Lavigne, Le patois de Cumières et du Verdunois, Verdun, Impr. Marchal, 1939, p. 797, cité par C. Méchin, p. 73.

de Paris, s'arrête comme fasciné devant l'étal de la boucherie : « [...] le visage collé aux grilles, il regardait ces files de corps pendus, les bœufs et les moutons rouges, les veaux plus pâles, tâchés de jaune par la graisse et les tendons, le ventre ouvert », c'est pourtant la « présentation eucharistique »¹⁰⁰, absolument extraordinaire, du « sang de cochon » qui conclut en « apothéose » cette description-là.

Il s'arrêta aux longues charrettes à deux roues, couvertes d'une bâche ronde, qui apportent des moitiés de cochon, accrochées des deux côtés des ridelles, au-dessus d'un lit de paille ; les culs des charrettes ouverts montraient des chapelles ardentes, des enfoncements de tabernacle, dans les lueurs flambantes de ces chairs nues et régulières ; et, sur le lit de paille, il y avait des boîtes de fer blanc, pleines du sang des cochons. » (631-32)

Et c'est tout le roman qui signe le « triomphe » de la viande de cochon, déjà d'un point de vue quantitatif.

Dès le premier chapitre, en effet, le lecteur sait à quoi s'en tenir : Florent, que les maraîchers traitent de « cochon d'ivrogne » et de « sacré porc » dans l'incipit, s'arrête, comme fasciné, devant « les chapelles ardentes » que les Halles semblent dresser pour le sang des cochons, et finit par retrouver Quenu, son frère, devenu...charcutier !¹⁰¹ Le narrateur introduit, à la première évocation de la chair porcine, une dimension sacrée (parodique certes) : le quartier rend comme un culte, non pas à son veau d'or mais à son cochon d'or... Le texte définitif accentue encore cet aspect ; en effet, dans les notes qu'il a prises sur le terrain, Zola indique seulement :

⁹⁹ F. Loux, P. Richard écrivent (*op. cit.*, p. 78) : « En effet, le sang, caractérisé par sa rougeur, symbolise et réalise la force physique. » Et les deux ethnologues de citer, à propos de la viande rouge, ce proverbe : « La chair fait la chair ».

¹⁰⁰ L'expression est de Ph. Jousset, thèse citée.

¹⁰¹ Au moment de la déportation de son frère, Quenu cuisinait dans un grand restaurant. Mais compte tenu de ce que nous venons de dire, Zola pouvait-il ne pas le faire devenir charcutier ?

Ce sont de grandes charrettes garnies d'une bâche ronde. Les quartiers sont accrochés le long des ridelles, très méthodiquement. Une chapelle, avec des sortes de coulisses. Il y a encore dans les voitures des boîtes comme celles des laitiers dans lesquelles est le sang des cochons.¹⁰²

Dans un premier temps, c'est sans doute l'allure générale des voitures (notamment les bâches arrondies) qui induit l'idée de chapelle ; puis, narrativisées, les « chapelles » deviennent « ardentes », et la métaphore est filée : les charrettes ont « des enfoncements de tabernacle » et les boîtes en fer-blanc ne sont plus « comme celles des laitiers » (comparaison bien plus inoffensive). Par les insultes et le sacré parodique qu'il semble inspirer, le cochon fait miroiter, dès les premières lignes du Ventre de Paris, le spectre très large de ses connotations. Mais continuons pour l'instant le passage en revue des multiples occurrences de la « bête singulière »¹⁰³.

La fascination de Florent se poursuit donc devant la devanture de la charcuterie, haut lieu du culte porcin. Si le narrateur ironise sans doute sur ce dernier, il valorise sans conteste les délices que la chair du cochon occasionne. Nous reviendrons plus longuement sur cette description exemplaire. La suite du roman continue à mettre en scène ce triomphe. Ainsi, la description de la charcuterie est reprise sur l'ensemble du texte : la belle boutique est un véritable « lieu-thème » que le narrateur-descripteur va décliner en sous-thèmes (cette opération occupe surtout le second chapitre) : après la devanture que l'on voit de l'extérieur d'abord, la décoration et la disposition intérieures de la boutique. « Le revêtement des murs était tout en marbre blanc ; au plafond [...] bordure. » (653) Et le lecteur a droit à une présentation très méthodique, de gauche à droite, de haut en bas. Suivent l'état des lieux du rez-de-chaussée de la maison (la boutique, la salle à manger, la cuisine, la cour intérieure) et celui des étages, l'appartement des Quenu

¹⁰² Ms. 10.338, f° 179 à f° 182.

¹⁰³ Pour reprendre le titre d'un ouvrage de Cl. Fabre-Vassas, La Bête singulière. Le cochon, le juif et le chrétien, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque des Sciences humaines, 1994.

et les mansardes. Le roman revient ensuite, presque exclusivement, sur des notations concernant la charcuterie : le comptoir, la cuisine où l'on fabrique le boudin, la devanture à nouveau. Et ceci, à l'occasion des passages des divers personnages ou lorsque des variations liées aux changements saisonniers et à l'intrigue autorisent une nouvelle perception de la charcuterie : l'initiative de Claude pour Noël, la mise en place des stores peints en été, la vitrine malade ou guérie en fonction du déroulement de la crise occasionnée par Florent. La charcuterie est vraiment le lieu central, focal, des Halles et de la narration : le nombre de mentions est littéralement impressionnant.

Sinon, le motif du cochon est repris, bien évidemment, dans l'évocation des pièces charcutières que les Quenu fabriquent et qui ont souvent une importance dans le déroulement narratif. Ainsi l'oncle Gradelle meurt en fabriquant de la galantine et cette mort est à l'origine de la fortune des charcutiers.

Mais c'est surtout le boudin qui apparaît comme la charcuterie de référence. D'abord, c'est la seule recette que Zola consigne dans ses notes préparatoires et c'est celle qu'il choisit de détailler dans le roman : rappelons que la fameuse scène du boudin occupe quelque treize pages à la fin du chapitre II ! De plus, elle est annoncée par toute une série d'occurrences du mot. Sa première mention se trouve dans la présentation de la devanture au chapitre I, où il est comparé à « des couleuvres bonnes filles » ; quand le quartier apprend qu'il y a eu un mort dans la boutique (l'oncle), on s'inquiète au sujet de sa propreté et les Quenu entendent un soir : « [...] une femme du quartier qui disait à une autre : - Ah bien ! non, je ne me fournis plus chez eux, je ne leur prendrais pas un bout de boudin, voyez-vous, ma chère... » (652) Quelques pages plus loin, la belle Normande entre dans la boutique de Lisa pour tenter de savoir ce qui se trame avec Florent et son prétexte est, là encore, le boudin : « Dites, c'est bien demain soir que vous faites le boudin ? [...] C'est que, voyez-vous, j'adore le boudin chaud, quand il sort de la marmite...Je viendrai vous en chercher. » Remarquant le mauvais accueil de Lisa, elle ajoute imprudemment : « Je vous en ai

acheté avant-hier, du boudin... Il n'était pas bien frais. » (675) Après la scène de sa confection, le boudin réapparaît encore. Pour la beauté de sa couleur noire, dans la description que fait Claude de sa tentative de devanture¹⁰⁴ ; pour marquer symboliquement les deux grands moments de la fin du récit : l'arrestation de Florent (« Lisa, pour occuper son mari, avait imaginé de lui faire emballer dans la matinée le boudin qu'il ne fabriquait d'ordinaire que le soir . », 889), et la réconciliation de Lisa et Louise (« La belle Lisa vient de lui rendre la photographie, en lui mettant l'andouille dans la main. », 879)¹⁰⁵.

On retrouve également le motif dans certaines caractérisations de personnages. Les Quenu-Gradelle exhibent dans leurs corps et dans leur nom des traits porcins : « Sa face rasée s'était allongée, avait pris à la longue une lointaine ressemblance avec le groin de ces cochons, de cette viande, où ses mains s'enfonçaient et vivaient, la journée entière. » (639). « Le ménage profitait, en effet. »¹⁰⁶ ; « C'était un coin de bonheur raisonné, une mangeoire confortable, où la mère, le père et la fille s'étaient mis à l'engrais. » (654) Et si l'on peut entendre « Quenelle-Gras-Double » dans « Quenu-Gradelle », la « Sarriette » et la mère « Palette »¹⁰⁷ portent des noms bien évocateurs également.

Le cochon est omniprésent dans Le Ventre de Paris.

¹⁰⁴ « Vous comprenez, j'avais tous les tons vigoureux [...], surtout le noir des boudins, un noir superbe que je n'ai jamais pu retrouver sur ma palette. » (800)

¹⁰⁵ Evidemment une andouille n'est pas un boudin mais comme lui, elle est coulée dans un boyau, elle rappelle l'intérieur de la bête (comme le dit R. Buren, *op. cit.*, « c'est du boyau fourré dans du boyau ») ; en outre, elle partage avec lui quelques connotations sur lesquelles nous reviendrons.

¹⁰⁶ Y. Verdier (*op. cit.*, p. 36), s'intéressant à « l'interdit du saloir » qui frappe les femmes réglées à Minot et dans bien des régions, revient sur le verbe « profiter » qui s'applique particulièrement au cochon, au lard : « [...] ainsi le terme « profiter » que nous avons trouvé employé à Minot pour le lard – on tue en vieille lune pour que le lard profite mieux – s'applique spécifiquement aux enfants (les « lardons ») et signifie croître, grossir. »

¹⁰⁷ Qui est plumeuse d'oies.

3. Les raisons du « triomphe » porcin

Nous avons déjà dit notre étonnement devant le peu de place relative accordée à l'animal dans les études sur le bestiaire zolien. Pourtant, il nous semble y jouer un rôle tout à fait intéressant, qui ne se résume pas à alimenter régulièrement différents types d'insultes. Le sujet manquerait peut-être de *noblesse* : « Consacrer un ouvrage entier au porc ne paraît *a priori* ni sérieux ni très académique. Il est vrai que les préjugés abondent sur cet animal et, mieux vaut l'avouer, les *a priori* universitaires sont encore plus impitoyables. »¹⁰⁸ Cependant, c'est lui qui offre sans doute, dans nos cultures, le spectre le plus large de connotations, et des plus ambivalentes ; ce qui lui permet d'entrer dans un réseau métaphorique particulièrement dense et d'avoir une place non commune dans les pratiques culturelles comme dans les discours qui le sollicitent.

3.1. Des raisons négatives

Effectivement, les critiques lisent surtout, à juste titre, dans l'utilisation qui est faite de l'animal dans Le Ventre de Paris des motivations plutôt négatives : c'est la part mauvaise de la symbolique du cochon qui serait sollicitée ; ce qui est bien confirmé par sa première apparition textuelle, dans les insultes destinées à Florent par les maraîchers.

3.1.1. Les insultes

Le cochon est si familier dans la culture occidentale qu'il est l'objet de multiples caractérisations, et chacun des traits qu'on lui accorde peut être pris en bonne ou en mauvaise part. Dès l'Antiquité, on trouve certains d'entre eux, parmi les plus concrets et les plus quotidiens, dans

des proverbes, des insultes et des jurons. M. Pastoureau montre en effet que si « la saleté et la glotonnerie de l'animal [le cochon] sont déjà mis en exergue » à Rome, ce sont surtout ses qualités (les saveurs de sa viande, la facilité de son élevage et l'enrichissement qui en résulte) qui étaient célébrées. Depuis le Moyen Age, la part négative de l'animal tend à l'emporter : « A partir du XVI^e siècle se multiplient les comparaisons du type "sale, vil, sot, ivre ou gras comme un porc", "manger, dormir, grogner, ronfler comme un porc", etc. ».¹⁰⁹ Ce qu'on stigmatise habituellement dans le cochon, c'est d'abord sa goinfrerie, qui va de pair avec son impureté (sa capacité à se nourrir de tout, même des pires immondices, fascine et effraie), puis sa saleté (le porc est réputé adorer se vautrer dans sa fange), sa luxure (la fréquence des chaleurs de la truie fait partie des savoirs mi-scientifiques, mi-imaginaires communs¹¹⁰) ; d'une certaine façon, ce qui dérange c'est toujours une forme d'excès.

[...] la symbolique occidentale a toujours fait du porc l'un des attributs de la luxure et de la gourmandise, double vice que le latin médiéval exprime dans le mot *gula* dont la représentation allégorisée est toujours un cochon. Le porc est une gueule constamment ouverte, un orifice béant, un gouffre.¹¹¹

C'est ce que l'on peut lire dans les injures proférées par des maraîchers fidèles à leur réputation (ne jure-t-on pas comme un charretier ?), et qui stigmatisent cette capacité à se *remplir* qu'a le

¹⁰⁸ C'est ainsi que débute l'introduction de Mythologies du porc, *Actes du Colloque de Saint Antoine l'Abbaye* (avril 1998), textes réunis par Ph. Walter, Grenoble, J. Million, 1999, p. 5.

¹⁰⁹ J. Verroust, M. Pastoureau, R. Buren, Le Cochon, *op. cit.*, pp. 78-79. Les parties sur l'histoire du porc et sa symbolique sont rédigées par M. Pastoureau.

¹¹⁰ On peut citer, par exemple, l'article « Cochon » d'un dictionnaire assez emblématique dans son esprit de la deuxième moitié de XIX^e, le Dictionnaire Universel de la Vie pratique à la ville et à la campagne, de G. Bélèze, daté pour sa troisième édition de 1867 et publié chez Hachette à Paris : « Elle [la truie] entre en chaleur de 6 à 8 mois, et comme elle est fréquemment dans cet état, il faut l'attacher ou mieux l'isoler des autres cochons pour éviter qu'elle ne les tourmente ou ne les blesse : si on veut calmer son ardeur, on met dans son manger des herbes relâchantes [...] »

¹¹¹ M. Pastoureau, *op. cit.*, p. 42.

cochon (« Il en a plein son sac, le sacré porc ! »¹¹²) et son intempérance (« C'est quelque cochon d'ivrogne. »). L'œuvre zolienne fournit de nombreux exemples d'insultes ou d'expressions péjoratives impliquant le « cochon » qu'on peut grosso modo répertorier en deux groupes¹¹³ : celles à caractère plus ou moins sexuel (« C'est d'un cochon ! », lu dans Nana et dans L'Assommoir, par exemple ; le « c'est cochon et compagnie ! » de l'explicit de Pot-Bouille, etc.) ; les autres, plus générales, désignant un comportement répréhensible et excessif, dans lesquels on peut retrouver tous les défauts de l'animal mais à des degrés difficilement précisables (« quel cochon ! », « quel cochon d'homme », par exemple).

C'est une injure qui fait déchoir au plus bas degré moral et physique. [...] Si « cochon » et « cochonnerie » renvoient dans un sens étroit à l'ivrogne et à l'alcool, cette métaphore est utilisée, dans un sens large, comme une injure par des victimes qui, réduites à l'impuissance par leurs supérieurs, couvrent de boue ceux qui les maltraitent. Buteau est appelé « cochon » par Françoise, la femme dont il abuse ; Grandmorin qui a séduit Séverine est traité du même nom par Roubaud. Pierrot, Maigrat, Dansaert et Hennebeau sont des « cochons » pour les mineurs qui souffrent de leurs injustices ; l'empereur est un « cochon » pour les soldats perdus dans la plaine autour de Sedan et Dieu est ce « Sacré cochon, là-haut ! » pour les vigneronns qui voient leur récolte détruite par une giboulée de grêle.¹¹⁴

Notons que ces insultes sont surtout le fait de discours « populaires » (c'est le cas pour les charretiers du Ventre de Paris), qui en accentuent souvent la portée par l'adjonction d'adjectifs péjorant l'expression, du

¹¹² Le choix de ces insultes précisément n'est certes pas anodin, même si elles sont fréquentes dans le langage familier. D'autant qu'elles sont placées dans l'incipit du roman. Une telle entrée en matière d'un personnage a de quoi interroger le lecteur : dans quelle mesure mérite-t-il ces appellations ? son destin romanesque sera-t-il marqué par un tel « baptême » ? Nous y reviendrons bien évidemment.

¹¹³ Nous nous sommes servi ici de la banque de données Discotext.

¹¹⁴ M. Van Buuren, *op. cit.*, pp. 119-120. Mais nous nous inscrivons en faux quand ce critique écrit : « Toute réminiscence à un cochon véritable a disparu dans ces expressions [...] ».

type « sale porc », « sale cochon », et même, cela nous a semblé très intéressant, « cochon malade », employé à deux reprises dans L'Assommoir : c'est ainsi, par exemple, que Coupeau, au moment de la fête de Gervaise, injurie Lantier, en menaçant de lui « manger les tripes »¹¹⁵.

Quoi qu'il en soit, l'intempérance stigmatisée est toujours en rapport avec l'idée de ventre (digestif ou sexuel le plus souvent) ; on comprend que Zola (et toute son époque) ait alors utilisé l'animal en question pour qualifier le « bourgeois ».

3.1.2. Le (petit) bourgeois est un cochon

Il suffit de nous reporter à certains propos de Zola dans l'Ebauche ou du narrateur dans le roman, pour comprendre tout ce que l'« entripaillement » des Quenu et autres Gras a de porcin : ils ne souhaitent rien tant que d'engraisser en paix, dans un confort de digestion tranquille, se laissant « diriger » par leur ventre. La critique politique et éthique est claire, et partagée, en *haine du bourgeois*, par un certain nombre d'artistes et autres *progressistes* du XIX^e siècle. Une des caricatures les plus célèbres de Daumier est, à cet égard, bien significative : on y voit M. Prudhomme tenant en laisse un cochon...¹¹⁶ Compte tenu de la manière dont ils se comportent avec Florent, les Quenu ne pouvaient être qu'en grande proximité avec les porcs.

Ceci dit, après ce que nous avons dit, au chapitre III, du quartier des Halles et des mutations parisiennes, le choix d'une charcuterie répond aussi à des raisons socio-économiques. Au fond, sur un plan éthique (et même politique), un boucher aurait peut-être pu faire l'affaire : d'ailleurs, dans les premières pages de l'Ebauche, on s'aperçoit que Zola commence par construire Lisa en « bouchère », terme qu'il juxtapose trois fois à son nom (mais qu'il semble raturer très vite pour le remplacer

¹¹⁵ Dans L'Assommoir, on trouve même l'adverbe « cochonnément » : « Tout se passait très gentiment, on était gai, il ne fallait pas maintenant se cocarder cochonnément, si l'on voulait respecter les dames. »

par « charcutière »), et dans Jacques Damour¹¹⁷, une nouvelle qui présente bien des rapports avec Le Ventre de Paris, l'épouse du communard J. Damour, déporté à Nouméa, pensant son mari mort, se remarie avec un boucher.

Félicie, maintenant, était très heureuse. Elle avait épousé un boucher de la rue des Moines aux Batignolles, un veuf dont elle conduisait joliment les affaires. Sagnard, le boucher s'appelait Sagnard, était un gros homme de soixante ans, mais parfaitement conservé. A l'angle de la rue Nollet, la boutique, une des mieux achalandées du quartier, avait des grilles peintes en rouge, avec des têtes de boeuf dorées, aux deux coins de l'enseigne.¹¹⁸

Pourtant, sur un plan socio-économique, le choix de la charcuterie s'impose davantage dans cette seconde moitié du XIX^e, dans la mesure où le développement du métier de charcutier est un fait de société. Les bouchers ont été pendant longtemps plus reconnus et très puissants socialement, surtout dans les villes, parce que la viande de bœuf était plus valorisée que celle du porc, parce qu'ils ont eu plus vite à s'organiser commercialement (les bovins, contrairement au cochon, n'appartiennent pas à la sphère domestique du fait de leur taille, du coût de leur entretien, de la difficulté de leur débitage et de leur conservation). Ce qui explique l'existence de corporations de bouchers très influentes et qui s'occupent de tout ce qui est relatif à la viande : souvent, jusqu'au XIX^e siècle, les bouchers des villes assumaient à la fois la boucherie et la charcuterie¹¹⁹ (dans les campagnes, l'élevage, l'abattage et la consommation du porc étaient pris en charge, même si ce ne l'était pas totalement, dans l'économie domestique, privée). Mais le XIX^e siècle voit

¹¹⁶ L'illustration est reproduite dans J. Grand-Carteret, L'histoire, la vie, les mœurs et la curiosité 1450-1900, Paris, Librairie de la Curiosité et des beaux-Arts, tome V, 1928.

¹¹⁷ Jacques Damour est composé en 1880 et publié dans Naïs Micoulin. Voir O.C., T.IX, pp. 825-853.

¹¹⁸ Ibid, p. 837.

¹¹⁹ L. F. Dronne, Charcuterie ancienne et moderne. Traité historique et pratique, Paris, Lacroix, 1869. Nous avons tenu, sur cette question, à consulter aussi un traité de charcuterie de l'époque de Zola.

en France la consommation de la viande de porc augmenter considérablement, parce qu'elle est redevenue moins chère et qu'on améliore sa qualité¹²⁰ ; le métier de charcutier se développe alors en milieu urbain, d'autant plus que les villes se modifient avec l'afflux de population migrante d'origine rurale, souvent pauvre, et habituée à la consommation du porc¹²¹. Nous avons déjà signalé, du reste, l'*explosion* des boutiques de charcuterie et le luxe nouveau de leurs devantures.

Mais plus que la réussite commerciale, la viande de cochon connote en réalité l'ascension petite-bourgeoise. En effet, elle garde un côté populaire indéniable, parce qu'elle reste, malgré tout, plus domestique, plus paysanne, et de ce fait, beaucoup moins chère que les autres viandes ; en cela, elle correspond parfaitement, socialement parlant, à la population du roman. Cela dit, elle symbolise évidemment aussi la prospérité. Ne l'oublions pas : elle est l'abondance, l'argent assez facilement gagné et – fait significatif – c'est le XIX^e siècle qui voit se développer la mode de la tirelire en forme de cochon. Ce dernier « rapporte » : l'Antiquité romaine le savait déjà et l'exprimait dans un proverbe bien parlant, « Heureux comme un tueur de cochons » ; les Quenu se chargent de l'appliquer à la lettre, eux qui trouvent un trésor dans un saloir et dont la charcuterie à l'enseigne « aux lettres d'or » est « un coin de bonheur, une mangeoire confortable ».¹²²

Le choix du « cochon » répond aussi, et on voit à quel point, à tout un faisceau de motivations sociales et politiques, mais essentiellement critiques envers une bourgeoisie montante et égoïste. Pour autant, il ne s'agit pas d'oublier l'importance dans cette question de la part positive de la symbolique de l'animal.

¹²⁰ J. Verroust, M. Pastoureau, R. Buren, *op. cit.*, consacrent toute une partie de leur ouvrage à l'histoire de l'élevage et de la consommation du porc.

¹²¹ J. Gaillard rappelle que, pour toute une partie de la population parisienne, le seul luxe carné qu'elle puisse se permettre est d'adjoindre un « bout de lard » dans sa soupe. *Le Ventre de Paris* en témoigne : Marjolin et Cadine se plaignent de ne jamais pouvoir servir à Léon, lors de leurs dîners nocturnes, un peu de viande et le rêve de la jeune fille est de pouvoir manger un jour un godiveau...

¹²² Et Quenu se l'approprie littéralement, lui qui est toujours de « belle humeur ».

3.2. Des raisons positives également

Le cochon « triomphe » dans Le Ventre de Paris, non pas simplement par *ironie* mais parce qu'il est un aliment festif.

3.2.1. « Tout est bon dans le cochon »

Nous avons là sans doute une autre des raisons qui ont poussé Zola à faire des Quenu des charcutiers plutôt que des bouchers : le porc offre au descripteur des possibilités plus variées et plus jubilatoires qu'un étal de boucherie. Les descriptions consacrées à la *chair cuite* laissent lire, de manière évidente, le plaisir des yeux, du ventre et du texte. Nous avons déjà noté la positivité gourmande de la première présentation de la devanture, qui laisse voir « un monde de bonnes choses » et bonnes parce que, précisément, elles sont préparées, conservées, cuites : c'est le cru qui inquiète (dans l'odeur du poisson, on sent la décomposition rapide ; les fruits sont toujours à la limite de la flétrissure ; le fromage est « barbare »¹²³). Si la vue, l'odorat, le toucher sont sollicités dans les grands morceaux descriptifs, seules les viandes cuites (volailles rôties, charcuterie) sont appréhendées à l'aide du goût et dégagent vraiment une positivité gustative. Le texte dit la joie de la cuisine, de la cuisson : « Ce fut là sans doute que Quenu prit l'amour de la cuisine. Plus tard, après avoir essayé de tous les métiers, il revint fatalement aux bêtes qu'on débrosche, aux jus qui forcent à se lécher les doigts. » (643) On note l'expression « amour de la cuisine », l'adverbe « fatalement ». Le bonheur de Quenu est patent, face à la tristesse de son frère, le petit mangeur : « [...] l'un, la face réjouie par ses fourneaux ; l'autre, le visage battu de sa misère de professeur crotté. » Et tous les lieux de cuisson, lieux de « haute graisse », sont valorisés, on l'a vu : il en est ainsi de la rôtisserie de Gavard ou de la cuisine des Quenu.

¹²³ « Là, à côté des pains de beurre à la livre, dans des feuilles de poirée, s'élargissait un cantal géant, comme fendu à coups de hache ; puis venait un chester, couleur d'or, un gruyère, pareil à une roue tombée de quelque char barbare, des hollandes, ronds

Le festif est donc dans la graisse et dans l'opposition au cru, très clairement. Revenons en effet à la première description de la devanture de la charcuterie, qui met justement en avant le pouvoir du charcutier, presque « civilisateur », parce qu'il sait cuire la viande et la cuisiner.

Puis, dans ce cadre aimable, l'étalage montait. Il était posé sur un lit de fines rognures de papier bleu ; par endroits, des feuilles de fougère, délicatement rangées, changeaient certaines assiettes en bouquets entourés de verdure. C'était un monde de bonnes choses, de choses fondantes, de choses grasses. D'abord, tout en bas, contre la glace, il y avait une rangée de pots de rillettes, entremêlés de pots de moutarde. Les jambonneaux désossés venaient au-dessus, avec leur bonne figure ronde, jaune de chapelure, leur manche terminé par un pompon vert. Ensuite arrivaient les grands plats : les langues fourrées de Strasbourg, rouges et vernies, saignantes à côté de la pâleur des saucisses et des pieds de cochon ; les boudins noirs, roulés comme des coulevres bonnes filles ; les andouilles, empilées deux à deux, crevant de santé ; les saucissons, pareils à des échines de chantre, dans leurs chapes d'argent ; les pâtés, tout chauds, portant les petits drapeaux de leurs étiquettes ; les gros jambons, les grosses pièces de veau et de porc, glacées, et dont la gelée avait des limpidités de sucre candi. Il y avait encore de larges terrines au fond desquelles dormaient des viandes et des hachis, dans des lacs de graisse figée. Entre les assiettes, entre les plats, sur le lit de rognures bleues, se trouvaient jetés des bocaux d'aschards, de coulis, de truffes conservées, des terrines de foies gras, des boîtes moirés de thon et de sardines. Une caisse de fromages laiteux, et une autre caisse, pleine d'escargots bourrés de beurre persillé, étaient posées aux deux coins, négligemment. Enfin, tout en haut, tombant d'une barre à dents de loup, des colliers de saucisses, de saucissons, de cervelas, pendaient, symétriques, semblables à des cordons et à des glands de tentures riches ; tandis que, derrière, des lambeaux de crépine mettaient leur dentelle, leur fond de guipure blanche et charnue. Et là, sur le dernier gradin de cette chapelle du ventre, au milieu des bouts de la crépine, entre deux bouquets de

comme des têtes coupées, barbouillées de sang séché, avec cette dureté de crâne vide

glaïeux pourpres, le reposoir se couronnait d'un aquarium carré, garni de rocailles, où deux poissons rouges nageaient, continuellement. (636-637)

C'est un morceau descriptif exemplaire, qui raconte tout le passage de la nature à la culture, puisqu'il s'agit, pour l'artisan, d'œuvrer pour lutter contre la corruption des chairs, par leur conservation et en usant de la découpe, du feu, des épices.¹²⁴ Tout y indique l'atténuation du cru. Le narrateur commence par évoquer les décorations, ce qui équivaut à mettre en relief l'art, le métier, la nouvelle sociabilité de la profession. Notons l'insistance sur la lumière, le rire, les couleurs, les matériaux, les ornements (la boutique est « une joie pour le regard », on parle d'un « cadre aimable ») : même « les viandes crues y prenaient des tons de confiture ». La suite de la description développe cette atténuation du cru (et du sang) : les assiettes charcutières s'euphémisent en « bouquets » (et ce « changement » de la chair en végétal, du rouge en vert est très significatif) ; les jambonneaux sont rendus inoffensifs, avec leur « bonne figure ronde » et surtout leur « pompon vert » ; les langues sont « fourrées » et si le sang est présent (« rouges », « saignantes »), il est travaillé par la main de l'homme (les langues sont rouges mais « vernies », et leur couleur est simplement plus soutenue à côté d'autres teintes plus pâles). Le substantif « figure » introduit une série d'« anthropomorphisations » : les boudins sont les serpents des Halles mais des serpents gentils (« couleuvres bonnes filles »)¹²⁵ ; les

qui les fait nommer têtes-de-mort. » (827)

¹²⁴ P. Carles et B. Desgranges (*op. cit.*) parlent du « pouvoir prométhéen » du charcutier. Allons plus loin et citons Cl. Lévi-Strauss, dans « Le triangle culinaire » (*L'Arc*, 26, 1967, p. 20), qui pose l'existence du « triangle culinaire » comme une structure anthropologique, dont les sommets seraient le cru, le cuit et le pourri. Il écrit ensuite : « Il est clair que, par rapport à la cuisine, le cru constitue le pôle non marqué, et que les deux autres le sont fortement, mais dans des directions opposées : en effet, le cuit est une transformation culturelle du cru et le pourri en est une transformation naturelle. Sous-jacente au triangle primordial, il y a donc une double opposition entre : *élaboré / non-élaboré*, d'une part, et entre : *culture et nature*, d'autre part. ».

¹²⁵ Ce n'est pas un hasard si, dans la scène où Quenu fabrique ses boudins, Florent raconte la peur qu'il a éprouvée, dans sa fuite dans la jungle guyanaise, devant les serpents, mais maléfiques ceux-là. « [...] et c'étaient surtout les serpents qui le glaçaient, quand il posait le pied sur le sol mouvant de feuilles séchées, et qu'il voyait des têtes minces filer entre les enlacements monstrueux des racines. » (691)

andouilles « [crèvent] de santé », etc. La viande est donc parée, préparée, cuisinée. On peut noter ensuite l'instance sur ce qui conserve : les conserves elles-mêmes (innovation technologique au XIX^e siècle dont les gastronomes raffolent, d'après J.P. Aron qui rappelle qu'ils vouent notamment un culte aux « truffes conservées », « Saint des Saints » de la cuisine selon Brillat-Savarin), mais aussi les « bocaux », les « pots », les « terrines », les « boîtes moirées » ; les matières qui conservent (le « glacis », la « gelée » qui a « des limpidités de sucre candi », la graisse qui prend, « figée », et dans laquelle « dorment » les viandes). La dernière partie de la description s'organise selon deux axes : celui de la décoration à nouveau (« colliers », « symétrie », « cordons », « glands de tentures riches », « la guipure » et « la dentelle de crépine ») qui transforme la charcuterie en « chapelle du ventre » ; celui de l'atténuation de la crudité de l'étalage toujours, avec la mention d'aliments qui s'opposent au sang, toujours présent, métaphoriquement au moins, dans les viandes (les fromages laiteux, les escargots au beurre persillé, les poissons dans l'aquarium).

Cette présentation est suivie, comme nous l'avons déjà vu, du premier portrait de Lisa, qui met lui aussi en avant toute la domestication de la nature, de l'instinct, de la chair, que le cochon symbolise aussi pourtant (et que le travail de l'homme finit par maîtriser). La belle charcutière est sur le seuil (sur le devant de la rue, de la scène donc) ; comme sa charcuterie, elle est belle, elle est grasse ; comme elle encore, elle raconte une forme de « socialisation » : elle dont « [la] chair, paisible, avait cette blancheur transparente, cette peau fine et rosée des personnes qui vivent d'ordinaire dans les graisses et les viandes crues » se doit de la brider, de la corseter, de cacher le rose (ou le rouge ?) de sa chair par la rigidité de sa robe noire qui tombe jusqu'aux pieds et de son tablier blanc, presque trop propre.

C'est que le cochon emblématise parfaitement ce combat entre la sauvagerie et la domestication, entre la pulsion et sa maîtrise, entre le cru et le cuit... Et les deux pôles sont toujours latents ; en fonction de la situation ou du contexte, c'est l'un ou l'autre qui prend le pas. C'est sans

doute pour toutes ces raisons qu'il joue un rôle si important au moment du carnaval, fête qui met justement au cœur de son déroulement toutes ces problématiques.

3.2.2. Cochon et carnaval

Dans le cadre du système Gras / Maigres, de la carnavalesque de Paris du Second Empire et des Halles aux yeux de Florent (et du narrateur), et compte tenu de ce que nous avons dit de la manifestation du Bœuf gras (nous avons vu à quel point les portraits de Lisa ressemblaient aux descriptions amusées et un peu dégoûtées, rédigées par les chroniqueurs bourgeois de l'époque, des bouchères travesties en déesses de l'Olympe qui trônaient dans ces fameux cortèges), Zola aurait pu conserver, là encore, son idée première de faire des Quenu des bouchers. Il faut bien reconnaître pourtant que le cochon lui offre des possibilités plus grandes, sur un plan social, économique, symbolique et scriptural. De plus, sur le plan strict du carnavalesque, l'animal correspond davantage à la population qu'il a choisi de décrire : en effet, dans une culture plutôt populaire, c'est le porc qui est le véritable emblème de cette fête. Il n'est que de lire un extrait de la présentation par Cl. Gaignebet du fameux tableau de Bruegel, Le combat de Carnaval et de Carême :

[...] Sur la broche que tient Carnaval, se trouve, d'ailleurs un poulet.¹²⁶ Carnaval lui-même est figuré en boucher. Tel est l'honneur rendu à la corporation qui fournit le bœuf gras.[...] Tout autour de Carnaval sont disposés des éléments évocateurs du mardi gras.[...] La présence du porc (récurrente dans l'œuvre de Bruegel), plus insistante, est plus significative. L'animal, symbole du temps et de la religion carnavalesques, apparaît aux différents stades de sa préparation et de sa consommation. Près du puits, il est encore vivant et il se nourrit : il sera bien gras ! Fiché par un couteau dans le bois du tonneau, il n'est plus que jambon frais, dont le sang coule

¹²⁶ Pour expliquer cette présence, Cl. Gaignebet rappelle l'usage fréquent de manger une volaille grasse au mardi-gras : ce qui corrobore ce que nous disions plus haut.

encore. Aux mains du boucher, il est embroché : on voit sa tête et l'on devine une saucisse qui voisine avec le poulet. Au tout premier plan, un humérus et un os de palette indiquent son étape dernière, sa consommation que les quarante jours de carême vont suspendre.¹²⁷

Certes, la viande de porc est très présente aussi dans l'alimentation ordinaire mais elle l'est davantage encore au moment du carnaval, qui se caractérise par une abondance de viandes : outre le fait qu'elle ouvre souvent la période carnavalesque, la tuée du cochon procure l'une des rares occasions, dans les sociétés traditionnelles, d'avoir quantité de « charcuteries » en même temps, d'autant que « tout est bon dans le cochon »... Ce que dit Cl. Fabre de l'alimentation carnavalesque en pays de Sault peut être relativement généralisé :

Ce qui caractérise cette alimentation, c'est sa richesse en viandes et matières grasses d'une part, de l'autre, l'importance des préparations sucrées à base d'œufs. Parmi les viandes, la plus représentée est celle de porc qui figure trois fois au menu [de Mardi-gras] sous trois aspects différents : charcuteries (salaisons, conserves), confit (dans les haricots : viandes et saucisses, andouilles), viande fraîche bouillie (pieds). Lorsque le cochon avait été tué dans les jours précédents, le menu s'enrichissait de boudins et de rôtis.¹²⁸

De plus, la chair du cochon est la viande « grasse » par excellence, et le « gras » est bien l'un des attributs les plus courants de l'alimentation carnavalesque. P. Saintyves s'interrogeait déjà, en 1919, sur la présence de la graisse (sous toutes ses formes) en carnaval ; il en proposait même une explication : « Tenons-nous en à cette idée que tout aliment, surtout celui qui abonde en sang et en graisse est un véhicule des énergies du renouveau [...]. »¹²⁹

¹²⁷ Cl. Gaignebet, « Le Combat de Carnaval et de Carême de Pierre Brueghel », Annales E.S.C., 2, 1972, pp. 313-345.

¹²⁸ Cl. Fabre, « Carnaval, étude d'ethnologie culinaire », art. cit., p. 12.

¹²⁹ P. Saintyves, « Les rondes et quêtes de Carnaval (2) », Revue des Traditions populaires, Tome XXXIV, 2, mars-avril 1919, p. 131.

Mais c'est l'ensemble des connotations du cochon, liées pour la plupart à l'idée de ventre, qui font de lui l'animal de la fête carnavalesque : outre le ventre dévorant, il est le ventre digérant et excréteur comme le ventre sexuel (le carnaval est bien aussi le temps des « cochonneries », comme le rappelle M. Pastoureau à propos de la Saint-Cochon, et tous les spécialistes du sujet reviennent sur les licences sexuelles que la période autorise). Voici ce qu'écrit même Cl. Fabre, après avoir noté justement l'importance de la viande de porc dans l'alimentation typique de la fête en question :

[...] nous pouvons affirmer, preuves à l'appui, que le comportement carnavalesque est un psycho-drame remettant en scène rituellement les stades infantiles de la maturation des pulsions : oral, anal et phallique. Tous trois renvoyant à la satisfaction libidinale fondamentale, d'où l'égalité anthropologique radicale dans le Carnaval de l'ingestion alimentaire, de la scatologie et de l'érotisme.¹³⁰

Revenons au Ventre de Paris : nous pensons donc que l'écriture zolienne fait une part, et non des moindres, à cet usage carnavalesque du porc, qui dépasse largement le niveau du plan gustatif dont on a abondamment parlé. Ne prenons pour le moment que l'exemple de l'importance non négligeable que le roman accorde au boudin. Ainsi la scène de sa fabrication se conclut sur le fameux passage où Lisa nous est décrite en goûtant un morceau tout frais.

Lisa, debout, mangeait un morceau de boudin tout chaud, qu'elle mordait à petits coups de dents, écartant ses belles lèvres pour ne pas les brûler ; et le bout noir s'en allait peu à peu dans tout ce rose. (694)

¹³⁰ Cl. Fabre, art. cit., p. 14. Dans un autre article cité également, « Le testament du cochon », elle écrit, avec D. Fabre, p. 148 : « Panacée, source précieuse d'abondance temporaire que l'usage parcimonieux met, par antithèse, en évidence, enfin, fournisseur des objets du rite [la vessie, la queue et les poils de l'animal jouent un rôle en carnaval] : médiateur de la circulation des souffles, traducteur d'une sexualité misogyne, réservoir de signes pour les acteurs du Carnaval, le porc est bien au centre de la fête, c'est ce que les testaments nous laissent entrevoir. Cette présence, le calendrier la confirme, la nomination béarnaise du Carnaval-Fête du Cochon – la *San Porqui* – la traduit en clair [...]. »

On connaît les analyses, psychanalytiques, de J. Borie¹³¹ qui mettent en avant ici la rétention petite-bourgeoise et la puissance castratrice de Lisa : le critique dégage très clairement la dimension phallique du boudin (due à sa forme) et sa valeur excrémentielle (liée à sa couleur), traits qu'on lui attribue très facilement aussi dans la culture populaire : A. Faure rappelle la fréquence, dans l'argot parisien du XIX^e siècle, d'expressions comme « chaudière à boudins » ou « moule à saucissons » pour qualifier le corps et la défécation. On comprend alors que le boudin soit une pièce charcutière particulièrement carnavalesque.¹³² En faire manger à Lisa équivaut donc à lui faire goûter, avec délectation, de l'excrément : c'est, du point de vue qui nous occupe, la ramener au niveau de l'animal le plus impur qui soit dans nos cultures, le porc, puisqu'il est réputé se nourrir des pires immondices¹³³ ; c'est aussi la couvrir, métaphoriquement, de « merde », ce qui est bien un acte de rabaissement carnavalesque !¹³⁴ Et comme tout le quartier semble soucieux de manger du boudin, il est concerné de la même manière par ce que nous venons de dire...

¹³¹ J. Borie (*op. cit.*) associe cette scène à celle de *l'accouchement d'argent* de Lisa et au fait qu'elle trouve un trésor dans un saloir pour lire l'analité / avarice du personnage et de la petite-bourgeoisie en général.

¹³² Dans certaines régions, on fêtait également en carnaval une Saint-Boudin.

¹³³ Nous ne résistons pas à l'envie de citer ici un autre proverbe populaire (trouvé dans E. Rolland, *La faune populaire de la France*, tome V, Paris, Maisonneuve et Cie, 1882, à l'article « Cochon ») : « Truie aime mieux un étron qu'une rose ». Et *Le Ventre de Paris* n'a rien négligé pour transformer Lisa en truie : « [Florent] s'arrêta, il se plut surtout à l'un de ses profils, qu'il avait dans une glace, à côté de lui, entre deux moitiés de porc. Tout le long des marbres et des glaces, accrochées aux barres à dents de loup, des porcs et des bandes de lard à piquer pendaient ; et le profil de Lisa, avec sa forte encolure, ses lignes rondes, sa gorge qui avançait, mettait une effigie de reine empâtée, au milieu de ce lard et de ces chairs crues. » (667)

¹³⁴ Après Bakhtine, les spécialistes rappellent qu'en carnaval les jets d'aliments et d'excréments ne sont pas rares. Si J. Borie voit dans ce passage une confirmation de la « vision excrémentielle » zolienne, qu'il analyse comme le signe sûr d'une angoisse existentielle profonde, il nous semble pourtant y lire une plus grande ambivalence. Quant à la « carnavalisation » de Lisa, Cl. Fabre (art. cit., p. 16) rapporte une pratique du pays de Sault bien intéressante... : « Le rapport [entre aliment et excrément] est assuré d'une part par la viande de porc sous forme de salaisons, notamment le boudin associé aux matières fécales par sa forme et sa couleur. Un comportement carnavalesque typique consiste à mimer la défécation (boudin accroché au bas du dos et recueilli dans un pot de chambre) et à faire avaler ce boudin fécal aux femmes de l'assistance dès qu'elles ont la bouche ouverte. »

III. Conclusion

Ce qui nous importait dans ce chapitre était de poser l'hypothèse carnavalesque et de montrer à quel point elle pouvait faire sens dans un roman comme Le Ventre de Paris, pris entre une carnavalisation indirecte, selon les termes de M. Bakhtine, et l'influence d'un vécu et de pratiques culturelles encore vivantes dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Et c'est tout le cycle de Carnaval et de Carême qui nous semble opérant, s'actualisant dans le combat des Gras et des Maigres et structurant complètement, en tout cas nous avons essayé de le montrer, le « système alimentaire » du roman : Florent est bien du côté du « blanc manger » mais le texte valorise, sur les plans quantitatif et qualitatif, les viandes, grasses, plutôt cuites, dont celle de cochon plus particulièrement. Mais nous n'avons pour l'instant exploré qu'une partie seulement du « buissonnement symbolique » du phénomène carnavalesque, textualisé à *la mode zolienne*. L'étude de la destinée romanesque de Florent va nous donner l'occasion de pousser notre analyse plus avant.

CHAPITRE V

Le combat de Carnaval et de Carême :

2. Le parcours de Florent

Un certain nombre de faits nous ont permis d'avancer que Le Ventre de Paris réécrit à sa façon la lutte de Carnaval et de Carême, en opposant les Halles et sa représentante idéale-typique, Lisa, au « roi » des Maigres, Florent. Nous voudrions poursuivre la démonstration en nous attachant davantage maintenant à la spécificité, dans un roman carnavalisé, des parcours des personnages.

I. Le quartier des Halles : un « monde *presque* à l'envers »

Dans la mesure où nous sommes dans un roman réaliste, sujet à une forme de carnavalisation certes mais qui n'est pas directe, nous ne pouvons pas dire que l'univers du Ventre de Paris est totalement « à l'envers » ; mais il présente tout de même un certain nombre de renversements, d'oppositions, de luttes qui le font entrer dans une dynamique de type carnavalesque.¹

¹ Nous ne perdons pas de vue que le carnaval est avant tout une *praxis* : il est donc autant de formes de carnaval que de communautés en fête. Nous pouvons néanmoins baser nos analyses sur un certain nombre de traits communs aux manifestations carnavalesques, que Bakhtine et les ethnologues surtout ont tenté de définir : voir notre page 246, par exemple, pour la « modélisation » qu'en propose Gl. Sanga.

1. Le commerce : un « drôle » de travail

Le travail matériel, concret, occupe certes, comme nous l'avons vu, une place importante dans le roman mais un fait nous a arrêtée : le narrateur n'insiste jamais sur la pénibilité des tâches qu'exercent les habitants des Halles. Le seul personnage qui apitoie Florent est madame François, mais qui justement est une « productrice », n'appartenant pas véritablement, de ce fait, à l'univers du quartier : « Puis, c'était une vaillante ; elle faisait un dur métier, l'hiver, les jours de gelée ; les temps de pluie étaient plus pénibles encore. » Les autres personnages de quelque conséquence dans la narration ne sont jamais gratifiés d'une attention à cet aspect de leur travail : ni les poissonnières, ni les marchandes de quatre-saisons, ni la petite Cadine qui, pourtant, dès son plus jeune âge, apprend mille « petits métiers ». Les forts (au rude travail physique) ne sont pratiquement pas évoqués. Logre, le meilleur crieur du pavillon de la Marée, est « superbe » dans son rôle ; Gavard reprend du service parce qu'il « s'ennuie ». Quant à Lisa, le narrateur revient même sur une forme de paresse, qui serait le ressort caché de sa vie :

Et, à son insu, Macquart parlait haut en elle ; elle n'était qu'une Macquart rangée, raisonnable, logique avec ses besoins de bien-être, ayant compris que la meilleure façon de s'endormir dans une tiédeur heureuse est encore de se faire soi-même un lit de béatitude. Elle donnait à cette couche moelleuse toutes ses heures, toutes ses pensées. (648)

Au moment d'accepter la proposition de tenir la charcuterie de l'oncle Gradelle, « [...] elle pressentait peut-être, dans cette boutique sombre de la rue Pirouette, avec le flair des personnes chanceuses, l'avenir solide qu'elle rêvait, une vie de jouissances saines, un travail sans fatigue, dont chaque heure amenât la récompense. » (648) En fait, Lisa réussit à vivre

le rêve de sa sœur Gervaise, « faire la vache », au sens propre comme au figuré, du reste !² Le seul véritable métier artisanal qui nous soit décrit en détail est celui de charcutier : on voit bien Quenu au travail. Mais si les descriptions souvent minutieuses, notamment dans la longue scène du boudin, reviennent sur l'outillage, la disposition de la cuisine, la succession des tâches, les paroles échangées, il n'y a rien sur la souffrance que pourrait éprouver l'artisan : au contraire, toute la scène respire la joie. « Il venait de couper dans la marmite des rondelles d'oignon qui prenaient, sur le feu, des petites voix claires et aiguës de cigales pâmées de chaleur. Ça sentait très bon. » (686) A la fin, après plusieurs heures passées à faire le boudin dans la cuisine surchauffée, la conclusion du narrateur est simplement : « Tous soufflaient comme s'ils avaient trop mangé. » Peut-être y a-t-il, dans cette présentation des Halles, quelque chose du mythique « pays de Cocagne », où la nourriture, abondante, festive, s'obtient sans trop de peine justement... comme en carnaval !³ En tout cas, la dernière page du roman se ferme sur « [la] fête du pavé et du ciel » :

Autour de lui [Claude], il ne voyait plus que des Gras, s'arrondissant, crevant de santé, saluant un jour nouveau de belle digestion. [...] Un gros

² Dans L'Assommoir, Gervaise formule cette idée explicitement : « Mon Dieu ! s'étendre à son aise et ne plus se relever, penser qu'on a remis ses outils pour toujours et qu'on fera la vache éternellement ! »

³ Pendant longtemps, il a même été interdit de travailler en carnaval. Le thème du *pays de Cocagne* apparaît souvent dans la littérature carnavalesque ; Cl. et D. Fabre, dans « Le Testament du cochon » (art. cit., p. 151), le lie explicitement, de plus, à l'ingestion de nourriture porcine : « S'incorporer le porc c'est donc à la fois le manger et le mélanger à son propre corps pour que naisse une provisoire société de Cocagne, ce pays regorgeant de cochon [...]. » Et, puisque l'œuvre de Bruegel l'Ancien semble sollicitée par l'imaginaire zolien, on peut ajouter que ce dernier a peint un tableau assez suggestif de cette contrée mythique, intitulé Le pays de Cocagne et daté de 1567 : « On arrive à Luilekkerland (littéralement le pays des douces friandises) en creusant un tunnel dans une montagne de crêpes de sarrasin ; et nous voyons (au fond, à gauche) l'heureux terrassier déboucher dans la terre promise où un arbre se charge de le déposer doucement sur le sol. Alors commence l'existence du gourmet oisif [...] : de nombreuses galettes l'attendent ; à côté, un cochon rôti arrive, lardé d'un couteau, et sur un napperon blanc, le plat sur lequel se pose spontanément un poulet rôti ; au premier plan, un œuf à la coque accourt muni d'une cuiller ; les maisons sont couvertes de tartes et les clôtures sont faites de saucisses. » (P. Bianconi, Tout l'œuvre peint de Bruegel l'Ancien, Paris, Flammarion, Les Classiques de l'Art, 1981, nouvelle édition revue et mise à jour, p. 109) Comment ne pas penser à l'arrivée de Florent, qui vient des ténèbres et qui assiste au réveil fulgurant – et dans la lumière – d'un « univers de mangeailles » ?

rire sonnait au fond, dans la cuisine, accompagné d'un tintamarre réjouissant de casseroles. (894-95)

Mais c'est aussi suggérer que l'activité commerciale, qui concerne le plus grand nombre de personnages, n'est vraiment pas une activité comme les autres : les marchands sont avant tout des « spécialistes » de la parole, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner. L'autre conséquence est que, du coup, l'écriture zolienne féminise nettement le quartier. Pourtant, comme le rappelle J. Gaillard, les quartiers à forte immigration ont une population majoritairement masculine et Zola aurait donc pu choisir de privilégier narrativement des transporteurs, des forts, des fonctionnaires de l'administration des Halles, toutes professions davantage « masculinisées »⁴. Mais non : le *ventre* de Paris est pour l'écrivain naturaliste à dominante féminine, habité majoritairement par des marchandes : Lisa, les Méhudin, Mme Lecoeur, Mlle Saget, la Sarriette, la petite Cadine, la mère Chantemesse.⁵ En bref, nous avons là des femmes nombreuses et qui travaillent, dans un métier certes un peu particulier, un métier de la parole : là sont les germes d'une série de renversements dont l'inversion sexuelle est l'une des premières manifestations.

2. La domination des femmes

Outre leur présence plus marquante dans la population des travailleurs des Halles mis en scène par Zola, elles dominent leurs hommes d'une façon manifeste. Si la critique a déjà mis en relief cet aspect, nous voudrions insister sur le fait qu'il ne touche pas simplement

⁴ C'est peut-être pour cette raison, au fond, qu'il y a autant de femmes dans les Halles de Zola : « Comme d'ailleurs est révélatrice l'importance attachée à la femme dans les mêmes milieux populaires. Non pas la femme de joyeuse vie, mais celle qui travaille, qui tient la maison, et dont la condition ouvrière donne lieu en 1868 à de longues séances de discussions passionnées qui attirent au Vaux Hall le public populaire. C'est que, pour utiliser un vocabulaire commercial, la femme est rare et elle fait prime. » (J. Gaillard, *op. cit.*, p. 220)

les personnages principaux mais qu'au contraire, il prend, dans Le Ventre de Paris, un caractère systématique.

2.1. Les couples

Si nous nous intéressons d'abord au couple central, les Quenu, le phénomène de domination féminine est évident. D'abord, parce que c'est Lisa qui est conçue comme le personnage principal, et ceci dès l'Ebauche du roman : c'est elle qui trouve le trésor dans le saloir, c'est elle qui propose le déménagement, c'est elle qui fait la réputation de la boutique, c'est elle encore qui doit pousser son mari à « quelque infâmie », etc. Elle est la représentante parfaite des Halles et du « ventre » ; dans le dossier préparatoire, c'est seulement après que Zola l'a « conçue » qu'il sent la nécessité, pour le « drame » à venir, d'inventer un personnage de bagnard qui, revenant dans l'« univers de mangeailles », pourrait lui être opposé. D'abord, donc, la femme et grasse ; ensuite l'homme et maigre : Florent semble construit à partir de l'opposition Gras / Maigre, mais aussi de l'opposition homme / femme. On peut noter d'ailleurs qu'il y a là, déjà, comme une inversion des rôles dans la mesure où les représentations les plus courantes du combat de Carnaval et de Carême allégorisent le premier par un gros homme (ou, en tout cas, par un principe masculin) et le second par une femme maigre et sèche⁶.

Tous les hommes du roman filent doux devant elle et le texte le dit explicitement⁷ ; c'est elle qui « porte la culotte » quoi qu'elle s'en défende.

⁵ Deux femmes jouent un rôle relativement important et ne sont pas marchandes : Clémence et madame François, mais elles présentent justement toutes les deux des traits de masculinité très nets sur lesquels nous allons revenir.

⁶ La Vieille de Carême, par exemple. Dans le tableau de Bruegel, Le combat de Carnaval et de Carême, Carême est une vieille femme, longue et sèche, une « Carcasse », selon l'expression de Cl. Gaignebet (art. cit.), toute vêtue de gris.

⁷ Florent se sent « inquieté par cette carrure correcte » ; Gavard lui-même la craint un peu mais c'est surtout sur Quenu, son mari, qu'elle exerce son autorité : la scène où ce dernier rentre de chez M. Lebigre (chez lequel il tente de s'émanciper quelque peu) est exemplaire. « Quenu rentra, la conscience inquiète. [...] Il ne voyait que le dos de Lisa, avec sa tête enfouie dans l'oreiller ; mais il sentait bien qu'elle ne dormait pas, qu'elle devait avoir les yeux tout grands ouverts, sur le mur. Ce dos énorme, très gras aux épaules, était blême, d'une colère contenue ; il se renflait, gardait l'immobilité et le poids d'une accusation sans réplique. [...] Puis, il céda au sommeil, désespéré de ce qu'elle ne

Ainsi, elle prend littéralement la décision à la place de Florent pour le poste d'inspecteur à la marée :

- « Mais Florent accepte », répondit tranquillement Lisa, en donnant un nouveau coup de dents dans son boudin. [...] Florent l'écoutait, étonné, ne trouvant pas une parole. Elle avait raison sans doute. Elle était si saine, si tranquille, qu'elle ne pouvait vouloir le mal. C'était lui, le maigre, le profil noir et louche, qui devait être mauvais et rêver des choses inavouables. Il ne savait plus quoi il avait résisté jusque-là. (694-95)

Du reste, le nom de « Quenu » est révélateur : la critique a beaucoup commenté son association avec « Gradelle » ainsi que le fait qu'il est une possible anagramme d'« eunuque ». Y. Lemarie y lit « Quenotte » également, ce qui connoterait le côté inoffensif du personnage⁸, interprétation peu convaincante selon nous puisque c'est surtout son avarice et sa lâcheté qui conduiront Florent au baignoire. En revanche, on peut y voir exprimée la faiblesse du charcutier devant la force de son épouse « Macquart » (la petite dent contre la grosse dévoration) ; mais dans ce cas, comment ne pas entendre aussi l'évident « Queue nue »... ou le sexe sans défense?⁹

D'autres caractéristiques nous montrent le pouvoir inhibant de Lisa : ses discours sont moralisateurs en permanence (elle affectionne le concept de « devoir ») et surtout, d'une manière ou d'une autre, elle barre toujours le « seuil » de la boutique, de la maison (ou du lit pour Quenu) comme si, métaphoriquement, elle se posait en obstacle à la *bonne marche*, à l'épanouissement sexuel des hommes du roman, qui ne parviennent pas (ou difficilement) à franchir correctement ces sortes de *rites de passages*¹⁰

parlait point, n'osant lui dire bonsoir, se trouvant sans force contre cette masse implacable qui barrait le lit à ses soumissions. » (755)

⁸ Y. Lemarie, *op. cit.*, p. 231 : « Il [Quenu] inspire de la pitié [...]. Victime désignée, il ne cesse d'apporter la preuve de la faiblesse de son caractère, de la faiblesse de ses défenses. »

⁹ Comme pour la « lettre volée » dans la nouvelle d'E. Poe, cette évidence sonore est celle qui n'a pas été entendue, à notre connaissance tout au moins, par les critiques qui ont travaillé sur l'onomastique zolienne.

¹⁰ Pour reprendre une notion qu'A. Van Gennep a contribué à définir, dans Les rites de passage (Paris, Picard, 1988, 1^{ère} édition 1909). Rappelons que, pour le grand folkloriste,

vers la vie adulte. Florent, pour sa première rencontre avec elle, ne passe pas le seuil de la charcuterie et poussé par Gavard, il entre par derrière, par « une porte, au fond de l'allée » ; Quenu (l' « eunuque ») est comme un « poupon » que ses linges blancs « emmaillottent » ; Marjolin tombé amoureux d'elle, et assommé par elle, restera à tout jamais un « grand enfant ».

Dans le roman, les enfants forment des couples aussi et il est intéressant de voir qu'ils reproduisent à leur échelle les mêmes rapports que les adultes. Si le petit Muche est bien insolent, nous l'avons vu à plusieurs reprises, il n'en reste pas moins que, le plus souvent, ses relations avec Pauline vont dans le sens de la domination de la petite fille. Voici leurs jeux habituels : « Muche marchait à quatre pattes, pendant que Pauline, assise sur son dos, tenait à ses cheveux pour ne pas tomber. » Mais c'est avec le couple d'adolescents Marjolin et Cadine que l'on en trouve la meilleure illustration. On se souvient qu'ils sont « les génies familiers » des pavillons Baltard :

Ils étaient familiers avec ce vaisseau gigantesque, en vieux amis qui en avaient vu poser les moindres boulons. Ils n'avaient pas peur du monstre, tapaient de leur poing maigre sur son énormité, le traitaient en bon enfant, en camarade avec lequel on ne se gêne pas. Et les Halles semblaient sourire de ces deux gamins qui étaient la chanson libre, l'idylle effrontée de leur ventre géant. (771)

Si les Halles ont bien quelque chose de carnavalesque, ces gamins qui les représentent – on a vu d'ores et déjà qu'ils étaient accoutrés de manière caractéristique –, seraient alors comme un couple de carnaval, soucieux de « bien vivre » sexuellement et alimentaires, et marqué par toute une série d'inversions. Ils forment, en effet, un couple étonnant, construit sur des oppositions physiques et mentales : « Lui, était splendide, ce grand

un rite de passage comporte trois étapes : séparation / marge / agrégation. On pourrait dire que Florent a bien été séparé de la communauté des Halles (par l'exil), qu'il vit dans la diégèse le moment de marge (qui serait l'étape de l'entre-deux des valeurs, entre les

bêta, doré comme un Rubens, avec un duvet roussâtre qui accrochait le jour ; elle, la petite, futée et mince, avait un drôle de museau, sous la broussaille noire de ses cheveux crépus. » (625) Nourriture et sexe semblent, pour eux, aller de pair ; on a noté qu'ils « satisfaisaient leurs appétits au milieu de ces entassements de nourriture, dans lesquels ils avaient poussé comme des plantes bien en chair. » (773) Ce sont les seuls dont le texte nous rapporte les ébats amoureux et alimentaires¹¹ ; s'ils sont pauvres, ils vivent heureusement la nourriture. On nous les décrit se régalant : ils ont débauché le petit Léon, l'apprenti-charcutier des Quenu, et se donnent mutuellement des « soupers fins ».

Elle l'invita à un déjeuner monstre, qu'elle donna dans les paniers de la criée aux beurres. Ils s'enfermèrent tous trois, elle, Marjolin et Léon, entre les quatre murs d'osier, loin du monde. La table fut mise sur un large panier plat. Il y avait des poires, des noix, du fromage blanc, des crevettes, des pommes de terre frites et des radis. Le fromage blanc venait d'une fruitière de la rue de la Cossonnerie ; c'était un cadeau. Un friteur de la rue de la Grande Truanderie avait vendu à crédit les deux sous de pommes de terre frites. Le reste, les poires, les noix, les crevettes, les radis, était volé aux quatre coins des Halles. Ce fut un régal exquis. Léon ne voulut pas rester à court d'amabilité, il rendit le déjeuner par un souper, à une heure du matin, dans sa chambre. Il servit du boudin froid, des ronds de saucisson, un morceau de petit salé, des cornichons et de la graisse d'oie. La charcuterie des Quenu-Gradelle avait tout fourni. (783)

Le couple est construit de plus sur un certain nombre d'inversions qui ne nous étonnent plus : Cadine, plus futée, dirige tout et domine son homme complètement mais c'est elle aussi qui travaille vraiment. « Il n'avait pas plus d'idée qu'un chou, disait-elle. Et, à la vérité, elle avait beau inventer pour lui des moyens de gagner de l'argent, il n'en gagnait point, il ne savait même pas faire une commission. » (766) ; ce qui fait que le garçon « lui

siennes propres et celles du groupe) mais son parcours ne se termine pas, comme prévu dans le rite, par l'intégration finale.

mange son fonds » le plus souvent. On retrouve ce trait dans la relation de la Sarriette et de monsieur Jules : là encore, c'est elle qui fait tourner « la boutique ».

Enfin, un dernier couple nous arrêtera : celui de Charvet et de Clémence, qui pourtant exhibe les signes d'une parfaite égalité entre les sexes. « Depuis plus de dix ans, Clémence et lui vivaient maritalement sur des bases débattues, selon un contrat strictement observé de part et d'autre. » (709) Mais les choses ne sont pas si simples ; Clémence se hisse au niveau des hommes :

Cette grande fille grave, perdue au milieu de tous ces hommes, avait une façon professorale d'écouter parler politique. Elle se renversait contre la cloison, buvait son grog à petits coups, en regardant les interlocuteurs, avec des froncements de sourcils, des gonflements de narines, toute une approbation ou une désapprobation muettes, qui prouvaient qu'elle comprenait, qu'elle avait des idées très arrêtées sur les matières les plus compliquées. Parfois, elle roulait une cigarette, soufflait du coin des lèvres des jets de fumée mince, devenait plus attentive. Il semblait que le débat eût lieu devant elle, et qu'elle dût distribuer des prix à la fin. (748)

Du reste, auprès de la petite compagnie masculine de chez M. Lebigre, elle n'est plus vécue comme une femme : « C'était un homme pour eux. » Clémence veut même « dépasser » les hommes : « Seulement, au fort des discussions, elle lançait une phrase, elle concluait d'un mot, elle « rivait le clou » à Charvet lui-même, selon l'expression de Gavard. Au fond, elle se croyait beaucoup plus forte que ces messieurs. » Et Charvet, en réalité, se sent diminué devant cette femme qui gagne plus que lui :

Charvet traitait même en riant Clémence d'aristocrate, parce qu'elle prenait un grog ; il disait qu'elle voulait l'humilier, lui faire sentir qu'il gagnait moins qu'elle, ce qui était vrai ; et il y avait au fond de son rire, une

¹¹ Avec l'exception notable de Lisa goûtant son boudin.

protestation contre ce gain plus élevé, qui le rabaisait, malgré sa théorie de l'égalité des sexes. (749)

2.2. Les femmes seules

Les femmes seules, elles aussi, inquiètent les hommes dans le roman. C'est le cas de la belle poissonnière Louise qui, malgré son « bon fond », effraie Florent : « Elle lui semblait colossale, très lourde, presque inquiétante, avec sa gorge de géante ; il reculait des coudes aigus, ses épaules sèches, pris de la peur vague de s'enfoncer dans cette chair. » (738) Quand elle est en colère, au milieu des autres poissardes, il vaut mieux s'en tenir éloigné ! « Florent, que les femmes intimidaient toujours, se sentait peu à peu perdu dans un cauchemar de filles aux appas prodigieux, qui l'entouraient d'une ronde inquiétante, avec leur enrouement et leurs gros bras nus de lutteuses. » (718) La mère Méhudin est une « matrone » terrifiante, on l'a vu, et même la jeune Claire, qui pourtant a « la grâce d'un Murillo », est inquiétante, « fantasque ». Sa première vraie apparition est assez parlante : elle veut absolument montrer à Florent, nouvellement inspecteur, et qu'elle tente de protéger alors que tout le pavillon de la marée se déchaîne contre lui, ses anguilles, puis ses carpes et ses écrevisses :

Elle avait déjà replongé son bras, elle ramenait, d'une case, pleine d'un grouillement confus, une écrevisse, qui lui avait pris le petit doigt entre ses pinces. Elle la secoua un instant ; mais l'écrevisse la serra sans doute trop rudement, car elle devint très rouge et lui cassa la patte, d'un geste prompt de rage, sans cesser de sourire. (719)

Toute la scène qui est construite comme une sorte d'invite amoureuse à l'égard de Florent se termine sur une note qui a de quoi l'inquiéter !¹²

Le cas de madame François appelle un commentaire. Florent l'aime

¹² Le texte multiplie « les détails » qui laissent croire que Claire en « pince » pour l'inspecteur.

beaucoup : comme nous le disions, elle semble avoir trouvé un rapport équilibré au monde (le fait qu'elle exerce un « vrai » métier – elle *produit* des légumes – y contribue sans doute fortement) et la narration la valorise vraiment. C'est une femme « saine » :

Elle lui faisait l'effet d'une plante saine et robuste, grandie ainsi que les légumes dans le terreau du potager ; tandis qu'il se souvenait des Lisa, des Normandes, des belles filles des Halles, comme de chairs suspectes, parées à l'étalage. (804)

Mais, les critiques l'ont noté aussi, ses caractéristiques « féminines » sont atténuées ; ce qui doit expliquer son coefficient de « positivité », la rendre moins inquiétante (aux yeux de Florent et du narrateur) : elle porte un nom d'homme (et d'aucuns de rappeler que c'est le prénom du père de Zola) ; veuve, elle remplace son mari dans les activités maraîchères¹³ ; elle est virile et très discrète.

Elle était tout près de lui, elle lui semblait pourtant bien honnête, avec sa grande figure calme, serrée au front par un foulard noir et jaune. Elle pouvait avoir trente-cinq ans, un peu forte, belle de sa vie en plein air et de sa virilité adoucie par des yeux noirs d'une tendresse charitable. (613).

Si l'on résume ce petit tableau des femmes du roman, on peut dire qu'elles dominent les hommes et/ou qu'elles ont quelques traits virils ; ce qui ne correspond guère aux normes idéologiquement dominantes. D'autant que, face à elles, les personnages masculins apparaissent féminisés ou tout au moins frappés d'une sorte d'impuissance.

¹³ Il faut noter que dans l'Ebauche, Zola avait d'abord construit le personnage en homme.

2.3. Les personnages masculins du roman

Nous avons déjà évoqué ce qu'il en était pour Quenu, Gavard et Mårjolin. Claude Lantier, lui, ne sait rien des femmes : « Il ne me faut pas de femme à moi, ça me dérangerait trop. Je ne sais seulement pas à quoi ça sert, une femme ; j'ai toujours eu peur d'essayer... » (850) ; quant à Florent, le texte insiste à plusieurs reprises sur ses angoisses en la matière. Ce garçon « doux comme une fille », « [dépense] en rêve trop de sa virilité ».

Les critiques zoliens ont beaucoup commenté ces traits de caractérisation sexuelle des personnages masculins, d'autant qu'on les retrouve, plus ou moins marqués, dans de nombreux volumes de la série des Rougon-Macquart.¹⁴ Simplement, ils prennent dans Le Ventre de Paris un caractère systématique et plus prononcé, par exemple, que dans l'Ebauche du roman. En effet, ils ont tous plus de « vigueur » dans les premières versions du « drame ». Florent (qui, à ce moment-là, se prénomme encore Charles) est surtout un politique engagé, « un républicain ardent », un peu « illuminé » certes mais sa féminité et sa faiblesse ne sont absolument pas évoquées : « [il] a reçu plus d'éducation que son frère ; il est l'aîné, traite un peu son cadet en galopin » ; aux yeux de Lisa, il est avant tout un « galérien ».¹⁵ Claude, lui, est plus « léger » que dans le texte définitif : « Type de la jeunesse sans pain et insouciant, courant dans un éboulement de nourriture. Ce sera le rire et la fantaisie du livre. »¹⁶ Et surtout, Zola veut lui faire vivre une « idylle » amoureuse.

Mon petit peintre me servira sans doute assez pour cela ; il y aura une marchande de violettes qu'il ira chercher dans les bonnes aubaines ; il l'invitera à des soupers fins de trognons de pommes et d'oranges à moitié

¹⁴ Que l'on pense à Silvère dans La Fortune des Rougon, à l'abbé Mouret dans La Faute de l'abbé Mouret, à Etienne Lantier dans Germinal, par exemple.

¹⁵ Ms. 10.338, f° 56- f° 57.

¹⁶ Ibid., f° 61.

gâtées. Il me faut l'idylle parisienne, très pimentée. La petite marchande est une rouée [...].¹⁷

Dans le roman, c'est Marjolin qui prendra la place de Claude auprès de la petite marchande de violettes. Ce personnage connaît lui aussi une sorte d'atténuation de sa virilité dans le passage de la première mouture au texte final : c'est « un jeune garçon réaliste – un gars de trente ans, taillé en pleine chair bien portante, fort, beau, sain, un peu brute. Il sera le dieu de la Halle [...] ». ¹⁸ Ce « Jacques Duval » – c'est ainsi que Zola le nomme d'abord et on peut remarquer que c'est un nom d'adulte, bien masculin, qui n'a rien à voir avec « Marjolin » – « est une brute heureuse. Il a eu des amours que je raconterai. » ¹⁹ Le Ventre de Paris nous en propose une version différente : il est resté beau mais comme une « oie » peut l'être et de « brute », il est devenu « abruti ».

Sans doute y a-t-il plusieurs explications à cette « faiblesse » masculine, parmi lesquelles pourrait figurer celle-ci également : les Halles, narrativisées, ont quelque chose qui « ne tourne pas rond », une forme de folie, de démesure, qui « inverserait » les tendances ; en bref, elles auraient bien quelque chose de carnavalesque.

3. Les Halles : un lieu d'oppositions et d'inversions généralisées

On pourrait presque, à ce niveau des personnages, parler d'axes de structuration horizontal et vertical. Sur un plan horizontal, on voit se multiplier les doublets, symétriques et/ou opposés ; sur un plan vertical, on peut noter toute une série de renversements.

¹⁷ Ibid., f° 71.

¹⁸ Ibid., f° 62.

¹⁹ Ibid., f° 66. Contrairement à ce qu'écrit Ch. Pierre-Gnassounou (*op. cit.*), la version définitive de la « geste » de Marjolin, même si elle revient davantage à l'intertexte hugolien (et au personnage – pittoresque certes – de Quasimodo), nous semble moins « romanesque » que la version plus « réaliste » de l'Ebauche.

3.1. Oppositions et redondances

La critique a abondamment souligné l'idée que l'organisation du système des personnages répondait au principe du miroir ou du miroir inversé²⁰ : par un certain nombre de traits, certains personnages se trouvent couplés avec d'autres. Dans Le Ventre de Paris, les quatre paradigmes majeurs sont, on l'a vu, « Gras », « Maigre », « Homme » et « Femme » ; s'y ajoute toute une série de catégories mineures. Ainsi des couples peuvent être mis en parallèle mais avec des nuances : « Auguste était un Quenu blême ; Augustine, une Lisa pas mûre. » (660) Ou encore, le roman propose des doublets de personnages mais de même sexe : on a déjà longuement évoqué le couple Lisa / Louise mais il y a aussi Louise et Claire, qui sont sœurs mais toujours rivales ; la Sarriette et madame Lecoeur, qui appartiennent à la même famille, qui ont été crémières toutes les deux, mais qui s'opposent l'une à l'autre comme la jeunesse et la beauté à la vieillesse et la laideur ; Pauline et Cadine sont des fillettes des Halles mais leur statut social les distingue (la petite bourgeoise *versus* la fille des rues), etc. Pour les hommes, les doublets sont encore plus nombreux : Claude et Florent sont des amis, des maigres, leurs différences sont cependant marquées par le texte ; si Florent et Charvet sont tous deux des républicains, des habitués de chez M. Lebigre, ils se disputent le contrôle du petit groupe.

Charvet se taisait brusquement, blême d'une rage froide, lorsqu'on le délaissait pour écouter son rival. La pensée qu'il avait régné là, qu'avant l'arrivée de l'autre, il gouvernait le groupe en despote, lui mettait au cœur le cancer d'un roi dépossédé. (847)

On pourrait multiplier les exemples mais le couple le plus emblématique est sans conteste celui que forment Florent et Quenu : l'aîné et le cadet, le

²⁰ On pense notamment à l'article, cité, de M. Monballin et M.C. Orienne-Debray, consacré exclusivement au système des personnages dans Le Ventre de Paris.

maigre et le gras, l'intellectuel et le charcutier, le noir et le blanc, le triste et le gai, etc.

Ils continuèrent à habiter la chambre de la rue Royer-Collard, où ils se retrouvaient chaque soir : l'un, la face réjouie par ses fourneaux ; l'autre, le visage battu de sa misère de professeur crotté. Florent gardait sa défroque noire, s'oubliait sur les devoirs de ses élèves, tandis que Quenu, pour se mettre à l'aise, reprenait son tablier, sa veste blanche et son bonnet blanc de marmiton, tournant autour du poêle, s'amusant à quelque friandise cuite au four. Et parfois, ils se souriaient de se voir ainsi, l'un tout blanc, l'autre tout noir. La vaste pièce semblait moitié fâchée, moitié joyeuse, de ce deuil et de cette gaieté. (643-44)

Ces différents couplages entrent tout à fait dans une forme de logique carnavalesque, qui se plaît justement aux jeux de reconnaissance des points communs et des distinctions comme dans leur exhibition.

Dans les manifestations concrètes du carnaval, ces mises en parallèle ont souvent tendance à « dégénérer » en luttes, en « batailles rangées » (comme dit l'auteur anonyme de La Bataille de Caresme et de Charnage) entre contraires :

- Les plaisanteries [en carnaval] prennent très vite une coloration agressive. [...] Cependant la bataille qui investit la rue n'est pas toujours une cohue désordonnée. Souvent le combat sévit entre deux groupes bien distincts : deux armées portant des uniformes s'affrontent selon un rituel précis. Les deux groupes qui s'opposent dessinent une dualité poussée à l'extrême. Là, les *laid*s partent à l'attaque contre les *beaux* ; ailleurs, les *pauvres* s'en prennent aux *riches*, les *noirs* aux *blancs*, les *vieux* aux *jeunes*, les *mal-vêtus* aux *rutilants*, les *charbonniers* aux *meuniers*, les *ventres creux* aux *panses gonflées*.²¹

Le roman, lui aussi, multiplie les luttes intestines entre personnages (dont

²¹ M. Feuillet, Le carnaval, Paris, Editions du Cerf, Coll. Bref, 1991, pp. 67-68.

les plus lourdes de conséquences sont celles qui concernent Lisa et Louise, Florent et les poissonnières, puis Florent et l'ensemble des Halles), comme les oppositions de principes : entre le vieux et le neuf, entre le populaire et le petit-bourgeois, entre la production et la consommation, et toutes celles que l'on a pu noter ; le tout subsumé par l'antithèse fondamentale de la vie et de la mort sur laquelle nous reviendrons.

3.2. Rabaissements et renversements du *haut* et du *bas*

Le Ventre de Paris est un roman de la *matière*, gouverné par l'image fondatrice du ventre : voilà d'ores et déjà un contexte favorable, on l'a vu, à la « matière vue du bas ». De plus, le narrateur comme les personnages ont une tendance très marquée au « rabaissement » de l'Autre, qu'ils se plaisent à ramener souvent à son « bas corporel ». Il n'est que de penser à la répartition des personnages en Gras et en Maigres, qui inévitablement les renvoie à leur ventre (qu'il soit plein ou qu'il soit creux n'a ici aucune importance).

3.2.1. Dans le discours du narrateur

Ainsi, dire d'un bossu (Logre) qu'il porte son ventre « dans le dos », est déjà significatif... Mais le narrateur va plus loin encore puisque, comme on l'a déjà relevé, il « cochonnise » les Quenu et « excrémentise » partiellement, dans sa mise en scène romanesque du boudin, Lisa et tous les mangeurs potentiels de la dite charcuterie. De la même façon, il construit le personnage de Lebigre en « cochon » (non châtré, celui-ci) : c'est un petit-bourgeois prospère mais aux pratiques inavouables (il est mouchard et usurier), solide et gras (le texte commente à plusieurs reprises ses « gros mollets »), actif sexuellement, puisqu'il a des relations ancillaires²² et qu'il souhaite épouser Louise Méhudin. Enfin, en ramenant

²² « Gavard, clignant de l'œil, raconta à Florent qu'elle [Rose] poussait fort loin la soumission avec le patron. » (707)

les commérages de Mlle Saget et de madame Lecoeur au niveau des relents fromagers, le narrateur les transforme elles-mêmes en personnes « puantes ».

Ce qui est intéressant, c'est que ce discours du rabaissement est relayé largement par la parole des personnages.

3.2.2. Dans la parole des personnages

Ainsi la belle Normande, au plus fort de sa querelle avec Lisa, « cochonnise » allègrement sa rivale : nous avons déjà cité le « Elle se ficelle comme un saucisson, cette femme-là » ; elle la traite de « grosse vache », l'accuse de tromper son mari : « Laissez-donc ! est-ce qu'on sait jamais, avec ces grosses sainte-nitouche, qui ne sont que graisse ? Je voudrais bien la voir sans chemise, sa vertu !... Elle a un mari trop serin pour ne pas le faire cocu. »²³ (678)

En bref, elle la ramène bien à son « bas corporel » ; le comble est atteint au moment où elle voit sa rivale se rendre à Saint-Eustache (« Ça la calmera, cette femme, de se tremper le derrière dans l'eau bénite. », 807) et sortir de l'église : « Merci ! elle est restée plus d'une heure. Quand les curés la vident de ses péchés, celle-là, les enfants de chœur font la chaîne pour jeter les seaux d'ordures à la rue. » (811) De la même manière, plus châtiée peut-être, Lisa, en parlant de la Normande comme d'une « pas grand-chose », d'une « créature » aux « mains qui puent le poisson », lui rend largement la monnaie de sa pièce.

Et les habitants du quartier de reprendre à leur compte des réflexions du narrateur sur d'autres personnages : ainsi la mère Méhudin atterrée de voir Louise s'intéresser à Florent (« Le ventre lui est tombé dans les fesses à celui-là, pour sûr [...]. »), lui vante les qualités du marchand de vin. « Et elle parlait avec admiration de M. Lebigre [...]. La vieille ne tarissait pas : au moins celui-là n'était pas efflanqué ; il devait

²³ Si le sexe n'est pas évoqué outre mesure dans Le Ventre de Paris, il n'en reste pas moins que les femmes du roman sont très friandes des éventuels cocuages du quartier : elles en parlent assez souvent... et le carnaval, on le sait, est le temps fort des cocus et autres « cornards ».

être fort comme un Turc ; elle allait jusqu'à s'enthousiasmer sur ses mollets, qu'il avait très gros. » (737) Ou Gavard, lorsqu'il surprend Mlle Saget devant la marchande de rogatons au moment où cette dernière lui promet une assiette en provenance des Tuileries : « Mais il la suivit un instant, haussant les épaules, marmottant que la méchanceté de cette pie-grièche ne l'étonnait plus, "du moment qu'elle s'empoisonnait des saletés sur lesquelles on avait roté aux Tuileries". » Il la voit alors en « fumier vivant », en « bête immonde nourrie de pourritures ». ²⁴ Et ce comportement s'étend jusqu'aux enfants : nous avons déjà commenté la scène où Muche transforme Pauline « en torchon », en « ordure ».

3.2.3. Les atteintes portées à l'Autorité

Voilà encore un comportement typiquement carnavalesque : ce qui est en *haut* peut se retrouver au plus *bas*. Les poissonnières, on l'a souligné, sont coutumières des tentatives de rabaissement des représentants de la loi, elles qui ne rêvent que de « donner le fouet » à leurs inspecteurs. Mais, dès qu'ils le peuvent, un certain nombre d'autres personnages s'y mettent aussi. Ainsi certains employés tentent, verbalement tout au moins, de fustiger leurs supérieurs, comme Logre par exemple qui critique vertement le facteur de son pavillon :

« A-t-on jamais vu des patrons se ficher du monde comme ça ! Il y a deux heures que j'attends mes appointements. Nous étions une dizaine dans le bureau.[...] M. Manoury est enfin arrivé, en voiture, de chez quelque gueuse, bien sûr. Ces facteurs, ça vole, ça se goberge... Et encore, il m'a tout donné en grosse monnaie, ce cochon-là ²⁵. » (708)

A certains moments, le rabaissement prend même une coloration nettement politique. Ainsi, un soir, toute la petite compagnie de chez M. Lebigre – pourtant stricte et sérieuse – se moque (en le parodiant

²⁴ Bref, en une truie maigre et ladre !

²⁵ Où l'on retrouve une insulte déjà commentée.

notamment) de l'empereur :

Gavard avait repris le journal, lisant, disant d'une voix qu'il cherchait à rendre comique, des lambeaux du discours du trône prononcé le matin, à l'ouverture des Chambres. Alors Charvet eut beau jeu, avec cette phraséologie officielle ; il n'en laissa pas une ligne debout. Une phrase surtout les amusa énormément : « Nous avons la confiance, messieurs, qu'appuyé sur vos lumières et sur les sentiments conservateurs du pays, nous arriverons à augmenter de jour en jour la prospérité publique. » Logre, debout, déclama cette phrase ; il imitait très bien avec le nez la voix pâteuse de l'empereur. (710)

C'est Clémence qui commet l'acte le plus typiquement carnavalesque, qu'elle paie, du reste, de sa place de tablette :

La vérité est qu'elle avait la plaisanterie très lourde, et qu'elle s'était amusée, un jour, à mettre sur les tablettes de vente, en face des limandes, des raies, des maquereaux adjudés, les noms des dames et des messieurs les plus connus de la cour. Ces surnoms de poissons donnés à de hauts dignitaires, ces adjudications de comtesses et de baronnes, vendues à trente sous pièce, avaient profondément effrayé M. Manoury. Gavard en riait encore. (846)

3.3. La dynamique carnavalesque : une ambivalence fondamentale

Ce que nous disions, au premier chapitre, à propos des Gras et des Maigres comme catégories non figées absolument, est valable pour toutes les oppositions et tous les renversements que nous venons de répertorier. En fait, les contraires tendent les uns vers les autres et se rejoignent souvent ; ce qui est, du reste, le principe même de la « mésalliance » bakhtinienne. Le blanc et le noir s'opposent mais le blanc

pourrait devenir noir et *vice versa*... : ainsi Le Ventre de Paris est bien le livre des hommes féminisés et des femmes virilisées. De plus, chacun des deux pôles dans les couples antithétiques n'est jamais monovalent : l'un et l'autre peuvent être simultanément ou successivement positif et négatif. Un Gras peut devenir Maigre (*a priori*) mais quoi qu'il en soit, il « [sue] la santé » : il est encore sain et beau mais déjà potentiellement malade.²⁶ De la même manière, les Maigres suscitent de la « défiance », respirent moins la santé (en tout cas au XIX^e siècle), mais ils ne sont pas pour autant sans quelque vigueur physique (ce sont « de rudes hommes », comme le rappelle la Sarriette). En bref, chacune des catégories peut être porteuse de vie et de mort.

Le marché alimentaire est le symbole même de cette ambivalence fondamentale. C'est le lieu de la vie, inévitablement, celui de l'approvisionnement de la capitale, son centre vital. Pourtant, tout en lui rappelle la mort, depuis son association dans la mémoire du quartier au cimetière des Innocents (et ceci, malgré le déménagement de l'un et de l'autre) jusqu'à ces denrées sans vie qu'il expose quotidiennement. « Alors les Halles qu'il avait laissées le matin, lui [Florent] parurent un vaste ossuaire, un lieu de mort où ne traînait que le cadavre des êtres, un charnier de puanteur et de décomposition. » (803) Surtout quand on les compare à la campagne régénérante : « Paris pourrissait tout, rendait tout à la terre, qui, sans jamais se lasser, réparait la mort. » Toutefois la présence même de déchets, « les épluchures de légumes », « les boues des Halles », « les ordures tombées de cette table gigantesque », signale aussi une forme de vie, puisque la destruction et la décomposition sont à l'origine d'un fumier qui se révélera à son tour originel.

Cette ambivalence touche tous les niveaux de structuration du roman : nous avons noté, après Ph. Hamon, à quel point le personnage zolien, par exemple, était *mobile* sur l'échelle des valorisations.

²⁶ L'oncle Gradelle fait une crise d'apoplexie dans sa charcuterie ; au début de La Joie de vivre, on apprend que Quenu meurt d'un « coup de sang ».

Une « foire alimentaire » qui a parfois des allures de pays de Cocagne, des inversions sexuelles nombreuses, une série d'antithèses et de luttes, des renversements du *haut* et du *bas*, et le tout pris dans la dynamique de l'ambivalence : il y a beaucoup d'interprétations possibles à ces caractéristiques du Ventre de Paris, ce qui n'est pas une raison pour escamoter l'explication carnavalesque, que tous ces traits confortent considérablement, au contraire. De plus, dans un tel « contexte », le parcours de Florent aux Halles, dans son déroulement même, prend lui aussi la coloration spécifique des manifestations du cycle de Carnaval et de Carême.

II. Le carnaval de Florent

En effet, dans notre hypothèse, c'est par son inscription dans le cycle de Carnaval et de Carême que le destin de ce personnage peut être lu dans toute son ampleur, d'autant que le ventre des Halles nous semble obéir à cette logique digestive (ingestion abondante / digestion - indigestion / éclatement et excrétion) qui est un des modèles de la trajectoire du « roi » de carnaval, mais d'un carnaval qui serait populaire.

1. Le personnage de Florent : l'isotopie religieuse

En effet, ce dernier semble construit – partiellement certes – sur des modèles tirés de la culture biblique ou folklorico-liturgique.

1.1. Florent : une « face de Carême »

En effet, Zola a besoin, sur le plan narratif et idéologique, de le construire en maigre absolu, en *anti-gras*, afin de mieux mettre en évidence « la foire alimentaire » qu'est le quartier, l'égoïsme et le cynisme des gras boutiquiers. Dans la mesure où il « carnavalise » ces derniers, il n'est pas étonnant que le « roi des Maigres » devienne alors une figure de carême.

Nous avons vu qu'il l'était déjà par son physique²⁷, son petit estomac et son association constante au « blanc manger ». De plus, dans cet univers « matérialiste », il incarne une forme de spiritualité : c'est plutôt un intellectuel et il entretient avec le monde un rapport désincarné (rappelons que l'abstinence sexuelle est l'une des grandes prescriptions du carême). Tout en lui évoque donc les valeurs que symbolise cette période calendaire, très clairement allégorisée dans le tableau de Bruegel par la triste Vieille, au front marqué par des cendres et portant sur sa palette deux harengs. « En Carême est de saison la marée et le sermon », dit le proverbe (que le Littre indique aussi).

En effet, Florent, constamment inadapté à l'univers des Halles, est, comme Carême pour Carnaval, le représentant d'un « au-delà » aux valeurs différentes. Du reste, selon Claude, la figure première, archétypale, des Maigres est justement Abel, celui des deux frères dont l'offrande agréée directement à la volonté divine, celui qui communique donc immédiatement avec Dieu.

Abel offrit aussi des premiers-nés de son troupeau, et de ce qu'il avait de plus gras. Et le Seigneur regarda favorablement Abel et ses présents. Mais il ne regarda point Caïn, ni ce qu'il lui avait offert. C'est pourquoi Caïn entra dans une très grande colère, et son visage en fut tout abattu.²⁸

²⁷ Rappelons sa première apparition : « C'était un homme vautre tout de son long, les bras étendus, tombé la face dans la poussière. Il paraissait d'une longueur extraordinaire, maigre comme une branche sèche ; le miracle était que Balthazar ne l'eût pas cassé en deux d'un coup de sabot. » (604)

²⁸ Livre de la Genèse, chapitre IV, versets 4 et 5. La Bible est citée ici dans la traduction de Lemaître de Sacy.

Et Caïn, pour Zola, est un Gras, un homme concret, un mangeur (et dans la Bible, il est bien celui qui va devoir vivre, peiner et avoir une descendance).²⁹ On voit bien pourquoi Claude (et le narrateur) fait de Florent une actualisation (à demi parodique) d'Abel (et de Carême) : il est le principe spirituel face aux principes « terre à terre » des habitants des Halles et son exil dans le nouveau monde (l'*autre* monde ou le monde de l'*Autre* ?), son retour de nuit, sur une charrette tractée par un cheval (on connaît, dans notre culture, la valeur psychopompe de l'animal)³⁰, lui justement qu'on prend pour un mort et qui a usurpé la place d'un mort³¹, le marquent irrémédiablement du sceau de l'au-delà et le constituent littéralement en « revenant ». Il n'y a rien d'étonnant alors à ce que ce Carême arrive, du royaume des Ombres³², dans des Halles carnalisées, tiré par Balthazar³³, une « bête trop grasse » ; ni qu'il endosse des valeurs proprement christiques.

²⁹ Il est celui qui permet le récit...La lecture zolienne du mythe de Caïn et Abel est intéressante, puisqu'elle va à contre-courant de ses principales interprétations du XIX^e siècle, et notamment de celles des romantiques, qui font de Caïn la figure du gueux, du maudit (et donc de l'artiste).

³⁰ Cf. Gaignebet rappelle cette dimension de l'animal dans *Le carnaval* (op. cit.). Du reste, pour ce folkloriste, le carnaval est justement le temps des souffles, du passage des revenants, des âmes des morts qu'il va falloir apaiser et renvoyer chez elles, dans leurs territoires. Aussi écrit-il : « Pour l'essentiel, les rites de Carnaval ont pour but, selon nous, de favoriser l'accès des âmes à l'au-delà. » Et de reposer, du même coup, dans la société des vivants, la question des frontières et des délimitations.

³¹ Quenu pense que Florent est mort à Cayenne puisqu'il n'a plus de nouvelles de lui depuis plusieurs années et madame François, quand elle l'aperçoit devant les sabots de Balthazar, « le [croit] mort » (604). De plus, il porte sur lui les papiers d'identité d'un certain Florent Laquerrière, qui est décédé.

³² Ce qui, dans cet incipit, semble conforté par l'association des termes « ténèbres » et « tombeau » (ce dernier mot devenant alors comme un écho sonore de « tombe »). Notre lecteur peut se reporter à la dernière page de notre premier chapitre où nous avons cité les premières lignes du roman.

³³ C'est aussi le nom du dernier roi de Babylone. Le Littré signale l'expression, courante au XIX^e siècle, « festin de Balthazar », défini comme un « festin somptueux et abondant », qu'on dirait familièrement *de tous les diables* ! Paris serait donc une nouvelle Babylone. Il est à noter justement que, pour le folkloriste allemand D. R. Moser, « l'opposition du carême et du carnaval reproduit le « modèle des deux cités » élaboré par saint Augustin après la prise de Rome par les Goths [...] et exposé dans son *Civitas Dei*, les villes de Babylone et de Jérusalem symbolisant les deux modes de vie antagonistes entre lesquels les adeptes du Christ doivent choisir. » (théorie rappelée par S. Chappaz-Wirthner, *Le Turc, le Fol et le Dragon, Figures du carnaval haut-valaisan*, Université de Neuchâtel, Institut d'Ethnologie, Recherches et Travaux, 12, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 35)

1.2. Florent : une figure du Christ

Certes, ce républicain met en oeuvre une forme de spiritualité laïque mais il a bien des points communs avec la figure du Christ.³⁴ Tout son comportement est marqué par des « vertus » comme la charité et le partage, qui sont à la base de son engagement politique³⁵ :

[...] il arrangeait des mesures morales, des projets de loi humanitaires, qui auraient changé cette ville souffrante en une ville de béatitude. Quand les journées de février ensanglantèrent Paris, il fut navré, il courut les clubs, demandant le rachat de ce sang « par le baiser fraternel des républicains du monde entier » Il devint un de ces orateurs illuminés qui prêchèrent la révolution comme une religion nouvelle, toute de douceur et de rédemption. Il lui fallut les journées de décembre pour le tirer de sa tendresse universelle. Il était désarmé. Il se laissa prendre comme un mouton et fut traité en loup. Quand il s'éveilla de son sermon sur la fraternité, il crevait la faim sur la dalle froide d'une casemate de Bicêtre. (645)

Dans la vie quotidienne aussi, Florent conserve cette douceur remarquable : il aime les enfants plus que tout (« Florent adorait les enfants ») ; il se sacrifie pour Quenu puisqu'il arrête ses études pour l'élever le plus tendrement possible. « Florent, qui avait hérité des dévouements de sa mère, gardait Quenu au logis comme une grande fille paresseuse. Il lui évitait jusqu'aux menus soins de l'intérieur ; c'était lui qui allait chercher les provisions, qui faisait le ménage et la cuisine. » (641) A son retour du bain, il se comporte de la même façon avec le petit Muche ou avec les Verlaque auxquels il abandonne la quasi totalité de son

³⁴ Dans sa nouvelle Le Sang (rédigée en 1862 et publiée dans Les Contes à Ninon), Zola fait du Christ le premier des républicains et ce motif du Christ républicain ou du républicain christique revient régulièrement dans l'ensemble de l'œuvre zolienne. Voir aussi, sur la question, P. Cogny, « Emile Zola devant le problème de Jésus-Christ d'après des documents inédits », Studi francesi, 23, 1964.

³⁵ Mais Zola n'oublie pas les raisons psychologiques : « Il lui fallut de longs mois pour plier les épaules et accepter ses souffrances d'homme laid, médiocre et pauvre. Voulant échapper aux tentations de méchanceté, il se jeta en pleine bonté idéale, il se créa un refuge de justice et de vérité absolues. Ce fut alors qu'il devint républicain [...]. » (644)

salaires. Quand il se met à fréquenter régulièrement la petite compagnie de chez M. Lebigre, Florent séduit très vite ses compagnons : « Gavard n'avait pu tenir sa langue, contant peu à peu toute l'histoire de Cayenne, ce qui mettait Florent dans une gloire de martyr. Ses paroles devenaient des actes de foi. » (746) Ce qui rend très jaloux Charvet, on l'a vu : « Il disait souvent, après l'avoir entendu parler de sa voix douce, un peu triste, pendant des heures : « "Mais c'est un curé, ce garçon-là. Il ne lui manque qu'une calotte." Les autres semblaient boire ses paroles. » (847)

Florent semble bien construit comme une figure christique ; c'est d'autant plus intéressant pour notre propos que la culture carnavalesque s'est réapproprié un épisode de la Passion du Christ. Comme le rappellent P. Carles et B. Desgranges :

[...] parce que le Christ fut sacré « roi des Juifs » par dérision, couronné d'épines, couvert d'un manteau de pourpre et doté de la palme impériale, la Fête des fous célébrait le souvenir de ce « Christ-saltimbanque » par le couronnement d'un roi parodique, inversion carnavalesque du roi véritable.³⁶

Le parcours de Florent, figure christique, aux Halles prend effectivement à certains moments des allures d'« in-détronisation » bouffonne. Pour l'instant, un autre élément nous arrête : cette « face de carême » a bien des accointances avec son envers absolu, le cochon ! Ne peut-on pas lire, d'ailleurs, dans l'image de Florent perdu dans le labyrinthe des Halles au premier chapitre, affamé dans l'éboulement des mangeailles, et « [croyant] à quelque tentation surhumaine » (628), la superposition d'une autre figure

³⁶ P. Carles, B. Desgranges, *op. cit.*, p. 98. De nombreux ethnologues reviennent sur cette question de la « folie » – carnavalesque – du Christ (on peut se reporter en bibliographie aux ouvrages de J.C. Baroja, de Cl. Gaignebet ou de D. Fabre, par exemple). C'est aussi parce qu'il choisit de s'adresser aux simples, aux enfants (au mépris de toute hiérarchie), que le Christ est considéré comme le « fol-sage » par excellence. N'y a-t-il pas là un lien supplémentaire avec la figure de Florent, dont nous avons noté déjà « l'innocence » ? Pour une analyse précise de la carnavalisation des passages des Evangiles relatant la Passion, voir P.M. Beaude, « Jésus le Roi des Juifs », troisième chapitre de l'ouvrage collectif Procès de Jésus, procès des Juifs ?, dir. A. Marchadour, Paris, Ed. du Cerf, 1998. Comment ne pas penser également à ce personnage, ivrogne et pétomane, de La Terre, surnommé « Jésus-Christ » ?

religieuse, celle de saint Antoine, dont le compagnon fidèle est justement un porc ?³⁷

2. La « cochonnisation » carnavalesque de Florent

Un parcours dans un « ventre » ne peut laisser indemne et le roman va mettre en scène la carnavalesque de Florent, comme si le monde des Halles devait absolument ramener la « face de carême » au niveau de ce qu'il connaît bien, la « cochonnaille ». Le destin de ce personnage semble vraiment conjoint à celui de la « bête singulière ».

2.1. A l'arrivée dans le « ventre » : Florent est un cochon maigre

Son entrée dans le roman est exemplaire : comment ne pas noter l'ironie programmatrice des insultes faites, dès l'*incipit*, à Florent par les maraîchers ? D'emblée, elles, qui évoquent le porc (on a vu que c'étaient des insultes fréquentes), mettent en jeu la parenté problématique mais fondamentale, dans notre culture, de l'animal en question et de l'être humain (Florent en l'occurrence). Si le cochon apparaît aussi souvent dans ce type d'expressions, c'est, on l'a vu, pour un certain nombre de ses « qualités » mais – les spécialistes des bestiaires et les ethnologues qui ont travaillé sur le problème sont unanimes –, c'est surtout parce qu'il est considéré comme l'animal qu'on réproche le plus, qu'on tente d'éloigner le plus, symboliquement parlant, de l'homme, en raison justement de sa très grande proximité avec lui.

Aristote, le premier, insiste sur cette ressemblance inquiétante, confirmée par l'anatomie interne ; plus tard, le christianisme la reprendra à son compte et y trouvera matière à paraboles et sermons dévalorisant et

³⁷ Les analyses de P. Carles et B. Desgranges (*op. cit.*, p. 98) vont dans ce sens également. Sur la figure de saint Antoine et les rapports, complexes, qui le lient au cochon, on peut lire par exemple J. Verroust, M. Pastoureau, R. Buren, *op. cit.* ; H.

l'homme et le porc. De tout temps – ou du moins jusqu'à Darwin – le porc a souffert d'être trop semblable à l'homme.³⁸

La pratique quotidienne (du cochon) en a témoigné longtemps : tous les observateurs de tuées perpétrées encore récemment dans nos campagnes reviennent sur cette parenté.

Acheté à la foire ou dans une ferme, le petit cochon est ensuite « graissé », nourri comme un prince, avec un soin tout maternel, par les femmes de la maison. Elles lui « font sa marmite », elles lui cuisinent des pâtées chaudes – pommes de terre, son, eaux grasses, restes – elles lui portent à manger, le flattent d'une caresse. [...] En engraisant, le cochon prend nom et rang de « Monsieur » (le cochon est aussi appelé « l'habillé de soies » : un Monsieur donc).³⁹

Evidemment, Florent ne peut être que marqué par un tel « baptême ». Lui, le « sacré porc », va finir par arriver, à la fin du premier chapitre, dans la « chapelle du ventre », où le porc est vraiment « sacré ».

Un autre élément révèle sa proximité avec la « bête immonde » : au bain, il a dû se nourrir de nourritures avariées.

Chaumartin, Le compagnon de Saint Antoine, Paris, Aesculape, 1930 ; Saint Antoine entre mythe et légende, dir. P. Walter, Grenoble, Ellug, 1996.

³⁸ M. Pastureau, *op. cit.*, p. 41. C'est ce que montre aussi E. Leach dans « Aspects anthropologiques de la langue : Injures et catégories d'animaux » (L'Unité de l'Homme et autres essais, Paris, Gallimard, NRF, 1980, 1^{ère} édition de l'article 1966). Cl. et D. Fabre, dans Le Testament du cochon (art. cit., p. 150) écrivent justement : « Dans les Pyrénées par exemple sont instaurées, depuis longtemps, entre l'homme et le porc des relations d'une profonde ambiguïté. Animal vulgaire, associé à la fange et à l'excrément, il figure en bonne part dans le lexique des injures – *porc, trueja* – dénotant un mépris profond pour l'avilissement absolu dans la bestialité, pour les comportements hors nature, c'est-à-dire socialement intolérables. En cela les schémas de Leach sur la péjoration des animaux – équivalent en somme de la répulsion inculquée pour l'inceste – se vérifient pleinement ; comme le chien et le chat, le porc est à la fois chargé d'intimité et de négativité. Mais le porc se mange aussi et en tant que producteur de bonne chair – de la bonne chère par excellence – il est positivement marqué. » Par la suite, Cl. Fabre-Vassas consacrera tout un ouvrage, La bête singulière (*op. cit.*), à la proximité problématique du cochon, du juif et du chrétien.

³⁹ Y. Verdier (*op. cit.*, p. 25) étudie toujours ici l'« interdit du saloir » à Minot. Il va de soi que les pratiques varient d'une région à l'autre, voire d'un village à l'autre dans une même région, mais tous les spécialistes signalent les marques de cette parenté problématique. En bref, le cochon est « la bête humaine » par excellence...

Cependant, Lisa ne paraissait pouvoir cacher son étonnement ni son dégoût ; le riz plein de vers et la viande qui sentait mauvais lui semblaient sûrement des saletés à peine croyables, tout à fait déshonorantes pour celui qui les avaient mangées. Et, sur son beau visage calme, dans le gonflement de son cou, il y avait une vague épouvante, en face de cet homme nourri de choses immondes. (687)

On le sait, et Lisa applique cette règle, l'*Autre* est souvent assimilé à ce qu'il mange. En l'occurrence, Florent, nourri d'immondices, ne vaut pas plus qu'un cochon (le même sort est réservé à Mlle Saget, on l'a vu), dont l'une des réputations les plus tenaces est bien de manger les pires « cochonneries ».⁴⁰

Seulement, c'est un porc en bien mauvais état, « ladre » dirait-on chez les spécialistes, qui débarque chez les charcutiers, puisqu'il s'empresse de contracter « un commencement de fièvre cérébrale », l'obligeant à s'aliter « cinq jours », « avec un gros délire ». Ce qui est proprement insupportable dans un tel univers de « mangeailles » : les Quenu combattent la maladie « avec énergie » et se donnent pour objectif de l'intégrer à leur milieu, en le faisant à leur image, c'est-à-dire en cochon gras. Il s'agit de lui rappeler la valeur de la matière : « [Quenu] trouva des plaisanteries ; il dit à son frère qu'il se chargeait de le rendre gras. [...] A table, [il] le bourrait de nourriture, se fâchait parce qu'il était petit mangeur et qu'il laissait la moitié des viandes dont on lui emplissait son assiette.» (658-59)

⁴⁰ Zola le sait parfaitement. Voici un passage de *L'Assommoir* très clair : « Il [Mes Bottes] venait d'être proclamé empereur des pochards et roi des cochons, pour avoir mangé une salade de hannetons vivants et mordu dans un chat crevé. » (A, 622) Beaucoup d'études existent, on le sait, sur l'impureté du cochon et l'interdit alimentaire qui le frappe dans plusieurs religions. L'ethnologue M. Douglas revient sur la question dans *De la souillure. Etudes sur la notion de pollution et de tabou* (Paris, La Découverte, 1992, 1^{ère} édition 1967), ouvrage dans lequel elle explique qu'il s'agit plutôt d'une question de catégorisation : aussi écrit-elle, p. 74, que « d'une manière générale, seuls sont purs les animaux qui sont entièrement conformes à leur classe. » D'après elle, le cochon est taboué, notamment dans la culture juive, parce qu'il est difficilement classable dans la catégorie du bétail, dont il a les « pieds fourchus » mais non le côté « ruminant ». Pour un bilan sur les questions d'impureté culturelle, on peut lire M. Augé, « Le pur et l'impur. Les deux temps du rituel », *Centre Thomas More*, 33, mars 1982, pp. 8-22.

Dans ce monde où le carnaval semble être devenu permanent, c'est donc Carême que l'on va tenter de carnavaliser.⁴¹

2.2. Dans le « ventre » : les tentatives de métamorphose de Florent en « roi des cochons »

2.2.1. La scène du boudin : l'accointance Florent / cochon est véritablement scellée

Rappelons d'abord que toute cette scène est construite selon une technique contrapuntique : la cuisine des Quenu, le lieu « gras » par excellence, est constamment opposée au modèle des espaces « maigres », le baigne, et nous en avons déjà évoqué à plusieurs occasions les principaux points de comparaison. A un premier niveau de lecture, il semble évident que le premier de ces endroits est narrativement valorisé : il est l'espace « réel », « scénique », contre un « hors-Halles », passé et « virtuel » (puisque n'existant que dans le « conte » de Florent) ; il est le lieu du ventre plein où la nourriture est bonne, c'est-à-dire « civilisée », cuisinée, épicée et cuite au feu domestique (c'est, de plus, une cuisine du cochon) alors qu'au baigne et dans la jungle, construits sur l'image du ventre creux, de la nature et de la barbarie, les modalités qui dominant sont le cru et le pourri.⁴² En réalité, à un deuxième niveau, les choses sont plus complexes : pour Florent, les deux espaces se valent. La « cuisine de l'enfer » va même se révéler plus cruelle que l'île du Diable !

En effet, si les pouvoirs charcutiers sont de conservation et de préparation, ils donnent aussi la mort : on sait que nos cultures ont bien du

⁴¹ Cela dit, A. Van Gennep (*op. cit.*) rappelle que dans un certain nombre de carnivals, il était d'usage de choisir pour roi de la fête le plus humble, le plus pauvre ou le plus faible de la communauté.

⁴² Ce sont des lieux où la civilisation est à l'envers, où elle fait ce qu'elle peut faire de pire, c'est-à-dire de plus barbare justement : c'est le feu du soleil, « dont la flamme brûle tout dans ce pays-là », qui domine ; et le bouilli (qui serait un signe de civilisation selon Levi-Strauss, *art. cit.*) ne parvient pas à rendre la viande comestible, bien au contraire. « La viande, rôtie et très cuite, s'avalait encore ; mais bouillie, elle puait tellement, qu'elle donnait souvent des coliques. » Les bagnards en deviennent de vraies figures de carême : « Il en mourut plusieurs ; les autres devinrent tout jaunes, si secs, si abandonnés, avec leurs grandes barbes [...]. » (686-87)

mal à se débarrasser des images de prêtres sacrificateurs et de bourreaux présentes immédiatement à l'évocation des bouchers et des charcutiers. Sans remonter aux haruspices grecs, la tuée du cochon dans nos contrées, encore récemment, revêt la forme de sacrifices ritualisés.

Tout, en effet, obéit à une mise en scène où les rôles sont distribués à l'avance, les dialogues, les mouvements dans l'espace sont réglés par la coutume. Les enfants regardent, les passants s'arrêtent, vont, viennent. Tuer un cochon est un acte public ; le tueur est le maître de cérémonie de cette première journée marquée par le sang, l'agonie de l'animal.⁴³

Parce que le cochon signifie l'abondance de viandes – ce qui n'est pas si fréquent dans l'économie traditionnelle – mais aussi parce que l'on tue un « proche », sa mise à mort et son sang exercent une véritable fascination. On est presque dans une cuisine du sacrifice humain, qui suggère une forme de cannibalisme euphémisé.⁴⁴ Puisque Florent raconte au même moment ce qu'il a mangé au baignoire, il devient clairement un cochon immonde, qui ne peut qu'évoquer irrésistiblement celui qu'on est en train de faire cuire. La petite Pauline l'exprime à sa manière : « Sans doute, dans cette tête de gamine, l'idée du sang des cochons avait éveillé celle du "monsieur mangé par les bêtes". » (684) Si le sang des bêtes mangé par les hommes (le cochon) appelle l'histoire de l'homme mangé par les bêtes (les crabes qui dévorent le compagnon d'évasion de Florent), elle suggère aussi celle du cochon Florent mangé par les cochons Quenu. Lisa se délectant à son boudin prend alors des allures vraiment inquiétantes. D'ailleurs, quand le quartier se met en colère contre les charcutiers, il retrouve très vite le fantasme d'un cannibalisme archaïque :

⁴³ Y. Verdier, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁴ Nombre d'histoires, de légendes, de proverbes mettent en oeuvre les métamorphoses d'hommes en cochon et *vice versa*. Manger du cochon, c'est donc manger de la chair humaine (plus spécialement, selon Cl. Fabre-Vassas, celle des enfants ou des juifs), et réciproquement, les histoires abondent sur les cochons anthropophages. Y. Verdier écrit (*op. cit.*, p. 31) à propos de deux de ces « histoires » bourguignonnes : « Les deux histoires jouent sur une double ambiguïté : l'humanité du cochon et la « cochonnerie » de l'homme, pourrait-on dire. (En tout homme sommeille un cochon, dit le proverbe.) Ce qui suggère le thème conséquent du cannibalisme des deux côtés. » Un autre proverbe nous semble bien parlant également : « Qui mange du porc mange sa mort. »

Elles [Mlle Saget, la Sarriette, Mme Lecoeur et la Normande] se tournèrent du côté de la rue Rambuteau, insultantes, inventant des histoires sur la saleté de la cuisine des Quenu, trouvant des accusations vraiment prodigieuses. Ils auraient vendu de la chair humaine que l'explosion de leur colère n'aurait pas été plus menaçante. (677)

Et le boudin suscite plus particulièrement toutes sortes d'appréhensions, puisqu'il est fait de sang presque exclusivement. Quand Auguste le baratte et exhibe sa main au « gant rouge », son public, on l'a vu, est littéralement fasciné.⁴⁵ C'est un aliment hybride : le sang est cuit mais la couleur noire rappelle que ce dernier n'est jamais neutralisé complètement. Les ethnologues signalent les précautions qui entourent sa préparation, d'autant qu'il fait partie des pièces charcutières qu'on « donne » aux gens qui ont participé à l'élevage et à la tuée du cochon, aux voisins, aux proches, aux notables et le Littré signale l'usage qu'on fait encore, en 1873, du « don de boudin »⁴⁶.

[...] le boudin est la seule charcuterie qui circule dans le réseau des échanges réciproques [...]. On comprend alors la crainte [...] de « ne pas digérer » un cadeau de boudin. Manger d'un boudin qu'on n'a pas soi-même fabriqué, c'est risquer d'absorber un « trop » de sang [...], c'est en fait risquer de mettre sa santé entre les mains du voisin. La préoccupation constante concernant la « propreté » des maisons desquelles on accepte cette offrande exprime bien cette notion de confiance réciproque qui fonde le contrat tacite d'échange. Car c'est bien là que se joue le paradoxe : l'acte communiel – par un repas communautaire ou par une distribution –

⁴⁵ On pourrait presque parler d'une fascination d'ordre sexuel : les femmes qui assistent à la scène (et, fait intéressant, on a là tous les âges ou presque de la vie d'une femme – la petite fille, Pauline ; la fille pubère, Augustine ; la femme mariée, déjà mûre, Lisa) interrompent leurs travaux d'aiguille pour rester suspendues aux paroles d'Auguste.

⁴⁶ Il le signale à l'occasion d'une expression familière très intéressante dans notre contexte, « envoyer de son boudin à quelqu'un », qui signifie « lui servir quelque plat de son métier, lui jouer un mauvais tour ; se dit par allusion à l'habitude d'envoyer du boudin à ses amis quand on a tué un cochon. » On retrouve toute l'ambivalence de la dite charcuterie... Les frères Goncourt évoquent aussi, dans leur Journal, le « don de boudin », offert à l'un de leurs amis, lors d'un séjour à la campagne.

s'établit, pas exclusivement mais cela ne change rien au principe, sur une consommation-circulation du sang de l'animal.⁴⁷

Ce serait donc, métaphoriquement, sur le sacrifice de Florent (on retrouve là la logique de la victime émissaire) que la communauté des Halles pourrait se consolider. Zola connaît indéniablement cette « culture du cochon », qu'il transpose dans un univers urbain et marchand certes, mais dont il n'oblitére pas, pour autant, les valeurs symboliques. En effet, on a vu que le boudin, dans Le Ventre de Paris, « circulait » (au moins en paroles et partiellement dans les actes, puisqu'il semble que de nombreux habitants des Halles en achètent et/ou s'y réfèrent) et que ses mentions renvoyaient immédiatement aux notions de propreté et de qualité.⁴⁸

Du reste, Le Ventre de Paris n'est pas le seul roman de la série des Rougon-Macquart à revenir sur « la bête singulière » et sur la fabrication du boudin. Dans La Faute de l'abbé Mouret, Désirée élève un cochon, Mathieu, qui, devenu très gras, est saigné à la fin du roman, par le boucher des Artaud. On trouve, dans ce roman *rural*, la répartition traditionnelle des tâches (qui prévaut en économie domestique) : un homme, un spécialiste, saigne la bête ; une femme se charge de recueillir le sang et de le faire cuire : « Elle [la Teuse] devait faire le boudin. C'était elle qui avait battu le sang, deux larges terrines toutes roses au grand soleil. » (Fa, 1521)⁴⁹ Cette scène a lieu au moment même où Albine est enterrée. Nous retrouvons là, très clairement, la parenté du cochon et de l'être humain, dans le prénom de l'animal et dans le fait que son sacrifice équivaut

⁴⁷ C. Méchin, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁸ Il suffit, pour le vérifier, de se reporter aux occurrences que nous avons citées (cf notre chapitre IV, pp. 263-64).

⁴⁹ Dans notre roman de « spécialistes » de la charcuterie, il n'y a rien d'étonnant à ce que ce soient des hommes à battre le sang et à fabriquer du boudin. Cela étant, on ne peut s'empêcher de penser au fait que, dans la vie domestique (en Occident, tout au moins), ces tâches sont exclusivement féminines et que les hommes qui s'en occupent sont insultés et voués au cocuage et à l'impuissance : ce qui correspond assez bien, nous l'avons vu, aux hommes du roman ! Cf. Fabre-Vassas (*op. cit.*, p. 295) écrit : « En retour, quand vient le moment de faire les boudins, les cuisinières mettent les hommes dehors. [...] En Catalogne, tout homme qui, outrepassant la règle, pénètre dans la cuisine, fournil ou buanderie, où les femmes travaillent, est accueilli par des moqueries au tour très particulier : "Cocu ! cocu !" » Y. Verdier signale le même phénomène à Minot, dans les années 1970.

directement à celui de la jeune fille. Compte tenu du contexte religieux de ce roman, nous pouvons constater que le sacré (ou la parodie du sacré) n'est jamais bien loin quand on tue un cochon...

On ne peut que noter la très grande cohérence de l'imaginaire zolien : en effet, la tuée de l'animal prend dans de nombreuses régions les allures d'une réactualisation parodique – carnavalesque dans la mesure où, comme nous le disions, la passion du Christ l'est aussi – de la mise à mort de ce dernier. A Minot par exemple, le cochon tué est pendu (crucifié sur son échelle), la tête en bas⁵⁰ ; certaines pièces de l'animal ont des noms significatifs (ainsi une sorte de saucisson est appelée « Jésus »). Et Cl. et D. Fabre rappellent que le « modèle » des Testaments carnavalesques « est évidemment la mort du Christ ».⁵¹ La consommation du sang, que le boudin est un des rares mets à permettre dans nos cultures, ne rappelle-t-elle pas d'ailleurs le « ceci est mon sang » de la communion eucharistique ?

En bref, dans cette scène du boudin, on retrouve, liée par le sacré parodique de la carnavalesque, la conjonction cochon / homme / Christ. Tout semble donc annoncer le sacrifice de Florent sur l'autel – porcine – de la communauté. Certes... mais nous n'en sommes pas là, nous semble-t-il : cette scène ne se situe qu'au deuxième chapitre du roman. Le quartier va encore, pour l'heure, tenter d'intégrer l'ex-forçat, en le « rematérialisant », en poursuivant donc l'essai des Quenu, qui le « bourrent » de nourriture.

2.2.2. Les tentatives d'intégration de Florent

Sans doute peut-on proposer en effet une autre lecture de la scène du boudin : en faire avec Florent, devant lui, c'est aussi le faire entrer dans la famille, dans la communauté (des cochons). Comme on l'a vu, parce qu'il est offert dans les réseaux d'entraide de la maisonnée, le jour de la

⁵⁰ Faire « le cochon pendu », c'est se suspendre la tête en bas.

⁵¹ Cl. et D. Fabre, Le Testament du cochon, art. cit., p. 126. L'exergue de leur article est : « Prenez et mangez-en tous car ceci est mon corps... ».

tuée du cochon, il devient aussi la pièce charcutière de la sociabilité, de l'intégration sociale, de la confiance réciproque et du partage (toutes valeurs que symbolise également l'eucharistie...). D'ailleurs, c'est justement à la fin de cette scène que Florent, « contaminé » pour la première fois par les valeurs charcutières, capitule et cède à l'idée d'entrer dans l'« univers de mangeailles » des Halles, en acceptant la place d'inspecteur au pavillon de la Marée (le poisson étant encore le moindre mal pour une figure quadragésimale et christique).

Il ne savait plus pourquoi il avait résisté jusque-là. [...] Une plénitude emplissait Florent ; il était comme pénétré par cette odeur de la cuisine, qui le nourrissait de toute la nourriture dont l'air était chargé ; il glissait à la lâcheté heureuse de cette digestion continue du milieu gras où il vivait depuis quinze jours. C'était, à fleur de peau, mille chatouillements de graisse naissante, un lent envahissement de l'être entier, une douceur molle et boutiquière. A cette heure avancée de la nuit, dans la chaleur de cette pièce, ses âpretés, ses volontés se fondaient en lui ; il se sentait si alangui par cette soirée calme, par les parfums du boudin et du saindoux, par cette grosse Pauline endormie sur ses genoux, qu'il se surprit à vouloir passer d'autres soirées semblables, des soirées sans fin, qui l'engraisseraient. (695)

De la même façon, chez les poissonnières, le « roi des Maigres » va sembler d'abord persécuté : on a vu à quel point ces dernières pouvaient se montraient cruelles, insolentes et ordurières, vis à vis surtout de tout représentant de l'ordre. Elles vont se charger d'accueillir à leur manière le nouvel inspecteur⁵² ; elles l'obligent à jeter lui-même une raie pourrie et lui font subir toute une série d'autres « cruautés » :

Chaque jour, ce fut une invention nouvelle. L'inspecteur ne suivait plus les allées que l'oeil aux aguets, comme en pays ennemi. Il attrapait les

⁵² Le Ventre de Paris, pp. 716-18.

éclaboussures des éponges, manquait de tomber sur des vidures étalées sous ses pieds, recevait des mannes de porteurs dans la nuque. Même, un matin, comme deux marchandes se querellaient, et qu'il était accouru, afin d'empêcher la bataille, il dut se baisser pour éviter d'être souffleté sur les deux joues par une pluie de petites limandes, qui volèrent au-dessus de sa tête ; on rit beaucoup, il crut toujours que les deux marchandes étaient de la conspiration des Méhudin. (717)

Sans doute, à la suite de M. Bakhtine, pouvons-nous voir là une sorte d' « intronisation » bouffonne de Florent⁵³ (qui sera suivie à la fin du roman par une détronisation magistrale) ; d'autant que les comportements rabaisants des poissardes sont typiquement carnavalesques. Rappelons que les jets d'immondices et d'aliments (particulièrement de poissons)⁵⁴ sont très courants en carnaval. Ainsi donc, plus que d'une « persécution », il nous semble qu'on pourrait parler, là encore, d'une sorte de rite de passage, à des fins d'intégration : il faut rappeler à Florent la valeur de la matière qu'il a toujours tendance à oublier. Dans la mesure où, comme le souligne M. Bakhtine, tout rabaissement carnavalesque implique aussi une forme de régénération, recevoir des excréments et des nourritures à la figure peut revêtir une forme de positivité. Du reste, une fois cette première phase passée, le quartier des Halles va connaître sa seule période de calme depuis le début du roman. « Ce fut la paix. La belle Normande prit même Florent sous sa protection. L'inspecteur finissait, d'ailleurs, par être accepté ; les poissonnières le trouvaient meilleur homme que M. Verlaque, malgré ses mauvais yeux. » (727) Chez les Quenu, c'est le bonheur aussi :

⁵³ Et Florent en connaît même une seconde, auprès de ses comparses de chez M. Lebigre : il détrône Charvet, on l'a vu, qui, jusqu'à son arrivée, « leur cassait son sceptre sur les épaules » et qui éprouve ensuite le « cancer d'un roi dépossédé ». (847) Mais il faut bien dire qu'il règne sur une bande de comploteurs de mascarade.

⁵⁴ Au carnaval de Dunkerque, le jour de mardi-gras, on jette encore, du haut de la mairie, des harengs sur la foule. Tous les observateurs de carnivals rappellent l'importance des jets (d'immondices, de nourritures, d'insultes aussi) ; ainsi A. Faure, pour les carnivals parisiens du XIX^e siècle, écrit (*op. cit.*, p. 64) : « Comme à la Courtille, on en arrive [dans la rue] aux jets de nourriture. On songe ici aux célèbres batailles d'oranges des carnivals nantais de la même époque [...] ». On peut lire, sur cette question, M.F. Gueusquin, « Le jet et le festin : prodigalités festives en France du Nord et du Sud », Cahiers internationaux de Sociologie, Vol. XCVIII, 1995, pp. 107-128.

Alors, toute la charcuterie fut heureuse. La belle Lisa se montrait très amicale pour son beau-frère ; elle l'envoyait se coucher de bonne heure, afin qu'il put se lever matin ; elle lui tenait son déjeuner bien chaud ; elle n'avait plus honte de causer avec lui sur le trottoir, maintenant qu'il portait une casquette galonnée. [...] Le dîner se prolongeait souvent jusqu'à neuf heures [...]. C'était une longue digestion [...]. Il [Florent] s'abandonnait peu à peu, arrivait à goûter la béatitude de cette vie réglée. [...] Ce fut une heure intime et de bonne entente absolues. (704)

Mais Florent, intronisé de cette manière, va-t-il se mettre réellement à l'unisson du quartier ? Mènera-t-il la danse de ce carnaval des Gras ? Certes non : Carême reste Carême, envers et contre tous.

2.2.3. Florent et la remise en ordre du « monde à l'envers »

Devenu un inspecteur quasi respecté, Florent n'épouse pas pour autant les valeurs du quartier. Comme on l'a vu, il n'aime guère son emploi ni « ce milieu grossier » des Halles et refuse toutes les autres possibilités d'établissement : ainsi, il éconduit Louise dans ses rêves de mariage. Au fond, il conserve des comportements quadragésimaux et ce qui est intéressant, c'est que ceux-ci vont influencer sur la vie du quartier et lui redonner en quelque sorte, sur un temps très court, un semblant de « normalité ». Les valeurs qu'il prône, qui devraient être les plus « courantes » – la paix, la justice, le sens du partage – semblent retrouver un peu plus de poids aux Halles ; et certains équilibres se modifient dans un sens plus habituel (tout au moins pour la société du temps). Ainsi les hommes, qu'on sait dominés par les femmes, recouvrent une forme de « vigueur », et des enfants jusqu'aux adultes. Muche, qui d'habitude « fait le cheval » pour Pauline, la roule dans la boue et la transforme en « torchon » ; Florent, qui, manifestement, n'a eu aucune relation amoureuse avant son retour à Paris en 1858⁵⁵, qui « [traite] d'ordinaire les

⁵⁵ Si ce n'est avec la morte de la rue Vivienne, « la femme en chapeau rose », dont la rencontre se solde pour lui par un véritable traumatisme affectif.

femmes en homme qui n'a point de succès auprès d'elles», est tout de même désiré par plusieurs femmes (Claire, Louise, et Lisa en est un peu jalouse). Gavard, consigné aux volailles, se met à exhiber Anatole, son pistolet, et Quenu lui-même développe une forme de sociabilité, en sortant du giron de sa femme pour participer à son tour aux soirées « masculines » de chez M. Lebigre.

Quenu était absolument neuf en politique. Mais, au bout de cinq ou six soirées, il se trouva à l'unisson. [...] D'ailleurs, ce qui le séduisit, avant tout, ce fut la débauche bourgeoise de quitter sa charcuterie, de venir s'enfermer dans ce cabinet où l'on criait si fort, et où la présence de Clémence mettait pour lui une pointe d'odeur suspecte et délicieuse. Aussi bâclait-il ses andouilles maintenant, afin d'accourir au plus vite, ne voulant pas perdre un mot de ces discussions qui lui semblaient très fortes, sans qu'il pût souvent les suivre jusqu'au bout. La belle Lisa s'apercevait très bien de sa hâte à s'en aller. (751-52)

Tout se passe donc comme si le quartier des Halles était un petit peu remis sur pied. Cela ne va pas durer : ce dernier se doit de retrouver son équilibre initial (qui, compte tenu de ce que nous avons dit jusqu'ici, est plutôt un « déséquilibre »).

2.3. Echec des essais de digestion et d'intégration : « Adieu pauvre Carnaval ! »⁵⁶

Florent ne peut se plier aux règles du quartier – ce qui équivaldrait pour lui à accepter le régime gras qu'il lui impose ; ce dernier va donc avoir maintenant de bonnes raisons pour l'« expulser » définitivement.

⁵⁶ Pour reprendre un extrait d'une chanson célèbre de carnaval :

« Adieu pauvre, adieu pauvre Carnaval,

Adieu pauvre Carnaval !

Tu t'en vas et je demeure,

Adieu pauvre Carnaval ! »

Voir J. Canteloube, Anthologie des chants populaires français, Paris, Michel, 1947, T. I, p. 64.

2.3.1. L'étape de mauvaise digestion

C'est l'étape des ballonnements et des nausées qui commence. La matière grossière des Halles donne à Florent des haut-le-cœur : « Puis des souffles puants, des haleines de marée gâtée, passèrent sur lui avec de grandes nausées. » (728) Ce qui va le « détraquer » complètement :

Florent souffrit de cet entassement de nourriture, au milieu duquel il vivait. Les dégoûts de la charcuterie lui revinrent, plus intolérables. Il avait supporté des puanteurs aussi terribles ; mais elles ne venaient pas du ventre. Son estomac d'homme maigre se révoltait, en passant devant ces étalages de poissons mouillés à grande eau, qu'un coup de chaleur gâtait. Ils le nourrissaient de leurs senteurs fortes, le suffoquaient, comme s'il avait eu une indigestion d'odeurs. Lorsqu'il s'enfermait dans son bureau, l'écoeurement le suivait [...]. (730)

Et lui-même va commencer à peser très fortement sur l'« estomac » du quartier : « C'étaient les Halles crevant dans leur ceinture de fonte trop étroite, et chauffant du trop-plein de leur indigestion du soir le sommeil de la ville gorgée. » (868)

L'« excrétion » de Florent n'est plus loin.

Le processus d'exclusion est passionnant : dans un premier temps, le quartier a tenté, pour l'intégrer, de le « rematérialiser » ; dans un second temps, il va pousser cette logique jusqu'à son terme et Florent, qui n'est pas devenu concrètement le « roi des cochons » escompté, va l'être virtuellement. Nous retrouvons ici ce que nous disions du rôle de la voix collective : c'est elle qui va fabriquer cette « rematérialisation » de l'ex-forçat, en faisant l'envers de ce qu'il est *a priori* dans la parole du narrateur. Et Florent de se transformer, dans les fantasmes des Halles, en un « Croquemitaine » bon viveur, voleur et violent, et donc, dans notre contexte, en roi de carnaval accusé, paradoxalement, de mettre le quartier

cul par dessus tête et voué, comme tous ces rois éphémères, à une fin certaine.

2.3.2. Jugement et expulsion de Florent

Il ne lui reste plus maintenant qu'à connaître le sort de presque tous les rois de carnaval : un procès où on l'accuse de tous les maux, une sanction qui impose sa disparition. Le sacrifié, comme toute victime émissaire, va prendre en charge les « péchés » de la communauté (et notamment, tous les excès commis en son nom, lors des fêtes carnavalesques) ; c'est même cette procédure qui permet le sacrifice, autrement intolérable, puisqu'il faut « tuer » ce que l'on a aimé. La littérature carnavalesque fourmille d'exemples de « jugements » et autres « procès » de Carnaval, accompagnés ou non de « testaments » de ce dernier : la parodie bat son plein, pour autoriser le « retournement » de la communauté. A. Van Gennep, dans son Manuel de Folklore, répertorie un certain nombre de régions et de localités qui mettent en scène le procès des personnifications de la fête.

Selon les localités, on accuse le mannequin représentatif d'avoir été trop goinfre, d'avoir ruiné sa femme et sa famille, d'avoir été paillard et coureur de filles, d'avoir passé son temps à s'enivrer ; on le charge aussi de tous les péchés commis par la collectivité locale et on l'avertit que le moment est venu d'expié sa mauvaise conduite. [Suivent ensuite] quelques descriptions qui illustrent par leurs détails certains aspects et certaines phases scéniques de la parodie populaire des tribunaux et des jugements.⁵⁷

⁵⁷ A. Van Gennep, *op. cit.*, p. 978 et sqq. Pour ce grand folkloriste, ces parodies de procès ne sont pas forcément à mettre en rapport avec celles que décrit J. Frazer (dans Le Rameau d'or) à propos des boucs émissaires ; elles témoigneraient simplement du goût populaire pour l'imitation burlesque de tout ce qui est « contrainte que la collectivité subit en temps normal de l'Etat et du Gouvernement ».

Il est à noter que, là encore, le procès du Christ avant sa crucifixion est l'un des modèles du genre⁵⁸ ; et lors des tuées de cochons en économie traditionnelle, on retrouve cette même dimension. Y. Verdier rappelle que si, à Minot, on a des relations presque affectives avec le cochon, qu'on soigne, qu'on « élève », il faut ensuite justifier le sacrifice :

Aussi, un beau matin, on décide que l'animal est devenu « méchant », comme pour alléger le crime. De même la fermière, lorsqu'il lui faut choisir une bête dans la basse-cour, prend celle qui est « trop vieille », celle qui « n'est plus bonne à rien », celui qui « embête les autres ». Et c'est ainsi qu'on annonce l'exécution du cochon : « Demain matin, Marcel tue le cochon pour chez Noiret. Ils en ont élevé trois, on va tuer celui qui est méchant. Ginette dit qu'à chaque fois qu'elle va lui porter à manger, il veut la mordre ! C'est embêtant, un cochon qui devient méchant. »⁵⁹

Là encore, il semble que Zola connaisse tout cela. Dans un autre roman, La Débâcle, on retrouve la parenté homme / cochon, le protocole de la saignée, tout à fait respecté, mais appliqué à l'espion prussien Goliath Steinberg, et surtout le procès parodique dont nous parlons. Sambuc, Cabasse, Ducat, trois soldats français vaincus, font justice en administrant à Goliath, le sort de l'animal. Il en a d'ailleurs l'apparence physique (le texte répète sa force, sa blondeur, sa chair grasse) ; il est attrapé par surprise et « ficelé » de force par des cordes ; une fois porté sur la table de la cuisine du père Fouchard, on lui intente un faux procès (puisque la décision est déjà prise) :

« [...] Nous ne sommes pas des brigands, nous autres, nous sommes des juges... [...] Donc, je t'accuse d'être venu nous moucharder en France, payant ainsi par la plus sale trahison le pain mangé à nos tables. Car c'est toi la cause première du désastre, toi le traître [...]. Il fallait un homme qui

⁵⁸ Le Christ présente justement, pour R. Girard (voir Le bouc émissaire, Paris, Grasset, 1982) tous les traits du bouc émissaire exemplaire, avant de retourner de fait la signification de la logique expiatoire par la conscience manifeste qu'il a de son mécanisme.

⁵⁹ Y. Verdier, *op. cit.*, p. 25.

eût longtemps habité le pays, pour connaître ainsi les moindres sentiers [...]. Tu es la plus ignoble des canailles, je demande la peine de mort. » (D, 831-32)

Goliath (avec un nom pareil, le sort du géant prussien ne faisait guère de doute)⁶⁰, avant la guerre, était intégré au village, il était connu des femmes et notamment de Silvine, dont il a profité du désespoir pour lui faire un enfant. C'est elle qui le fait arrêter et elle assiste à sa mise à mort. Le bouc émissaire (c'est clairement ce qui ressort des paroles précédemment citées de Sambuc) est un personnage connu du groupe (même s'il est toujours *marqué* comme différent ; on retrouve ici l'idée que la victime expiatoire est à la fois le *Même* et l'*Autre*) ; après avoir été intégré, voire aimé, il est sanctionné et porte tous les péchés du groupe (il est décrété responsable des malheurs de Silvine, qui, en fait, était plus ou moins consentante et surtout de la défaite de l'armée française). D'ailleurs, Sambuc, juste après le jugement, opère le rapprochement : « Non ! tu vas crever comme un sale cochon d'espion que tu es. » Plus loin :

« Donc, puisque tu es un cochon, je vas te saigner comme un cochon. »
Et il ne se pressa pas, discuta avec Cabasse et Ducat, pour que l'égorgement se fît d'une manière convenable. Même il y eut une querelle, parce que Cabasse disait que dans son pays, en Provence, on saignait les cochons la tête en bas, tandis que Ducat se récriait, indigné, estimant cette méthode barbare et incommode. [...] et Sambuc procéda tranquillement, proprement. D'un seul coup du grand couteau, il ouvrit la gorge, en travers. Tout de suite, de la carotide tranchée, le sang se mit à couler dans le baquet, avec un petit bruit de fontaine. (D, 833-34)⁶¹

⁶⁰ Notons que le XIX^e siècle voit revivre une coutume dans les Ardennes françaises et le Hainaut, celle du défilé festif des géants processionnels. Dans plusieurs de ces localités, le géant s'appelle justement Goliath. On peut lire sur cette question A. Van Genep, Le folklore de la Flandre et du Hainaut français, *op. cit.*

⁶¹ D'autres romans de Zola mettent en scène des hommes ramenés au niveau des cochons : dans La Fortune des Rougon, Mourgue, exécuté avec Silvère, pousse des « cris de cochon qu'on égorge » comme Mouret, dans La Conquête de Plassans, lorsqu'il est enfermé dans son cabanon.

Les critiques vont dans le sens d'une barbarie que la crise occasionnée par la guerre réveillerait.⁶² Certes. Mais la « barbarie » en question prend des formes connues et parfaitement ritualisées : ainsi Zola n'omet surtout pas l'importance du procès, qui doit se faire, même si le sort du condamné ne fait pas de doute. Seulement, en faisant saigner un homme, l'auteur naturaliste opère le rapprochement total, absolu, entre l'être humain et la bête alors que l'un des rôles du sacrifice animal (notamment porcine) est sans doute d'empêcher, en la rappelant constamment néanmoins, la mise à mort de l'homme qui lui ressemble tant.⁶³

Quoi qu'il en soit, Le Ventre de Paris revient également sur les épisodes du procès⁶⁴ – ou plutôt de la parodie de procès – de Florent. Procès que le texte nous présente comme grotesque, comme caricatural, puisqu'on y exagère les méfaits de Florent, puisque la sanction, brutale, y apparaît démesurée.

Deux mois plus tard, Florent était de nouveau condamné à la déportation. L'affaire fit un bruit énorme. Les journaux s'emparèrent des moindres détails [...]. Pendant quinze jours, il ne fut question dans Paris que du complot des Halles. La police lançait des notes de plus en plus inquiétantes ; on finissait par dire que tout le quartier Montmartre était miné. [...] Florent se trouva profondément surpris du nombre considérable de complices qu'on lui donna. Il en connaissait au plus six ou sept sur les vingt et quelques, assis au banc des prévenus. (892)

Et Claude de commenter ainsi ce jugement rapide et cavalier :

« Imaginez-vous, madame François, qu'il n'y a pas de bêtises qu'ils n'aient dites au tribunal... Est-ce qu'ils ne sont pas allés jusqu'à fouiller les cahiers de devoirs d'un enfant ! Ce grand imbécile de procureur a fait là-

⁶² Voir par exemple Ch. Moatti, « Goliath Steinberg, l'espion allemand de La Débâcle : un procès à rouvrir ? », in Mimesis et Semiosis, *op. cit.*, pp. 299-314. Mais elle ne revient pas directement sur le détail de cette mise à mort particulière.

⁶³ D'autres textes de l'après-1870 racontent la « cochonnisation » complète de soldats prussiens : on pense par exemple à une nouvelle comme « Saint Antoine », que G. de Maupassant a publiée dans Les Contes de la Bécasse (1883).

dessus une tartine, le respect de l'enfance par-ci, l'éducation démagogique par-là... J'en suis malade. » (893)

Mais pouvait-il en être vraiment autrement au terme d'un parcours de type carnavalesque ?

La métamorphose de Florent est bien terminée : lui, qu'on arrête un jour de fabrication du boudin, est vraiment devenu le cochon qu'on sacrifie et qui scelle l'entente du quartier, en permettant l'« andouille » de la réconciliation finale.⁶⁵

III. Conclusion

Le Ventre de Paris apparaît donc comme une réécriture particulièrement intéressante du combat de Carnaval et de Carême, mettant en scène des Halles qui ne seraient pas simplement un « gigantesque ventre de métal » au fonctionnement « organico-mécanique » mais bien un ventre de carnaval – populaire, qui plus est – tentant ce que les actualisations plus anciennes du motif ne font pas⁶⁶ : la carnavalesque en forme de « cochonnisation » de la figure de Carême, Florent.

Cette réappropriation zolienne du cycle de Carnaval et de Carême, si elle montre à quel point le « populaire » peut investir un texte littéraire « savant » comme elle signale du même coup que le naturalisme est bien plutôt un « culturalisme », ne laisse pas pour autant de continuer à interroger le lecteur.

⁶⁴ Et la critique beaucoup moins : ainsi P. Carles et B. Desgranges, qui ont lu pourtant l'importance du carnavalesque dans le roman, n'en disent mot dans ce cadre-là.

⁶⁵ « La belle Lisa vient de lui [Louise] rendre la photographie, en lui mettant une andouille dans la main. » (879)

⁶⁶ A notre connaissance, du moins.

CHAPITRE VI

Effets de sens carnavalesques

Dans Le Ventre de Paris, nous retombons toujours, à l'évidence, sur le problème des rapports entre Florent et le quartier des Halles. C'est que – et N. Schor a parfaitement raison de le souligner¹ – les relations individu / groupe sont au cœur de l'écriture romanesque zolienne.² Dans la mesure où elles prennent souvent une tournure conflictuelle, il n'est pas étonnant de voir alors la théorie du « bouc émissaire »³ occuper une place non négligeable dans toutes les lectures qui tentent l'explicitation de leur actualisation dans l'œuvre de l'écrivain naturaliste. Nous avons commencé à la fin de notre troisième chapitre à en discuter certains points ; nous souhaitons poursuivre ici en insistant sur le fait que le schème carnavalesque, qui présente bien des points communs avec cette logique de la victime expiatoire, nous apparaît pourtant bien plus opérant, en tout cas pour Le Ventre de Paris : en effet, il permet de lire (et de relier donc) un plus grand nombre d'éléments textuels ; en bref, il est l'un des « agents » les plus importants de la cohérence du roman. A commencer par ce que nous avons tenté de montrer tout au long de ces pages : il met en relation assez stricte la spécificité de ce quartier – populaire – et son côté « foire alimentaire », la répartition des personnages en Gras et en Maigres et le déroulement du parcours narratif de Florent. Il y aurait là, en quelque sorte, comme le retour d'un « refoulé » de type carnavalesque... dont les effets de *signifiances*

¹ Notamment dans Zola's crowds, *op. cit.*, et dans son article « Individu et foule chez Zola : structures de médiation », Les Cahiers naturalistes, 56, 1982, pp. 26-33.

² Et peut-être de toute entreprise romanesque – au XIX^e siècle en tout cas – mais de celle de Zola plus particulièrement.

³ Rappelons que N. Schor justement est la première à l'avoir appliquée dans toute son ampleur à l'œuvre zolienne.

dépassent sans doute largement cette question de la cohésion romanesque.⁴

I. Les effets de sens sur un plan ethno-culturel

1. Les rapports entre Florent et le quartier des Halles

1.1. La théorie du « bouc émissaire »

Nous souhaitons donc revenir ici sur la théorie du bouc émissaire telle que N. Schor l'applique au Ventre de Paris⁵ parce que nous l'avons rencontrée à plusieurs reprises lors de nos propres analyses. Se servant des concepts de R. Girard, la critique américaine montre que ce roman écrit de façon exemplaire le sacrifice de Florent par la communauté des Halles. « That novel is Le Ventre de Paris, Zola's « sacrificial novel » par excellence, in that the sacrificial ritual is coextensive with the main plot, saturates (which is not to say exhausts) the text. »⁶ Elle appuie sa démonstration sur un certain nombre d'éléments nécessaires pour qu'on puisse parler de logique du sacrifice expiatoire.

Il faut d'abord que le texte littéraire étudié construise le système des personnages en groupe social cohérent (nous avons noté, du reste, qu'il valait mieux employer, pour les Halles tout au moins, le terme de « communauté » que celui de « collectivité », tous deux mots que N. Schor utilise plutôt indistinctement). Ensuite, il *doit* mettre en scène une situation de « crise » qui met en péril la cohésion culturelle du groupe en question et qui génère un certain nombre de phénomènes de « violence

⁴ Sans doute apporterons-nous ici à cette question des effets de sens de l'usage littéraire du carnaval plus d'interrogations nouvelles que de véritables réponses.

⁵ On peut en lire une réécriture nouvelle dans P. Carles, B. Desgranges, *op. cit.*

⁶ N. Schor, Zola's crowds, *op. cit.*, p. 22.

réci-proque », autrement dit de « violence impure » (sans sacrifice rituel, cette dernière « se répand » dans toute la communauté), avant que la violence « purificatrice », sacrificielle, ne vienne régler tous ces problèmes.

La *crise sacrificielle* doit se définir comme une crise des différences, c'est-à-dire de l'ordre culturel dans son ensemble. Cet ordre culturel, en effet, n'est rien d'autre qu'un système organisé de différences ; ce sont les écarts différentiels qui donnent aux individus leur « identité », qui leur permet de se situer les uns par rapport aux autres.⁷

Et N. Schor de montrer ici que le quartier des Halles vit un certain nombre de conflits, dont le plus frappant est celui qui oppose Lisa et Louise. Pour que le groupe social retrouve ses fondements culturels, il devient nécessaire de sacrifier un « bouc émissaire » qui, en devenant le responsable désigné de cette crise, transforme la violence réci-proque en violence unilatérale et unanime (puisqu'elle est tournée exclusivement contre lui). Sa sanction (sa disparition par l'exil ou la mort) permet à la communauté de retrouver une cohérence : les relations se clarifient à nouveau entre membres du groupe et chacun y retrouve une place déterminée et relativement stabilisée.⁸

Enfin, comme R. Girard, N. Schor rappelle que la victime du sacrifice n'est évidemment pas choisie au hasard. Elle est toujours « marquée » : à la fois différente, étrangère d'une manière ou d'une autre et en même temps proche des autres membres de la communauté.⁹

⁷ R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette Littératures, Coll. Pluriel, 1998, pp. 77-78 (1^{ère} édition 1972).

⁸ Dans *La violence et le sacré*, R. Girard revient sur l'exemple d'Oedipe ; dans *Le Bouc émissaire* (publié après l'ouvrage de N. Schor, en 1982), il commente surtout la persécution des Juifs dans la France du nord au moment de la grande peste de 1349-50 (dont témoigne le récit de Guillaume de Machaut, *Jugement du Roy de Navarre*) et celle du Christ.

⁹ Ainsi R. Girard de noter que les Juifs sont désignés responsables de la grande peste noire de 1349, au moment même où leurs médecins sont réputés comme les plus compétents et les plus à même de soigner la dite épidémie.

Il doit y avoir, entre les membres de la communauté et les victimes rituelles, une relation « métonymique ». Mais il doit y avoir aussi discontinuité. La victime ne doit être ni trop familière à la communauté ni lui être trop étrangère.¹⁰

Florent, par son statut de « revenant » au sens propre du terme mais qui ne reconnaît plus rien, de demi-frère de Quenu et de beau-frère de Lisa, personnalités des plus en vue du quartier, mais dont il se différencie par les valeurs et la praxis, correspond bien à ce « profil ».¹¹ En dernière instance, le sort qu'il connaît conforte évidemment N. Schor dans son analyse : le destin romanesque de Florent n'est lié, pour elle, que très partiellement à son rôle politique ; il est plutôt une réactualisation d'un schéma archaïque de fonctionnement social de la violence. « Despite their importance in the unfolding of the plot, the political issues must be seen for what they are : a variable, a historically determined aspect of Zola's reactivation of a mythical model. »¹²

1.2. Remarques sur ce « modèle mythique » de la violence sacrificielle

Tout d'abord, nous souhaitons revenir sur cette résurgence d'un fonctionnement « archaïque » et « mythique » du groupe social. Il n'est pas pour nous question de discuter la portée des analyses de R. Girard, d'autant qu'appliquées à la littérature, elles laissent entrevoir – les travaux de N. Schor le montrent à l'évidence – des perspectives « anthropologiques » passionnantes, notamment en matière de violence sociale, et pour les récits zoliens plus particulièrement, elles éclairent une partie de leurs « sous-bassements mythiques ». Mais, comme nous le suggérons plus haut, il nous semble qu'une très grande prudence s'impose dans ces recours à des modèles anciens, pour expliquer le fonctionnement des sociétés modernes. De plus, il ne suffit pas de poser l'existence, dans les romans zoliens, de groupes constitués pour qu'ils le

¹⁰ R. Girard, *op. cit.*, p.271.

¹¹ Et par toute une série d'autres « étrangetés » dont nous avons déjà parlé.

¹² N. Schor, *op. cit.*, p.30.

soient véritablement. La question est complexe, et c'est que nous avons tenté de démontrer dans notre troisième chapitre : de quelle « collectivité » parle-t-on au juste ? si organisation quasi communautaire il y a, de quel type est-elle et sur quelles valeurs se base-t-elle ?

De la même manière, N. Schor postule la présence d'une sorte de « crise sacrificielle » au quartier des Halles. Les rivalités intestines, les diverses oppositions que nous avons décelées ne nous semblent pas des signes d'une extrême confusion des valeurs culturelles ; au contraire, elles en apparaissent comme la marque constitutive. C'est la notion même de « crise » qui nous semble exagérée : la lutte entre Louise et Lisa, que la critique américaine prend pour exemple, préexiste à l'arrivée de Florent et elle trouve son explication surtout dans la logique de l'acculturation petite-bourgeoise. Florent n'a fait que retarder un temps ce qui était inscrit dès le début de la fiction (l'accession de la belle Normande au statut de femme au « comptoir ») ; il a peut-être simplement exacerbé certains conflits. A son départ, les Halles restent les Halles et les poissonnières continuent à vouloir « donner le fouet » à leurs inspecteurs. Notre personnage de forçat les aura traversées, comme le récit du reste, sans les modifier fondamentalement et sans en être modifié. Comme le dit N. Schor elle-même, pour que la logique de la victime expiatoire se mette en place, encore faut-il que la communauté en ait véritablement « besoin » : est-ce vraiment le cas de celle du Ventre de Paris ?

En d'autres termes, ce qui nous gêne un peu dans cette analyse, c'est justement la « déculturation » qu'elle opère : n'aurait-on pas intérêt, quand cela est possible, à recourir à des modèles d'explication plus connus, plus proches des contextes de production des romans qu'on étudie et, en tout cas, à ne jamais oublier la spécificité des « groupes » dont on traite ? En outre, la théorie du « bouc émissaire » ne se concilie guère avec le fait que le parcours de Florent est cyclique. Il nous semble alors que, justement, le schème carnavalesque, tel que nous l'avons lu dans Le Ventre de Paris, nous permet une lecture plus cohérente.

Du reste, et cela nous semble remarquable, presque à chaque fois que la critique lit dans un roman de Zola des phénomènes de violence sacrificielle qu'elle rapproche de la logique de la victime expiatoire, nous trouvons, nous, du carnavalesque. N. Schor, étudiant le livre des « origines », La Fortune des Rougon, voit dans Silvère Mouret la première de ces victimes, sur le sang de laquelle vont se bâtir l'ascension sociale des Rougon et l'assise du régime de Napoléon III. Certes. Cela dit, l'exécution du républicain Silvère, parce qu'elle a lieu au même moment que celle de Mourgue, qui « pousse des cris de cochon qu'on égorge », que le banquet donné par les bonapartistes chez Pierre Rougon¹³ pour fêter leur triomphe, prend une coloration carnavalesque :

A ce moment, il sentit sur sa tempe le froid du pistolet. [...] Et, chez les Rougon, le soir, au dessert, des rires montaient dans la buée de la table, toute chaude encore des débris du dîner. Enfin, ils mordaient aux plaisirs des riches ! Leurs appétits, aiguisés par trente ans de désirs contenus, montraient des dents féroces. Ces grands inassouvis, ces fauves maigres, à peine lâchés de la veille dans les jouissances, acclamaient l'Empire naissant, le règne de la curée ardente. (FR, 314)

Dans La Curée, justement, c'est, entre autres, sur le « sacrifice » de Renée par les Saccard que se fondent le monde de la spéculation et tout un régime corrompu par l'argent. Or, cette dernière a été, elle aussi, une « reine » de la Mi-Carême (nous allons y revenir) ; tout comme la Gervaise Macquart de L'Assommoir, « victime émissaire » du quartier de la Goutte d'Or. Nous avons déjà évoqué les aspects carnavalesques du parcours de l'« oie » Gervaise, la « reine » des blanchisseuses, que la boiterie constitue en reine Pédauque de la Goutte d'Or, dont le roman raconte l'« in-détronisation ».¹⁴ Et si certains critiques voient dans

¹³ Bien aidé par le marquis de Carnavant, père illégitime de Félicité, dont le nom évoque certes le côté carnassier mais aussi le carnaval. N'oublions pas que, parce qu'elles sont le fruit de mésalliances sexuelles, la lignée bâtarde des Macquart et celle des Mouret sont comme « marquées » originellement.

¹⁴ Nous voulons bien qu'elle ait des accointances avec une Eve Chthonienne (comme l'écrivent P. Carles et B. Desgranges dans « Lecture de L'Assommoir », L'Ecole des Lettres, II, 1989-90, 6, pp. 61-91) mais les savoirs folkloriques nous donnent également

Etienne Lantier le « tyrannos » et le « pharmakon » des coronas de Germinal¹⁵, nous souhaitons ajouter que ce roman est celui qui connaît une nouvelle grande actualisation du système des Gras et des Maigres.

Quoi qu'il en soit, il ne s'agit pas non plus, pour nous, de généraliser : il y a sans doute dans tous ces romans des éléments de nature carnavalesque mais seule une étude approfondie des modalités de leur textualisation nous permettrait de parler, comme pour Le Ventre de Paris, de véritable « schème » interprétatif.

En tout cas, leur présence, incontestable, dans l'oeuvre zolienne nous interroge : c'est que les phénomènes de carnavalisation doivent entrer en résonance avec les données les plus essentielles de l'imaginaire de l'écrivain naturaliste, sans doute parce qu'ils interrogent les fondements mêmes de notre culture.

2. Le carnaval et les fondements culturels du groupe social

Sans vouloir entrer dans le détail des interprétations du phénomène carnavalesque, au demeurant extrêmement complexes et tout sauf univoques, nous voudrions néanmoins rappeler que ce qui s'y joue, c'est toujours la constitution, voire la reproduction, du groupe en fête. Car le carnaval, loin d'exhiber simplement les signes de la fête libératoire et transgressive, souvent parfaitement réglée du reste, interroge les rapports profonds qui unissent l'individu, son groupe social et l'univers extérieur (les autres communautés et les autres espaces, la société englobante, le cosmos, voire l'au-delà, etc.). D'une certaine manière, en les « spectacularisant », en les inversant et en les brouillant au besoin, les « carnavalesques » rappellent tous les fondements culturels de la vie sociale, à commencer par la dichotomie constitutive nous / les autres (*eux*), recoupée ensuite par toute une série d'autres : les vivants /

des modèles qui nous semblent aussi, voire plus, opérants et qui correspondent bien – culturellement parlant – à ce quartier populaire de la Goutte d'Or.

¹⁵ B. Desgranges, « Germinal ou le sacre du printemps », L'Ecole des Lettres, 4, 1^{er} nov.1993, Germinal, pp. 139-150.

les morts, les membres du groupe / les étrangers, l'homme / la femme, l'homme / l'animal, le jeune / le vieux, le renouveau / l'ordre ancien, le sauvage / le civilisé, etc. En quelque sorte, le carnaval apparaît toujours comme une exploration des limites, des états, des frontières : en exhibant les marques distinctives de l'*Autre*, on établit ce qui construit sa propre identité ; par les « mélanges », les inversions et autres renversements que la fête opère un temps, sont rappelées constamment (et comme en creux) les places que chacun doit occuper.¹⁶ Aussi la spécificité du groupe en fête et son contexte historico-social conditionnent la forme même (et les sens) des manifestations carnavalesques.

A lire cette liste (non exhaustive) des antithèses fondamentales qu'interroge le carnaval, on comprend mieux pourquoi nous trouvons du carnavalesque dans les œuvres de Zola : son imaginaire fonctionne – partiellement sans doute mais tout de même – sur ces oppositions. Comme le dit une grande partie de la critique zolienne, tout le système métaphorique des Rougon-Macquart tient sans doute sur l'image centrale de la « bête humaine », à savoir sur la confusion possible, toujours plus ou moins latente pour l'écrivain naturaliste, des divers règnes, et donc, plus profondément, de la nature et de la culture. A reprendre seulement Le Ventre de Paris, on a vu l'importance de la parenté problématique (ou de la problématique proximité / éloignement) de l'homme et du cochon, du groupe et de l'*Autre*, de l'homme et de la femme, du cru et du cuit, du sang et de ce qui l'atténue (le végétal, la cuisson, le vernis culturel, etc.) ; en bref, du sauvage et du civilisé.

¹⁶ Dans la préface de Carnavals et mascarades (dir. P. G. d'Ayala et M. Boiteux, Paris, Bordas *Spectacles*, 1988, p. 8), M. Augé écrit : « Pensée du temps qui passe et du temps qui revient, pensée du même et pensée de l'autre, l'activité rituelle trouve peut-être dans le carnaval, dans les rites d'inversion et dans toutes les formes de mascarades, son expression la plus achevée. Car tout rite identifie. Il identifie comme semblables tous ceux auxquels il s'applique, et également tous ceux qui le mettent en œuvre. Mais il est comme le masque : pour identifier il a toujours recours à la figure de l'autre – de l'autre sexe, de l'autre âge, de l'autre statut. Il ne fait que mettre en scène l'incessant renvoi du même à l'autre et de l'autre au même, par lequel chacun pour leur part, et tous ensemble, les hommes essaient de penser quelque chose d'une identité qui ne cesse de les fuir. »

Plus précisément encore, c'est comme si l'écriture zolienne était hantée par les changements d'états de la matière, les déplacements de frontières et de limites entre les grandes catégories culturelles¹⁷ : elle interroge souvent les mouvements, les passages transitoires de l'une à l'autre, qui signalent à la fois l'irréductible pouvoir de la vie mais aussi le brouillage, inquiétant, des classifications qui fondent toute civilisation (en particulier, pour Zola, celle du XIX^e siècle européen finissant), et de leur valorisation (en termes de pureté / impureté par exemple). On pourrait sans doute parler d'un imaginaire quasi ethnologique. Si l'on reprend l'exemple du Ventre de Paris, on a noté, à propos des grandes « natures mortes », que le système des images présentait un certain nombre de conflits entre isotopies rectrices, comme ceux du solide et du liquide (ainsi les montagnes de légumes deviennent des « mers » au chapitre I), du dur et du mou (les choux font penser à des « boulets de canon »), du putrescible et de l'imputrescible, par exemple. Les poissons peuvent passer d'un état quasi métallique et donc incorruptible (au début du chapitre III), pris qu'ils sont dans la comparaison avec les bijoux ; quelques pages plus loin, ils ramollissent et rappellent à chaque instant la pourriture qui les guette.¹⁸ On comprend mieux le succès du cochon dans le roman : si son *spectre symbolique* est large, c'est parce que, justement, l'animal est au cœur d'un ensemble de *brouillages catégoriels* et il convient bien alors à l'imaginaire zolien. Un dernier exemple nous arrêtera, celui des « rogatons ». Ce qui gêne, en effet, Gavard (et le narrateur) dans le fait que Mlle Saget se nourrisse d'« arlequins » (le terme dans notre contexte est bien intéressant), c'est que, outre la raison politique (la vieille commère espère manger des restes de l'Elysée, ce qui est proprement scandaleux pour des opposants à Napoléon III), ces plats sont souvent aussi des *mélanges* :

¹⁷ Il n'est que de noter quelques-uns des titres et des sous-titres des chapitres de l'ouvrage de M. Van Buuren, consacré spécifiquement à la métaphorisation dans Les Rougon-Macquart (*op. cit.*) : « Personnifications » (pp. 53-98) ; « Règne animal, règne végétal » (pp. 99-150) ; « L'être et le paraître » (pp. 177-188) ; « L'homme-machine » (pp. 215-228).

¹⁸ On peut ici multiplier les exemples : la symphonie des fromages est construite sur l'image centrale de la barbarie ; l'étal de la Sarriette à partir des caractères anthropomorphes des fruits, etc.

Ce soir-là, il n'y avait qu'un grand vieillard devant la boutique. Il flairait une assiette, poisson et viandes mêlés. Mlle Saget flaira de son côté un lot de friture froide. [...] L'odeur de l'étalage était nauséabonde, une odeur de vaisselle grasse et d'évier mal lavé. (835)

La préoccupation zolienne par excellence ne serait-elle pas justement la confusion des genres et autres « arlequinades » ?

En d'autres termes, les éléments du carnavalesque se coulent bien, nous semble-t-il, dans l'imaginaire ethno-culturel de l'écrivain naturaliste comme ils entrent en convergence également avec d'autres niveaux de son « discours », notamment en ce qui en concerne la partie politique.

II. Les effets de sens sur un plan politique

C'est que le schème carnavalesque permet en effet à Zola de conforter sa critique du Second Empire. Dans la textualisation qu'il en propose dans Le Ventre de Paris comme dans d'autres romans, il rejoint tout un imaginaire politique d'époque.

1. La « fête impériale » : un carnaval à l'envers

L'idée de la « fête impériale », qui caractérise fréquemment la période correspondant au Second Empire, est un tel lieu commun, forgé dans le discours politique par les opposants républicains à Napoléon III et relayé (c'est ce qui en a assuré sans aucun doute le succès) par toute

une série de chroniqueurs, de caricaturistes et d'écrivains¹⁹ – dont Zola, qui en a poussé particulièrement loin l'usage dans Les Rougon-Macquart, que certains historiens l'ont reprise à leur compte.²⁰

Mais c'est d'un « carnaval impérial » qu'il faudrait plutôt parler. Il est inutile d'ajouter que, dans ce contexte de critique et de satire, ne sont retenus que les traits négatifs de la fête (identiques à ceux qu'on a vu décriés par les chroniqueurs bourgeois au sujet du cortège du Bœuf gras ou devant la descente de la Courtille). Ce qu'écrit, en 1855, B. Gastineau est particulièrement parlant : « C'est un pléonasme, une superfétation, une débauche ajoutée à la débauche. Le carnaval est mort ; la civilisation masquée, travestie, pommagée, costumée, monnayée, l'a enterré. »²¹ Et Zola semble appliquer plus précisément cette remarque au régime de Napoléon III : on peut lire effectivement sa version de l'Empire dans Les Rougon-Macquart, à l'aide de certains des concepts bakhtiniens définissant le carnavalesque et des analyses de l'ethnologue Gl. Sanga, tels que nous les avons proposés dans notre deuxième chapitre.²²

1.1. Un règne de mascarade

Tout d'abord, l'empereur apparaît bien comme une sorte de roi de carnaval : si son « intronisation » s'est faite dans le sang, il n'est qu'un

¹⁹ Il est à noter que, dans Le Ventre de Paris, Gavard conserve précieusement toute une littérature clandestine, constituée de « tous les livres politiques défendus à la frontière, les pamphlets de Bruxelles, les histoires scandaleuses des Bonaparte, les caricatures étrangères ridiculisant l'empereur. » (886) Pour la question de la caricature politique au XIX^e siècle, on peut lire, par exemple, La caricature entre république et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?, dir. R. Bellet et Ph. Régner, Lyon, P.U., Coll. Littérature et idéologie, 1996.

²⁰ Ainsi le volume consacré à la période, par Alain Plessis, dans la série La nouvelle histoire de France contemporaine (Paris, Le Seuil, Coll. Points-Histoire, volume 9, 1973) s'intitule « De la fête impériale au mur des Fédérés ».

²¹ B. Gastineau, *op. cit.*, p. 80.

²² La critique zolienne est revenue sur la « fête impériale » telle qu'elle peut se lire dans Les Rougon-Macquart, mais beaucoup moins, nous semble-t-il, sur le fait qu'elle présente de fortes ressemblances avec un carnaval. Il n'est que de se reporter, par exemple, aux analyses de M. Claverie dans « La fête impériale », Les Cahiers naturalistes, 45, 1973, pp. 31-49 : dans cet article, seul un sous-titre (« Badinguet conduit le cotillon ») fait allusion – peut-être – à ce qui nous occupe ici.

usurpateur et qu'une pâle réplique de son oncle²³ ; il est l'incarnation du « bas » qui a pris le pouvoir et son règne est donc celui du faux, de la corruption. En bref, il est un masque, entouré d'autres masques. Toute sa personne, tout au moins chez Zola, exprime une forme de lassitude, de dégénérescence ; il compose un personnage quelque peu factice, de peu de réalité. Voici sa première apparition dans Les Rougon-Macquart ; elle se trouve dans La Curée, au moment de la scène du bal qu'il donne aux Tuileries et auquel les Saccard sont conviés :

Il était en habit, avec l'écharpe rouge du grand cordon. Renée, reprise par l'émotion, distinguait mal, et cette tache saignante lui semblait éclabousser toute la poitrine du prince. Elle le trouva petit, les jambes trop courtes, les reins flottants ; mais elle était ravie, et elle le voyait beau, avec son visage blême, sa paupière lourde et plombée qui retombait sur son œil mort. Sous ses moustaches, sa bouche s'ouvrait mollement ; tandis que son nez seul restait osseux dans toute sa face dissoute. (C, 439)²⁴

Un empereur-masque, une cour masquée, un masque de respectabilité et de dignité aristocratique : et Zola de noter qu'il ne s'agit là que d'une imitation vulgaire de la « vraie » noblesse. C'est ce qui signifie l'épisode des chasses à Compiègne au chapitre VII de Son Excellence Eugène Rougon : la cour et les ministres participent à une chasse à courre, copiée très clairement sur celles d'ancien régime ; au fond, les hôtes ne sont intéressés que par les relations de pouvoir et se jouent mutuellement une sorte de comédie. Mais leur basse nature se révèle au premier relâchement : comme dans La Curée, la haute société (et ici la plus haute même) ne sait pas se tenir à table. « Il y eut un grand bruissement de jupes, un piétinement autour de la table, pendant que les huissiers et les valets de pied, rangés gravement contre les murs,

²³ Napoléon III est bien, pour une partie de ses contemporains, « Napoléon le Petit ».

²⁴ L'empereur s'arrête ensuite devant Renée et, « rêveur équivoque », il murmure une phrase grivoise : « Voyez donc, général, une fleur à cueillir [...] »

restaient seuls corrects, au milieu de cette débandade de gens ayant bien dîné. » (SE, 164-65)²⁵

Un tel monarque, une telle Cour, ne peuvent régner que sur un « monde à l'envers », marqué par toutes sortes de dérèglements, d'inversions, de « mésalliances » et gouverné par le *bas* et par le *faux*. Aux yeux d'un Zola (et d'un certain nombre d'auteurs), le régime napoléonien se signale surtout par son goût pour la vulgarité et pour le travestissement, traversé qu'il est, de fond en comble, par le déchaînement des « appétits », qu'ils soient de pouvoir, d'argent, de sexe ou de nourriture.

Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique les débordements des appétits, le large soulèvement de notre âge qui se rue aux jouissances. Partis du peuple, ils vont au pouvoir, au million, au génie et au crime, à l'héroïsme et à l'infamie. Ils s'irradient dans toutes les classes, ils racontent le second Empire, depuis le guet-apens du coup d'Etat.²⁶

Il nous reste à prendre quelques exemples de ces renversements ; nous choisirons ceux qui nous semblent le plus intimement liés à la problématique carnavalesque.

²⁵ Il est à noter qu'A. Daudet, dans Numa Roumestan (publié chez Charpentier, en 1881), donne des chasses à Compiègne une version plus clairement carnavalesque : « Après quelques propos tenus à demi-voix entre voisins de table [...], la causerie devenue générale, on parla des dernières fêtes de Compiègne et de ces chasses travesties, où les invités figuraient en seigneurs et dames Louis XV. Numa, qui connaissait les idées libérales du vieux Le Quesnoy, se lança dans une improvisation superbe, presque prophétique, montra cette Cour en figuration du cirque, écuyères et palefreniers, chevauchant sous un ciel d'orage, se ruant à la mort du cerf au milieu des éclairs et des lointains coups de foudre ; puis en pleine fête le déluge, l'hallali noyé, tout le mardi gras monarchique finissant dans un pataugeage de sang et de boue !... » La citation est tirée de l'édition du roman chez Omnibus, 1997, p. 582.

²⁶ Zola, brouillon de préface à La Fortune des Rougon, rédigé avant la chute de l'Empire, Bibliothèque Nationale, Ms. 10.303, f ° 78- f° 79.

1.2. La Curée et Nana : travestissements, inversions sexuelles et règne du *bas*

Dans la mesure où l'on trouve au plus haut niveau du pouvoir des « gens de rien »²⁷, il est attendu que ces derniers apportent avec eux leurs (mauvaises) manières et leurs goûts (vulgaires). On voit, dans le monde de la « haute » zolien, se multiplier les bals travestis, les mascarades et les spectacles de pacotille. Le meilleur exemple en est La Curée, dont l'héroïne principale Renée, de noble origine pourtant, connaît, au contact de Saccard, la vie idéale-typique d'une grande bourgeoisie du second Empire, littéralement gouvernée par les dîners et les bals fastueux. Dès l'ouverture du roman, cette femme qui a la vie dont Emma Bovary a rêvé, dit à son beau-fils Maxime : « Mais, vois-tu, j'ai assez de bals, assez de soupers, assez de fêtes comme cela. C'est toujours la même chose. » (C, 327) Malgré cela, tous les événements marquants de son existence romanesque vont être liés à ces « fêtes » : au premier souper décrit dans le roman, Renée qui s'ennuie est envieuse des rires qui unissent son beau-fils Maxime et Louise de Mareuil²⁸ ; ensuite, elle est invitée au bal des Tuileries, où elle ressent les premières pointes de cette « fièvre de folie » qui va la faire tomber, comme « une fille », dans les bras de Maxime. A partir de ce moment, le dérèglement de sa vie devient total : les inversions sexuelles sont de plus en plus notées, Renée se « virilise » davantage²⁹ et Maxime, qui est depuis toujours une figure androgyne, se met à ressembler à « une vraie fille ». Est-il alors étonnant que l'apothéose de tous ces renversements ait lieu un soir de Mi-Carême, dans un bal travesti donné par Saccard ? C'est au cours de ce dernier que Renée, intronisée reine de la fête, d'autant qu'elle joue la nymphe Echo du Poème en trois tableaux, intitulé « Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo » et mis en scène chez elle par le préfet Hupel de la Noue, connaît sa chute la plus

²⁷ « Cet assaut des hauteurs de la société par ceux qu'on appelait au siècle dernier les gens de rien, est une des grandes évolutions de notre âge. », Zola, Ms. 10.345, f° 22.

²⁸ Là encore, le narrateur prend soin de noter que le seul à rester correct au milieu de ces grands bourgeois qui ont trop mangé et trop bu, est le valet Baptiste (C, 347).

spectaculaire. Cette soirée *institue* littéralement toutes les inversions. Le Poème en question n'est qu'une parodie vulgaire et matérialiste d'un épisode de la mythologie grecque, mais qui dévoile les appétits réels de ses spectateurs en matière de sexe et d'argent ainsi que la fin annoncée des amours de Renée et de Maxime.³⁰ Les danses endiablées font oublier aux convives ce qu'ils croient être leur rang : « Ce fut d'abord un quadrille : *Ah ! il a des bottes, il a des bottes, Bastien !* qui faisait alors les délices des bastringues. » (C, 557) ; le buffet où ils montrent leurs appétits féroces, est dévasté, ce qui révèle à quel point leurs bonnes manières sont factices : « C'était un pillage [...]. »³¹ Et le point culminant de la soirée est le moment où Renée, rendue folle par l'annonce du mariage de Maxime, l'entraîne dans sa chambre ; il s'agit presque d'un passage charivarique dans la mesure où elle se met à battre son amant :

« [...] C'est moi qui suis le maître. Je te casserais les bras, si j'étais méchante ; tu n'as pas plus de force qu'une fille. »

Et comme il se débattait, elle lui tordit les bras, de toute la violence nerveuse que lui donnait la colère. (C, 568)

Saccard les surprend, découvre qu'il est un mari trompé (là encore est-ce étonnant en carnaval ?) ; ce faisant, il met en plein jour une autre transgression, très importante sur un plan culturel, l'inceste, et en décidant de ne pas réagir pour mieux voler sa femme, il accepte ce qui est d'ordinaire inconcevable ! Le père et le fils s'en vont, bras dessus,

²⁹ « Je suis un homme, moi. » (C, 442)

³⁰ C. Becker a fort bien analysé tous ces aspects dans son article, « Illusion et théâtre : la métaphore du théâtre dans *La Curée* », *La Curée de Zola ou la vie à outrances*, Paris, SEDES, 1987, pp. 119-128. Nous nous étonnons simplement qu'elle n'ait pas noté l'importance du calendrier : un bal de la Mi-Carême n'est pas un bal comme les autres. On peut dire la même chose de J.M. Bailbé qui conclut pourtant son article « Une fin de fête : le bal travesti chez Saccard » (*Fins de siècle, Actes du Congrès national de la Société française de Littérature générale et comparée*, éd. Ponnau, Toulouse, P.U. du Mirail, 1989, pp. 288-289) de la manière suivante : « Mythe de l'antiquité, mythe de l'exotisme moderne, vision d'un art lyrique qui célèbre le sacre de la femme et son agonie exemplaire. On peut dire aussi que l'accélération finale du cotillon introduit une sorte de vertige qui n'est pas sans évoquer la *Traviata* de Verdi, et les scènes de Carnaval qui accompagnent la mort de l'héroïne Violetta [...]. » Mais la fête des Saccard est bien un bal de Carnaval !

bras dessous... C'en est fini de la reine de la Mi-Carême, à qui il ne reste plus qu'à connaître une destitution brutale.

Dans Nana, c'est la fille de rien, la « Mouche d'or » de la rue parisienne qui va « carnavaliser » la capitale et tout un régime, en faisant se rouler à ses pieds, par la toute-puissance de son « bas corporel », les hommes les plus riches, les plus nobles et les plus influents de son temps.³² Ce qui nous intéresse plus particulièrement, c'est que la métaphore carnavalesque est utilisée explicitement, là encore, et pour désigner, au-delà du mauvais goût affiché au Théâtre des Variétés, le régime tout entier. Tout le début de Nana, c'est d'autant plus frappant qu'il s'agit de l'ouverture du roman, renvoie en effet à la problématique du « monde à l'envers » qu'est le second Empire, où une prostituée peut *vraiment* devenir une déesse et gouverner le monde.³³ La pièce dans laquelle apparaît Nana, La blonde Vénus, est déjà tout un symbole, puisque c'est une caricature mythologique. « Le premier acte de *La Blonde Vénus* se passait dans l'Olympe, un Olympe de carton, avec des nuées pour coulisses et le trône de Jupiter à droite. » (N, 1105) Les

³¹ Notons que, pour Zola, tous les milieux, même les plus riches, vivent la fête comme une « colossale ripaille ».

³² Ainsi D. K. Danow, dans « The Spirit of Carnival. Nana's carnival world » (Excavatio, 1996, VIII, pp. 194-204), écrit : « Nana carnivalizes Paris ».

³³ Il est à noter que ce thème de la prostituée élevée au rang de princesse, parce que le régime autorise toutes les inversions, est d'époque : les frères Goncourt, dans leur Journal, le commentent aussi. Extrait du 18 janvier 1857 : « Été hier avec un Duvéria au bal masqué. Voilà une chose grave et plus grave qu'on ne croit : le Plaisir est mort. » [Suit ici un passage sur la fin de l'amusement facile et des Lorettes d'antan] « Jamais le bas monde de l'amour n'a reflété le haut de la société comme maintenant ! des affaires depuis le haut de l'échelle jusqu'en bas, du ministre à la fille. Le génie, l'humeur, le caractère de la France complètement retournés, tournés aux chiffres, à l'argent, au calcul et complètement guéris du premier mouvement. La France devenue une Angleterre, une Amérique ! La fille est un homme d'affaires et un pouvoir. Elle trône, elle règne, elle toise de l'œil, elle insulte ; elle a le dédain, l'insolence, la morgue olympienne. Elle envahit la société... et le sent. Elle gouverne aujourd'hui les mœurs, elle éclabousse l'opinion ; elle mange des marrons glacés dans la loge, à côté de votre femme ; elle a un théâtre à elle, les Bouffes ; un monde à elle, la Bourse. A la fin, je me suis amusé à frapper sur l'épaule de ces rosses régnantes et leur ai dit : "Vois-tu, il viendra un jour où l'on te marquera avec un fer chaud un phallus sur l'épaule." Eh oui ! je crois que l'on sera forcé prochainement d'en venir à des mesures de police répressives. On fera des règlements qui les remettront à leur place, au ruisseau, qui leur défendront, comme au XVIII^e, les loges honnêtes et réfréneront leurs prospérités. Tout cela viendra et il viendra encore une chose : une grande lessive. Je la vois, je la sens. C'est un temps anormal, un renversement trop grand de la cervelle et du cœur de la patrie, la matérialisation de la France se faisant trop vite et trop dégoûtamment pour que la société ne saute pas. »

acteurs, dans un tel décor, sortent tout droit des mascarades de carnaval :

Rose Mignon venait d'entrer, en Diane. Bien qu'elle n'eût ni la taille ni la figure du rôle, maigre et noire, d'une laideur adorable de gamin parisien, elle parut charmante, comme une raillerie même du personnage. [...] Et toute la salle éclata, lorsque Prullière, un acteur si aimé, se montra en général, un Mars de la Courtille, empanaché d'un plumet géant, traînant un sabre qui lui arrivait à l'épaule. (N, 1106)

Comme attendu, le public assiste, un peu plus tard (et toujours dans le premier acte), à une délégation de « maris trompés », introduite par « Ganymède et Iris », qu'il va finir par nommer « le chœur des cocus » ! La comparaison est explicite au deuxième acte : « Le décor du second acte fut une surprise. On était dans un bastringue de barrière, à la *Boule-Noire*, en plein mardi gras ; des chienlits chantaient une ronde, qu'ils accompagnaient au refrain en tapant des talons. » (N, 1111) Le public adore :

Ce carnaval des dieux, l'Olympe traîné dans la boue, toute une religion, toute une poésie bafouées, semblèrent un régal exquis. La fièvre de l'irrévérence gagnait le monde lettré des premières représentations ; on piétinait sur la légende, on cassait les images antiques. Jupiter avait une bonne tête, Mars était tapé. La royauté devenait une farce et l'armée, une rigolade. Quand Jupiter, tout d'un coup amoureux d'une petite blanchisseuse, se mit à pincer un cancan échevelé, Simonne qui jouait la blanchisseuse, lança le pied au nez du maître des dieux, en l'appelant si drôlement : « Mon gros père ! » qu'un rire fou secoua la salle. [...] Vénus arrivait, enfin, en Poissarde, un mouchoir sur la tête, la gorge débordante, couverte de gros bijoux d'or. (N, 1112)

De ce « carnaval des dieux » de l'Olympe à celui des maîtres de l'Elysée, il n'y a pas loin.

1.3. Le Ventre de Paris et L'Argent : l' « orgie » impériale

Après le ventre sexuel, le ventre de la digestion. Le Ventre de Paris veut raconter l' « entripaillement » du régime : les Halles, par leur matérialité même et parce qu'elles sont, de plus, comme la vitrine du règne de Napoléon III (c'est l'une de ses réalisations architecturales les plus spectaculaires), permettent à Zola d'incarner (c'est le cas de le dire) son projet critique. Dans presque toutes ses descriptions du marché central, que ce soit dans des articles antérieurement donnés à la presse³⁴ ou dans le roman, l'idée d'abondance finit par « se cristalliser » dans le mot « orgie » : « Je venais de voir les servantes qui balayaient la salle à manger, je me trouvais maintenant devant *l'office colossale* qui allait alimenter l'orgie du jour. »³⁵ Orgie alimentaire qui renvoie directement à la bacchanale impériale et dans Le Ventre de Paris, l'association est tout à fait explicite :

[...] parce que, maintenant, il [Gavard] regardait Napoléon III comme son ennemi personnel, une canaille qui s'enfermait avec de Morny et les autres, pour faire des « gueuletons ». Sur ce chapitre, il ne tarissait pas ; il baissait un peu la voix, il affirmait que, tous les soirs, des voitures fermées amenaient des femmes aux Tuileries, et que lui, lui qui vous parlait, avait, une nuit, de la place du Carrousel, entendu le bruit de l'orgie. (661)

On a presque l'impression qu'il s'agit de ces mêmes « camavaleuses » que voyait Florent, au moment de son départ pour Cayenne. Du reste, ce dernier, au plus fort de ses nausées, se prend à imaginer l'empire de la même manière : « Croyant avoir à venger sa maigreur contre cette ville engraisée, pendant que les défenseurs du droit crevaient la faim en exil, il se fit justicier, il rêva de se dresser, des Halles mêmes, pour écraser ce règne de mangeailles et de souïeries. » (812)

³⁴ Articles du 20 novembre 1866 dans Le Figaro ; du 19 septembre 1869 et du 17 octobre 1869 dans La Tribune.

³⁵ La Tribune, 17 octobre 1869.

Au-delà des pavillons Baltard, c'est bien toute une capitale qui est vue comme une « foire colossale ». Laissons le narrateur de L'Argent (au début du chapitre VIII) conclure radicalement sur ce chapitre :

Ce fut le 1^{er} avril que l'Exposition Universelle de 1867 ouvrit, au milieu de fêtes, avec un éclat triomphal. La grande saison de l'empire commençait, cette saison de gala suprême, qui allait faire de Paris l'auberge du monde, une auberge pavoisée, pleine de musiques et de chants, où l'on mangeait, où l'on forniquait dans toutes les chambres. Jamais règne, à son apogée, n'avait convoqué les nations à une si colossale ripaille. (Ar, 228)

Plus loin, l'évocation se poursuit ainsi : « Par les soirées claires, de l'énorme cité en fête, attablée dans les restaurants exotiques, changée en foire colossale où le plaisir se vendait librement sous les étoiles, montait le suprême coup de démente, la folie joyeuse et vorace des grandes capitales menacées de destruction. » (Ar, 231)

1.4. Conclusion partielle

La métaphore carnavalesque semble apparaître aux yeux du narrateur zolien comme la plus adéquate pour caractériser la « fête impériale » : les traits les plus marquants du carnaval lui servent à construire la stigmatisation du Second Empire. La critique est rendue d'autant plus sévère que l'une des marques les plus essentielles de la fête, son caractère éphémère, est inversée : elle va durer, sinistrement, vingt années, jusqu'au « charnier de Sedan ». Le « carnaval impérial » est donc comme un carnaval à l'envers, un carnaval en continu ; en bref, le régime napoléonien est comme une image pervertie et absolument dangereuse du carnaval.

Les représentants de Carême ne peuvent alors que faire un tour et s'en aller, en attendant la « détronisation » brutale de l'Empereur, « ce gros cochon de Badinguet » comme l'appellent les soldats de La

Débâcle. Il faut croire, du reste, que, pour un certain peuple en tout cas, l'assimilation de Napoléon III au « roi » du carnaval était explicite puisqu'à Marseille, au moment de son départ en exil, on chanta « Adeieu pauré Carnavas ». ³⁶

Cela dit, la stigmatisation d'un régime – quand bien même ce serait celui, honni, de Napoléon III – ne saurait être, nous semble-t-il, l'unique motivation politique de la métaphore carnavalesque dans Le Ventre de Paris.

³⁶ D'après L. Leroux, « Les "petits frères" du provençal », Le Monde, 21 juillet 1999, p. 9. Pendant le siège de Paris et la Commune (dans le contexte de la défaite française face à la Prusse), un certain nombre de chansons satiriques circulaient aussi, soulignant le fait que Napoléon III était un empereur de pacotille. L'une des plus célèbres s'intitulait « Le Sire de Fisch-Ton-Kan » ; voici comment S. Dillaz la commente, dans La Chanson française de Contestation, De la Commune à mai 68 (Paris, Seghers, 1973, pp. 196-97) : « Créée par Arnaud à l'Ambigu après la chute de Sedan, cette chanson antibadinguiste devint un succès de caf' conc' avant de servir de timbre à d'autres moutures satiriques. Ses couplets ironiques coururent les rues durant la Commune. En synthétisant la rancœur du peuple envers son empereur fantoche, le texte dépasse en réalité la simple attaque directe [...] »

« Il avait un' moustach' énorme,
Un grand sabre et des croix partout,
Partout, partout !
Mais tout ça c'était pour la forme,
Et ça n' servait à rien du tout,
Rien du tout.
C'était un fameux capitaine,
Qui t'nait avant tout à sa peau,
A sa peau !
Un jour, il voit qu' son sabre l' gêne,
Aux ennemis, il en fait cadeau,
Quel beau cadeau !

Voilà le sir' de Fisch-Ton-Kan,
Qui s'en va-t-en guerre,
En deux temps et trois mouv'ments.
L' pèr', la mèr' Badingue
A deux sous tout l'paquet,
L' pèr', la mèr' Badingue,
Et le petit Badinguet ! [...] »

On a même retrouvé un Testament de Badinguet, datant de 1871 et construit sur le modèle des Testaments carnavalesques : voir P. Barbier, F. Vernillat, L'Histoire de France par les chansons, Vol. 7 : La République de 1848 et le Second Empire, Paris, Gallimard, NRF, 1959, pp. 186-87.

2. Le Siège de Paris et la Commune

S'il dépeint les Halles comme une « foire alimentaire » et tout un régime politique comme un carnaval « colossal », Zola n'en oublie pas pour autant les Maigres et l'importance symbolique du carême, l'*autre* pôle – incontournable – du cycle carnavalesque.

2.1. La faim et l'abondance

Sans vouloir tomber dans un travers que nous avons dénoncé, celui du manichéisme de certaines lectures du Ventre de Paris qui font trop uniformément des Gras, des bourgeois ventrus, et des Maigres, des affamés, il nous apparaît toutefois que la description de l'abondance porte en elle-même, comme en creux, la présence angoissante de la faim. Le carnaval appelle le carême... et ce dernier, tout au moins dans les classes populaires, a toujours partie liée avec la faim.³⁷

En effet, et nous l'avions signalé au chapitre II, la nourriture dans le roman tient un discours problématique : la dimension de la consommation, contrairement à ce que certains lecteurs auraient pu penser, n'est guère privilégiée et la narration ne met pas en scène les repas des Gras (sauf Lisa mangeant son bout de boudin) ; seuls quelques Maigres nous sont décrits « à l'œuvre » et encore, dans des repas qui présentent tous d'une manière ou d'une autre un caractère de marginalité par rapport à ce qu'implique l'univers des Halles. Il n'est que de repenser à la carotte volée de Florent, au premier chapitre, qui lui « brûle l'estomac », à l'omelette que madame François prépare à Claude et Florent (repas sobre et pris en dehors des Halles), à la nourriture des « pauvres » et du tout-venant (la soupe aux choux du petit matin, les « rogatons ») ou encore aux dîners clandestins, nocturnes et furtifs, de Marjolin, Cadine et Léon, composés de menus larcins.

³⁷ Certains proverbes populaires rappellent le lien, terrible, du carême et de la pauvreté : « Carême et Justice seuls aux pauvres s'appliquent » ; « Carême pour le pauvre, Carnaval pour le riche ».

La consommation véritable, pleine, abondante, goûteuse, (festive ? carnavalesque ?), n'apparaît au fond que dans les discours et les fantasmes des personnages : dans ceux de Claude regrettant que les bourgeois mangent tous les beaux aliments des Halles (« Non, tenez, ce qui est exaspérant, ce qui n'est pas juste, c'est que ces gredins de bourgeois mangent tout ça ! », 624) ; de Louise déclarant aimer le boudin chaud ; de Mlle Saget imaginant les « gueuletons » de Florent et Claude chez Baratte ; de Cadine rêvant d'un godiveau ; de Gavard évoquant les « orgies » élyséennes, etc. Au fond, que disent les vols des gamins, les « îlots de pauvreté » toujours présents malgré l'haussmannisation du quartier, les obsessions alimentaires de certains personnages, l'abondance montrée plutôt que dévorée ? Non pas certes, nous l'avons dit, que le peuple des Halles est véritablement affamé (le roman choisit en fait d'insister narrativement sur une faim « politique », celle de Florent au baignoire et à ses débuts dans le quartier) mais qu'en tout cas, la faim reste une angoisse latente, une éventualité toujours possible.³⁸

Il semble de plus que cette présence en filigrane de la faim dans le roman rejoigne des préoccupations d'époque. La deuxième moitié du XIX^e siècle en Occident, comme le rappellent les spécialistes de l'histoire de l'alimentation, va voir progressivement disparaître la peur des famines, peur jusque-là chronique et ancestrale.³⁹ Le Second Empire, en France, est justement ce moment de transition : il reste, d'après J. Gaillard, marqué par la crainte des soulèvements populaires, surtout à Paris, consécutifs le plus souvent à des problèmes d'approvisionnement alimentaire et de cherté des prix. L'historienne rappelle que l'alimentation est un « domaine archi-sensible » pour le pouvoir. « C'est pourquoi la sûreté de l'approvisionnement parisien comme le maintien des prix à un niveau accessible aux petites gens

³⁸ C'est ainsi que nous pouvons entendre la phrase que prononce Charvet, (confortablement installé chez M. Lebigre du reste), pour commenter le discours du trône : « Elle est belle, sa prospérité, dit Charvet. Tout le monde crève la faim. » (710)

³⁹ Voir, par exemple, P. Camporesi, *Le Pain sauvage, L'imaginaire de la faim de la Renaissance au XVIII^e siècle*, Paris, Le Chemin vert, 1981 ou M. Montanari, *La faim et l'abondance, Histoire de l'alimentation en Europe*, Paris, Le Seuil, Coll. Faire l'Europe, 1995.

restent dans le Paris de 1850 une préoccupation gouvernementale majeure. »⁴⁰ Et la construction des Halles de Baltard obéit très nettement à ces impératifs :

Il est frappant de constater à quel point la force d'une tradition nourrie du souvenir des accapareurs et de la vie chère reste vivace au milieu du XIX^e siècle. Cette force se mesure à l'organisation des Halles que caractérise, sous le second Empire, le maintien d'une centralisation absurde mais indispensable à la surveillance des denrées.⁴¹

De plus, si Le Ventre de Paris est publié en 1873, sa préparation commence, d'après H. Mitterand, dès la fin de 1871, c'est-à-dire quelques mois à peine après les événements politiques de 1870-71. La critique n'a peut-être pas suffisamment souligné les rapports entre ces derniers et un roman qui, justement, n'avait pas été prévu jusque-là par Zola – sous cette forme en tout cas. Certains commentateurs reviennent néanmoins sur cette question ; ainsi R. A. Jouanny tente de rattacher plus explicitement le roman à la Commune de Paris (et, dans la suite de son propos, au roman qui précède dans la série, La Curée) :

Cette vision d'un univers à part [les Halles], dans lequel se mêlaient curieusement réalisme et poésie, ne cessa de hanter Zola ; elle allait lui fournir la motivation, en même temps que le cadre et la figuration de son roman ; mais elle ne pouvait à elle seule en constituer la matière. [...] Le hasard des circonstances fit que ce thème des Halles se trouva associé à des thèmes auxquels, à première vue, rien ne l'apparentait. La Commune encore toute proche avait plongé Zola dans un désarroi profond [...]. Les images sanglantes qui, dans le roman, obsèdent Florent de façon presque morbide trouvent sans doute leur origine dans le choc émotif ressenti par le romancier ; ainsi s'explique également la présence, dans Le Ventre de Paris, d'une étrange faune de révolutionnaires et d'opposants au régime [...] ; ainsi, l'importance

⁴⁰ J. Gaillard, Paris, la ville, op. cit., p. 255.

⁴¹ Ibid.

accordée à la déportation de Florent, une vieille histoire qui est redevenue un fait d'actualité.⁴²

D'autant que Florent est à la fois un « martyr du Second Empire » et une figure de communard et la critique est, ici, plutôt unanime.⁴³ S'il en est une version quelque peu édulcorée (moins agressive), notre personnage possède malgré tout beaucoup des traits distinctifs de l'un des types de communard les plus courus de la littérature anti-communarde de l'époque⁴⁴ : « le jeune déclassé » (dont l'un des modèles « réels » est sans doute J. Vallès)⁴⁵. Il est effectivement un ancien étudiant, d'origine provinciale, plutôt idéaliste (Zola le dit même « illuminé ») et relativement « déclassé » parce qu' « il a reçu une instruction au-dessus des fonctions auxquelles il [peut] avoir effectivement accès »⁴⁶. Par bien des côtés, il se comporte en « petit pion crotté », aigri, qui tente de trouver sa revanche en jouant un rôle dans un événement politique.

Dans ce tempérament tendre, l'idée fixe plantait aisément son clou. Tout prenait des grossissements formidables, les histoires les plus étranges se bâtissaient, il s'imaginait que les Halles s'étaient emparées de lui, à son arrivée, pour l'amollir, l'empoisonner de leurs odeurs. Puis, c'était Lisa qui voulait l'abêtir ; il l'évitait pendant des deux et trois jours, comme un dissolvant qui aurait fondu ses volontés, s'il l'avait approchée. Ces crises de terreurs puériles, ces emportements d'homme

⁴² R. A. Jouanny, Introduction, Le Ventre de Paris, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 17.

⁴³ On peut se reporter à l'article de G. Woollen, « Les "transportés" dans l'œuvre de Zola », Les Cahiers naturalistes, 72, 1998, pp. 317-333. Alors que la littérature du XIX^e siècle avait jusque-là mis en scène des figures de forçats « extraordinaires », romantiques en quelque sorte (que l'on pense au Comte de Monte-Cristo, à Jean Valjean et même au Chourineur), l'allure plus commune, plus « réaliste » de Florent le signale aussi comme un forçat plus récent, plus moderne, bref, plus « communard ».

⁴⁴ Il faut bien reconnaître que Zola partage les mêmes préjugés contre la Commune et les communards qu'un certain nombre d'écrivains plus conservateurs (même s'il montre plus de compassion qu'eux pour le sort réservé aux déportés). Pour un point sur la question du rapport idéologique qu'il entretient avec ces événements, voir l'article de R. Ripoll, « Zola et les communards », Europe, 468-69, avril-mai 1968, pp.16-26. Voir également l'ouvrage de P. Lidsky, Les écrivains contre la Commune, Paris, F. Maspéro, Coll. Fondations, 1982, dont l'un des chapitres s'intitule « Les types dans la littérature anti-communarde ».

⁴⁵ P. Lidsky, *op. cit.*, pp. 98 -103.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 100.

révolté, aboutissaient toujours à de grandes douceurs, à des besoins d'aimer, qu'il cachait avec une honte d'enfant. Le soir surtout, le cerveau de Florent s'embarrassait de fumées mauvaises. (812-13)⁴⁷

Mais c'est sur un autre point que nous voudrions ici insister : la description d'une « foire alimentaire », au moment précis où Zola la compose, n'est-elle pas motivée également par ce traumatisme de la faim qu'a provoqué le siège de Paris ? Tous les témoignages de l'époque reviennent sur cette sensation, plus ou moins oubliée, de la faim, sur l'obligation qui a été faite aux gens de recourir à des viandes tabouées (de cheval d'abord, de chat, de rat, puis, même, celles des animaux de la Ménagerie du Jardin des Plantes). Il suffit de se reporter aux notes que prend Edmond de Goncourt dans son Journal pendant le siège, pour voir de quoi il retourne : si au début (extrait du 24 septembre 1870), il remarque surtout le succès nouveau (« ironique ») que remportent les boîtes de conserve « dans la capitale du manger frais et des primeurs », il est très sensible ensuite au fait que la ville se vide très rapidement de tout aliment.

Paris est agité, Paris est inquiet de sa pitance journalière. [...] J'entends, à quelques pas de là, deux femmes qui se disent derrière moi dans un soupir : « Il n'y a déjà plus rien à manger ! » Et en effet, je regarde la pauvreté des devantures de charcuterie, où ne se voient plus que quelques saucissons à l'enveloppe d'argent et des bocaux de conserve

⁴⁷ Et P. Lidsky de citer (p. 60) A. Daudet dans son portrait des chefs communards : « Des têtes de pions, collets crasseux, cheveux luisants, les toqués, les éleveurs d'escargots, les sauveurs du peuple, tous les mécontents, les tristes, les traînants, les incapables. » (Lettres à un absent : Une champignonnière de grands hommes, Guillaume éd., 1871, p. 146). En bref, dans cette littérature, les dirigeants communards ont des motivations plus psychologiques que politiques : « Ils sont mus par l'envie, le fiel et la haine longtemps amassés dans leur cœur ulcéré. » (P. Lidsky, p. 60). Le narrateur zolien insiste aussi sur la personnalité tourmentée de Florent, sur une forme de méchanceté rentrée, sur une « paranoïa » assez marquée ; en voici un autre exemple : « Il était pris d'un de ces malaises nerveux qui le traînaient parfois, durant des nuits entières, au milieu de cauchemars sans fin. [...] Accoudé à la rampe de fer, Florent songeait qu'il serait puni tôt ou tard d'avoir consenti à prendre cette place d'inspecteur. C'était une tache dans sa vie. [...] S'il souffrait de ce milieu gras et trop nourri, il méritait cette souffrance. [...] Puis, il s'emporta contre lui-même, à la pensée du mouvement populaire qu'il préparait ; il se dit qu'il n'était plus assez pur pour le succès. » (866-67)

de truffes. Je reviens de la Halle par la rue Montmartre. Les planches de marbre blanc de la maison Lambert, à cette époque si chargée de quartiers de chevreuil, de faisans, de gibier, sont nues ; les bassins de poissons sont vides. Et dans ce petit temple de la gueule se promène mélancoliquement un homme maigre.⁴⁸

Quand le siège se durcit, les notations sur le rationnement alimentaire se font plus fréquentes encore.⁴⁹ La faim va marquer durablement l'esprit des Parisiens. D'une certaine manière, elle est comme la punition terrible, le carême forcé, les lendemains maigres de la « colossale ripaille » que fut – au moins dans l'imagination – le second Empire. Et Zola écrivait, quelques mois après seulement et sans qu'il n'y ait aucun rapport avec elle, Le Ventre de Paris, cette « nature morte colossale » ? Nous avons l'impression au contraire que le roman est à la fois comme l'antidote et le rappel de cette humiliation et de cette angoisse.⁵⁰ D'ailleurs, et c'est un signe, les figures de communard zoliennes (Florent, Jacques Damour) ont toujours, à leur retour du bagne, à se « colleter »

⁴⁸ E. de Goncourt, Journal, 27 septembre 1870.

⁴⁹ Extrait du 10 octobre : « Ce matin, je vais chercher une carte pour le rationnement de la viande. » ; 25 octobre : « L'œil du Parisien, aujourd'hui, n'est plus qu'aux étalages de choses susceptibles d'être mangées, des produits avec lesquels on triche l'alimentation des temps ordinaires. » ; 6 décembre : « Aujourd'hui, nous avons, sur la carte des restaurants, du buffle, de l'antilope, du kangourou authentiques. » ; 8 décembre : « On ne parle que de ce qui se mange, peut se manger, se trouve à manger. [...] La faim commence et la famine est à l'horizon. Et les Parisiennes élégantes commencent à transformer leur cabinet de toilette en poulailler. » ; 11 décembre : « Pour déjeuner, je commence presque à être réduit à tirer des moineaux dans mon jardin. » ; 31 décembre : « La viande de cheval, une viande de mauvais rêves et de cauchemars. Depuis que je m'en nourris, c'est une suite de nuits insomnieuses. », etc.

⁵⁰ Certes, Zola n'était pas à Paris au moment du siège mais le traumatisme fut assez profond pour marquer tous les esprits. Il revient du reste sur ces questions dans La Débâcle. La faim nous semble inscrite dans la description du pléthorique pour une autre raison, plus personnelle : Zola a eu faim, à son arrivée à Paris, dans ses années de bohème ; de plus, la capitale, véritable « foire alimentaire », devait impressionner terriblement tout provincial qui y débarquait (« maigre » qui plus est, comme l'est encore Zola au moment de la rédaction du Ventre de Paris ; rappelons qu'A. Lanoux, dans sa biographie de l'écrivain, *op. cit.*, divise sa vie en deux parties, la période maigre, puis la période grasse). « Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur les mécanismes de psychologie collective déclenchés par le spectacle des nourritures affichées, par l'affichage des menus à la porte des restaurants, par la publicité des « Bouillons » dont commence la vogue ; il y aurait beaucoup à dire, bref, sur une mise en scène qui engage l'individu avant même que celui-ci ne se sache engagé. L'étalage alimentaire est d'autant plus efficace que les besoins sont loin d'être tous satisfaits et que les nourritures sont encore très convoitées par les classes populaires. » (J. Gaillard, *op. cit.*, p. 267)

avec le « gros manger » : Florent « débarque » justement aux Halles et le seul membre de famille qui lui reste, son demi-frère Quenu, est devenu charcutier ; l'ouvrier Damour cherche à retrouver sa femme, qui a épousé le boucher Saignard.

En bref, les Halles et l'abondance impliquent, en creux, leur envers, la faim ; celle-ci est souvent associée aux émeutes populaires et les dernières en date, pour un individu publiant en 1873, renforcées par ce traumatisme que fut le siège de Paris, ont eu lieu lors de la Commune. Il y a dans le roman un complexe imaginaire politique particulièrement cohérent, d'autant plus cohérent même qu'au XIX^e siècle tout au moins (dans la réalité historique comme dans l'esprit des « nantis » qui rapportent ces faits), les soulèvements du peuple parisien prennent souvent l'allure de manifestations carnavalesques.

2.2. Insurrections populaires et carnaval

On note en effet au XIX^e siècle une propension remarquable à associer, de fait comme dans le fantasme, révolte populaire et carnaval⁵¹ : « Carnaval, en tout cas, avait bien accompagné le siècle des révolutions. »⁵² Nous ne sommes pas étonnée alors de retrouver le motif du soulèvement populaire dans ce roman carnavalesqué qu'est Le Ventre de Paris.

2.2.1. Le Ventre de Paris et le motif de l'insurrection populaire

Le motif est d'abord présent, bien entendu, du fait même de la spécificité de la biographie de Florent : le texte indique brièvement sa

⁵¹ L'association s'est faite aussi avant le XIX^e siècle : on peut se reporter, par exemple, à l'étude d'E. Le Roy Ladurie, Le carnaval de Romans (Paris, Gallimard, 1979) et à la description d'une révolte d'ouvriers typographes d'avant la Révolution française que propose R. Darnton dans Le Grand Massacre des Chats (Paris, R. Laffont, 1985). Mais au XIX^e siècle, notamment à Paris, le lien semble presque automatique : A. Faure intitule l'un de ses chapitres « Fête et Révolution » (*op. cit.*, pp. 89-126), et J.J. Hémarinquer consacre à ce sujet un article intitulé « Carnaval et politique au XIX^e siècle », Le carnaval de Nice, Rencontres internationales, Nice, Serre, 1985, pp. 143-164.

participation aux journées de février 1848 et de décembre 1851 ; le personnage, à son retour aux Halles, se souvient de son arrestation, de son séjour dans la prison de Bicêtre, de son départ pour Cayenne, puis de son évasion du bagne. Et les « rondes d'herbes », les barrières des voitures et autres charrettes, les « barricades de potirons » du premier chapitre se chargent de rappeler au lecteur, incidemment, son passé insurrectionnel. Ensuite, le complot qu'il fomenta, à partir de ses discussions chez M. Lebigre, simple « coup à tenter » au début, prend progressivement la forme d'une insurrection populaire :

Huit jours plus tard, Florent crut qu'il allait enfin pouvoir passer à l'action. Une occasion suffisante de mécontentement se présentait pour lancer dans Paris les bandes insurrectionnelles. [...] Un matin, au petit jour, Florent alla rôder autour du Palais-Bourbon. [...] Il visita chaque rue [...]. Puis, de retour sur le quai d'Orsay, assis sur le parapet, il décida que l'attaque serait donnée de tous les côtés à la fois : les bandes du Gros-Cailloù arriveraient par la Champ de Mars ; les sections du nord de Paris descendraient par la Madeleine ; celles de l'ouest et du sud suivraient les quais ou s'engageraient par petits groupes dans les rues du faubourg Saint-Germain. (869)

Mais le motif du soulèvement populaire existe aussi dans la mémoire d'autres personnages, notamment dans celle des commerçants de denrées alimentaires qui craignent ce phénomène comme la peste. Ils ne savent que trop bien qu'ils sont les premiers interpellés par le peuple en colère : nous avons cité plus haut J. Gaillard qui rappelait à quel point le « souvenir des accapareurs » était encore vivace sous le Second Empire et le roman en témoigne clairement. Ainsi, pour convaincre Quenu de ne plus se rendre aux soirées de chez M. Lebigre, Lisa, qui a une peur bleue des barricades⁵³, évoque devant lui les journées de 1848 :

⁵² J.J. Hémardinquer, art. cit., p. 143.

⁵³ « Même, au bout d'une semaine, elle eut des inquiétudes plus vives. Elle ne voyait Florent que rarement, le soir, elle s'imaginait des choses terribles, une machine

« Je suis reconnaissante au gouvernement, quand mon commerce va bien, quand je mange ma soupe tranquille, et que je dors sans être réveillée par des coups de fusil... C'était du propre, n'est-ce pas, en 48 ? L'oncle Gradelle, un digne homme, nous a montré ses livres de ce temps-là. Il a perdu plus de six mille francs... » (757)

Le souvenir ne peut être que vivace pour l'écrivain qui écrit en 1871-72, puisque les mêmes scènes d'altercation entre la foule affamée et les marchands de nourritures se reproduisirent pendant le siège de Paris.⁵⁴

Bien évidemment, qui parle de soulèvement populaire ne peut esquiver la question du sang versé (du fait du peuple en colère ou des soldats de la répression) et « les images sanglantes » qui obsèdent Florent⁵⁵, comme le rappelait R. A. Jouanny (voir ci-dessus), affectent en réalité tout le texte du Ventre de Paris. Nous avons déjà signalé cette présence quasi obsessionnelle, dans les « natures mortes aux viandes rouges », dans les boîtes de fer blanc contenant le sang des cochons, dans les flaques précisément décrites des resserres du pavillon de la triperie ou dans la scène de l'abattage des pigeons par Marjolin. Et les parallèles sont vite tracés entre le sang des animaux et le sang humain ;

infernale fabriquée en haut, dans la chambre d'Augustine, ou bien des signaux transmis de la terrasse, pour couvrir le quartier de barricades. » (788)

⁵⁴ Le Journal d'E. de Goncourt en témoigne à plusieurs reprises ; ainsi, dans l'extrait du 27 septembre 1870, on peut lire : « Hier, grande animation dans les groupes du boulevard des Italiens contre les bouchers. On demande que le gouvernement vende lui-même ses bestiaux, sans l'intermédiaire de ces spéculateurs sur la misère générale. Devant la mairie de la rue Drouot, une femme pérorait sur le manque et la cherté des choses les plus nécessaires à la vie. Elle accuse les épiciers de dissimuler une partie de leurs approvisionnements, pour doubler les prix dans huit jours. » Et dans le nom de la boulangère du Ventre de Paris, « Taboureau », n'entend-on pas « bourreau » ?

⁵⁵ Notamment celles de la dame « en chapeau rose », morte sur Florent lors des fusillades de décembre 1851 et dont le souvenir l'obsède : « Il avait sur lui une jeune femme, en chapeau rose, dont le châle glissait, découvrant une guimpe plissée à petits plis. Au-dessus de la gorge, dans la guimpe, deux balles étaient entrées ; et, lorsqu'il repoussa doucement la jeune femme, pour dégager ses jambes, deux filets de sang coulèrent des trous sur ses mains. [...] Jusqu'au soir, il rôda, la tête perdue, voyant toujours la jeune femme, en travers sur ses jambes, avec sa face tout pâle, ses grands yeux bleus ouverts, ses lèvres souffrantes, son étonnement d'être morte, là, si vite. Il était timide ; à trente ans, il n'osait regarder en face les visages de femmes, et il avait celui-là, pour la vie, dans sa mémoire et dans son cœur. C'était comme une femme à lui qu'il aurait perdue. » (610-611)

que l'on repense, par exemple, au rôle du boudin (et de sa fabrication) dans le texte. Ici, nous voudrions insister davantage sur la dimension politique, au sens propre, du thème.

Le Ventre de Paris nous apparaît comme tout à fait représentatif de l'esprit du temps : il raconte de façon quasi explicite le rapport extrêmement ambivalent que Paris entretient, au XIX^e siècle, avec le sang, inscrit littéralement, surtout depuis la Révolution de 1789 et la Terreur, dans sa « généalogie »⁵⁶. Comme l'écrit A. Corbin : « Il n'est pas un régime qui, de 1815 à 1871, n'ait trouvé son assise dans l'épanchement massif du sang. »⁵⁷ Pourtant, tout le XIX^e siècle va tenter d'œuvrer pour en effacer toute trace :

Le souvenir des « boucheries » de la Révolution stimule dès lors l'action édilitaire. Le sang effacé des pierres de la capitale s'est incrusté dans les mémoires ; il éperonne le désir de métamorphoser le peuple ; il avive le souci d'introduire la lumière purifiante du pouvoir dans l'opacité de la tourbe ; il stimule l'entreprise des observateurs sociaux, par ailleurs empressés de rétablir l'harmonie de la relation qui unit le riche et l'indigent. Entre l'horreur nouvelle de tout spectacle sanglant, le souvenir obsédant du régicide, les cérémonies expiatoires et l'action édilitaire se nouent d'inextricables liens.⁵⁸

Chaque régime se fonde dans un massacre (« jusque vers 1860, Paris alimente le cauchemar de la province », elle est « la ville des bains de sang »⁵⁹) mais tente d'en exorciser le spectacle et le souvenir par toute une série de procédures qui s'échelonnent au long du siècle (« lavage du sang », « élimination de l'ordure et de la charogne », excentrement des abattages des bêtes de boucherie, interdiction de la brutalité publique sur les animaux, abandon de l'exposition « en grève » des condamnés,

⁵⁶ Nous nous servons ici des analyses d'A. Corbin dans « Le sang de Paris. Réflexions sur la généalogie de l'image de la capitale », Le temps, le désir et l'horreur, *Essais sur le XIX^e siècle*, Paris, Champs Flammarion, 1998, pp. 215-225 (la 1^{ère} publication de l'article date de 1990).

⁵⁷ Ibid., p. 220.

⁵⁸ Ibid., p. 218.

⁵⁹ Ibid.

répression des révoltes davantage militarisée, etc.). Tout cela finit par construire l'image d'un nouveau Paris, celui de la fête impériale (alors même que l'épanchement du sang en 1851 fut l'un des plus importants du siècle) :

La netteté de l'espace public, nettoyé, désodorisé, protégé de toutes sortes d'épanchements, de stagnations et de fermentations, le déferlement des lumières, la circulation salutaire des produits et des êtres vulgivagues préparent le temps de l'extraversion, de l'ostentation, de l'exposition, la prolifération de la vitrine et le règne de la marchandise. Pour que la lisibilité de l'argent s'impose, pour que le luxe se déploie, il faut qu'ait été évacué le spectacle du sang, exorcisée la peur sociale ; [...] ; en bref, que la viande ne soit plus qu'une marchandise.⁶⁰

N'est-ce pas cela que représentent très exactement les nouvelles Halles de Baltard ? Elles sont comme un condensé de la Ville nouvelle, propre, fonctionnelle, où la viande n'est bien qu'une « marchandise ». Pour autant, le narrateur zolien ne cesse de rappeler à son lecteur que le sang versé, les ordures et les charognes ne sont jamais complètement escamotables : les légumes font barricades, les resserres exhalent les odeurs les plus nauséabondes et les sols de la triperie ruissellent du sang des bêtes, qui, inévitablement, convoque l'image de la terrible guillotine.⁶¹ Paris se bâtit bien sur le sang de son peuple ; c'est par ce biais-là que nous retrouvons l'imaginaire carnavalesque.

2.2.2. Carnaval et émeutes populaires

En effet, chaque soulèvement populaire au XIX^e siècle a été, plus ou moins, associé à des manifestations de type carnavalesque. Il faut bien dire que le carnaval en lui-même, le carnaval calendaire,

⁶⁰ Ibid., p. 222.

« structurel » selon l'expression d'A. Faure, est un temps privilégié pour l'expression satirique : le peuple en fête en profite pour stigmatiser quelques individus « déviants » (rappelons que les charivaris étaient d'usage pendant les fêtes de carnaval) mais aussi pour récriminer politiquement. Bien souvent, le carnaval s'est superposé à « l'événement » pour le commenter⁶² et dans les défilés des jours gras, on peut voir exhibés des masques ou des mannequins en carton ridiculisant des personnalités politiques : ainsi Louis-Philippe fut souvent représenté en Robert Macaire dans les cortèges carnavalesques de la Monarchie de Juillet ; rappelons aussi qu'en 1871 des chansons satiriques et des caricatures ont évoqué la promenade dans la capitale soumise d'un nouveau boeuf gras, le roi Guillaume.

La royale promenade
Tombe juste en carnaval ;
Le défilé triomphal
Servira de mascarade :
Pour nous ça remplacera
Le cortège du bœuf gras.⁶³

Mais, à certains moments, le « conjoncturel » peut l'emporter : le carnaval se fait alors violemment politique, de la même manière que certaines révoltes populaires peuvent prendre une dimension carnavalesque évidente.

⁶¹ « [...] ils rêvaient à quelque guillotine jetant dans ces paniers les têtes de troupeaux interminables. » (775) Voir également notre deuxième chapitre où nous avons cité le passage en question presque intégralement.

⁶² « Cette rencontre de la fête et de l'événement, c'est le rituel même qui la rend possible ; en soi, en effet, le Carnaval exige toujours une présence de l'actuel, il se dénature et se fige lorsqu'il s'en éloigne », écrit D. Fabre, dans « La fête éclatée » (*L'Arc*, 65, 1976, p. 73).

⁶³ Ch. Feld et F. Hincker, *Paris au front d'insurgé, La Commune en images*, Paris, Dictionnaires et encyclopédies Diderot, éd. du Cercle d'art et Centre de diffusion du Livre et de la Presse, 1971. Toujours à propos de l'hiver 1871, E. Weber parle (dans *La fin des terroirs*, Paris, Fayard, 1983, p. 554) de « ces nombreux villages de Brie où les figures que l'on promenait étaient celles du marquis et de la marquise de Bismarck. » D. Fabre, dans « La fête éclatée » (art. cit., p. 72) rapporte un exemple plus récent : « Quel fut le nom du Carnaval pendu et brûlé à Vinassan, dans le Narbonnais en 1946 ?... Vous avez deviné, c'était Hitler ! »

En même temps que le Carnaval coutumier que nous avons vu, structurel en quelque sorte, exista un Carnaval politique, plus précisément des épisodes carnavalesques subversifs, intimement mêlés aux luttes populaires à Paris.⁶⁴

A. Faure dresse un rapide bilan des différents carnivals politiques du siècle mais, écrit-il, « le plus beau carnaval que connut Paris fut celui de 1848, plus connu sous le nom des Journées de Février. »⁶⁵ Effectivement, se servant du témoignage de Marie d'Agoult⁶⁶, l'historien rappelle l'épisode de la Promenade des Cadavres, char de carnaval des plus funèbres, celui de l'envahissement des Tuileries par la foule, magnifique exemple de renversement de la hiérarchie sociale⁶⁷ ; enfin, la « fête » se termine par l'incendie du trône royal, place de la Bastille, après un ultime défilé de barricade en barricade.

Quand l'insurrection n'a pas lieu en période carnavalesque, elle en prend tout de même, pour les commentateurs souvent effrayés ou dégoûtés, la coloration spécifique. C'est tout à fait évident dans la plupart des écrits consacrés par les contemporains à la Semaine Sanglante de la Commune de Paris. P. Lidsky rappelle que l'un des thèmes principaux dans la stigmatisation de ces journées fut justement l'« orgie » :

Sur le thème de l'orgie, ils [« les écrivains, pour la plupart de l'Académie française »] brodent à l'infini, reprenant comme un rite les mêmes descriptions pour les pousser plus loin. *L'orgie est le véritable sens de la Commune : voilà ce qu'il s'agit de démontrer.* La Commune n'a été que le déchaînement des instincts les plus bas, l'irruption des bêtes

⁶⁴ A. Faure, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁶ Marie d'Agoult écrit sous le pseudonyme de Daniel Stern, Histoire de la Révolution de 1848, Paris, G. Sandré, 1850, 3 volumes.

⁶⁷ D. Stern, *op. cit.*, vol. I, pp. 203-205 : « Ce château, d'où l'étiquette rigide et un sévère veuvage avaient, en ces dernières années, banni toute joie, devient le théâtre d'une immense orgie, d'une saturnale indescriptible. [...] L'une des femmes, une pique à la main, le bonnet rouge sur la tête, se place dans le grand vestibule et y demeure pendant plusieurs heures, immobile, les lèvres closes, l'œil fixe, dans l'attitude d'une statue de la liberté : c'est une fille de joie. On défile devant elle avec toutes les marques d'un profond respect. Triste image des justices capricieuses du sort [...]. »

immondes des souterrains qui se jetèrent à la curée. Le tout se termine par des scènes de pur cannibalisme.⁶⁸

Lorsqu'on la lit dans ses détails, cette « orgie » a bien des traits de ressemblance, effectivement, avec le carnaval.

Il nous semble que cette association quasi « naturelle » au XIX^e siècle entre carnaval et soulèvement populaire explique aussi la prégnance du schème carnavalesque dans Le Ventre de Paris, comme si la construction littéraire d'une figure de révolutionnaire (le fait que Florent ressemble fort à un communard accentue davantage encore le phénomène) le convoquait d'office. Ainsi l'insurrection que tente de fomenter l'ex-forçat est par bien des côtés grotesque : ce *leader* « illuminé », qui se fait « dindonner », construit un faux complot, avec des alliés imaginaires ; bref, elle ne peut qu'échouer avant de commencer. Et la manière dont Florent l'imagine est parlante : « Chez M. Lebigre, le soir, il avait des effusions, il parlait de la prochaine bataille comme d'une fête à laquelle tous les braves gens seraient conviés. » (845) Ce qui n'empêche pas les habitants des Halles de s'imaginer un réel danger, comportement que le narrateur prend bien soin, là encore, de ridiculiser en montrant l'exagération... quelque peu carnavalesque aussi. En effet, passe encore que Florent devienne dans leur imagination un Croquemitaine mais que penser de la manière dont Lisa s'imagine l'émeute populaire ?

⁶⁸ P. Lidsky, *op. cit.*, p. 123. Ce dernier cite un passage éloquent tiré de M. Montégut, Le Mur (Paris, E. Dentu, 1892, pp. 145-47), dans lequel est décrit l'Hôtel de Ville occupé par les fédérés : « Du haut en bas, à toute heure, c'était ignoble. Toutes les salles antiques, où jadis tant de paroles graves avaient été prononcées par des bouches augustes [...] étaient occupées par la canaille vautrée dans sa crasse exultante, dans l'orgueil de son immondice ; ces pourceaux enragés, livrés à eux-mêmes, célébraient la gloire du prolétaire en bavant au goulot des bouteilles. [...] L'Hôtel de Ville était devenu un cabaret, un lupanar, une latrine. » On peut retrouver la même violence dans le livre de P. de Saint-Victor, au titre bien explicite, Barbares et Bandits (Paris, M. Lévy, 1871). Une nouvelle d'A. Daudet, « La bataille du Père-Lachaise » (publiée dans Le Soir du 20 février 1872), raconte l'orgie des fédérés sur les tombes du cimetière : « C'était pourtant un ramassis de bien vilain monde, ces artilleurs de la Commune. [...] Il fallait voir la vie qu'ils menaient dans ce cimetière ! Ils couchaient à tas, chez Morny, chez Favronne, ce beau tombeau Favronne où la nourrice de l'Empereur est enterrée. Ils mettaient leur vin au frais dans le tombeau Champeaux, où il y a une fontaine ; puis, ils faisaient venir des femmes. Toute la nuit, ça buvait, ça godaillait. Ah ! je vous réponds que nos morts en ont entendu de drôles. »

Ce fut, pour Lisa, la réalisation immédiate de l'émeute ; elle vit ces hommes, avec toutes ces étoffes rouges, passer devant sa charcuterie, envoyer des balles dans les glaces et dans les marbres, voler les saucisses et les andouilles de l'étalage. (814)

Si Zola choisit de caricaturer l'insurrection populaire que rêve de mettre sur pied Florent, il aura des accents autrement plus violents pour décrire celle des mineurs de Montsou dans Germinal. Mais dans cette dernière, on retrouve également bien des comportements que l'on peut qualifier de carnavalesques. Outre la réactualisation, plus politique encore, du combat des Gras et des Maigres, certaines attitudes des ouvriers en grève entrent cette fois très directement dans une « contre-culture » populaire, telle que Bakhtine l'associe au carnaval.⁶⁹ On peut penser, par exemple, à la scène où la Mouquette montre son derrière aux bourgeois ou à celle, terrible, de l'émasculatation de l'épicier Maigrat par les femmes en colère.⁷⁰

Ainsi donc, l'exposition de l'abondance alimentaire qu'implique la description des Halles semble contenir en creux l'angoisse latente de la faim, « biologique » d'abord, puis, inévitablement politique (celle de Florent à son arrivée à Paris l'indiquant très clairement). Réciproquement, à cette dernière sont associés, dans l'imaginaire zolien,

⁶⁹ Pour une explicitation de ces concepts appliqués à la révolte ouvrière, on peut se reporter au chapitre III de l'ouvrage de J. Bres, Récit oral et production d'identité sociale (Montpellier, Université P. Valéry, Langue et Praxis, s.d.), intitulé « Identité sociale et carnaval », pp. 93-136. (L'une des sous-parties traite de la « Culture populaire, contre-culture » à la lumière des théories bakhtiniennes.)

⁷⁰ Pour une analyse plus détaillée, on peut se reporter au chapitre sus-cité de J. Bres et surtout à l'article de J. M. Barbéris, cité également, qui reprend ces mêmes concepts en les appliquant à Germinal. Rappelant à l'aide du livre de R. Darnton, Le Grand Massacre des Chats (*op. cit.*), que des chats torturés étaient utilisés pour accompagner de leurs hurlements certains charivaris, cette dernière souligne, à la page 102, le côté carnavalesque de la mise à mort de Maigrat (au nom si intéressant) : « Celui-ci est entièrement dévoué à la Direction, il en est « l'animal domestique », s'engraissant de sa servitude. Poursuivi à coups de pierre et aux cris de « Au chat, au chat ! », il se tue en tombant de la gouttière... » Soulignons à notre tour que si, dans Le Ventre de Paris, les Quenu sont emblématiquement représentés par leur animal-fétiche, le porc, ils n'en possèdent pas moins un énorme chat « jaune », Mouton, sur l'engraissement duquel le texte revient à deux reprises.

comme en contre-point, des éléments de nature carnavalesque, que ce soit la « fête impériale » représentée très directement par les pavillons Baltard ou les tentatives d'opposition à celle-ci, de type insurrectionnel, dont on vient de voir les connotations. Le motif du combat de Carnaval et de Carême nous apparaît bien comme « buissonnant », symboliquement, à tous les niveaux du texte.⁷¹ Mais de la description alimentaire, jubilatoire par bien des aspects, à la dimension politique, la valorisation du schème s'est faite négative, puisque, manifestement, Zola s'en sert essentiellement à des fins de stigmatisation, du régime de Napoléon III comme de tout essai de révolte populaire : le « haut » et le « bas » de la hiérarchie sociale semblent renvoyés dos à dos...

III. En guise de conclusion : retours sur le narrateur et le lecteur du Ventre de Paris

Les « effets de sens » carnavalesques, on le voit, apparaissent rien moins qu'univoques, en tout cas en matière d'idéologie. Ce qui nous renvoie à la question de la position du narrateur zolien (et de l'auteur lui-même parfois) et à ce qui semble en être la caractéristique principale, son ambivalence – pour ne pas dire son ambiguïté – fondamentale.

1. Le narrateur et ses personnages

Comme nous le disions à propos du rapport à la matière du monde (dans notre deuxième chapitre), le narrateur du Ventre de Paris semble épouser tour à tour les points de vue de ses personnages

⁷¹ Si, pour N. Schor, le rôle politique de Florent n'a que peu d'incidence sur son destin final (expliqué surtout par le schéma de la violence sacrificielle), il a en tout cas une

principaux : Lisa, Claude ou Florent. Comme ces derniers peuvent être contradictoires, le lecteur peut en retirer l'impression finale d'un « tremblement » du sens général de l'œuvre (si tant est que l'on puisse évoquer même une notion comme celle de « sens général »).⁷²

Ainsi, si le narrateur semble éprouver une fascination pour les Gras et leur belle santé, il n'en reste pas moins qu'ils apparaissent comme les plus *maltraités* par la narration : on a vu tout au long des analyses leurs « défauts » de boutiquiers conformistes épinglés sévèrement. Et le lecteur critique – qui a pu avoir connaissance des autres textes de l'auteur et du dossier préparatoire du roman – est sûr de ne pas se tromper en affirmant cela, de la même manière qu'il peut dire que le mot de la fin (« Quels gredins que les honnêtes gens ! »), prononcé par le jeune peintre Lantier et destiné aux habitants des Halles, renvoie sans conteste à l'opinion du narrateur (et de Zola).

En contrepartie, les vrais Maigres (Claude et Florent) devraient pouvoir bénéficier d'un régime de faveur. Est-ce vraiment le cas ? Que les autres personnages construisent progressivement une image négative de l'ex-forçat, passe encore puisque cela découle, après tout, de la logique du combat des Gras et des Maigres, mais le narrateur lui-même participe pleinement à cette entreprise de *démolition*, ou en tout cas de dévalorisation. Si, à un premier niveau, il attribue à Florent des qualités (de douceur, d'aptitude aux études, de goût pour la justice, de générosité, etc.), que les habitants des Halles sont bien en peine de comprendre, à un deuxième degré, il les motive négativement, en superposant au personnage cette image, par exemple, de « jeune déclassé » paranoïaque que nous venons d'analyser. Ce faisant, il semble appuyer le discours des Gras ; ainsi de la présumée méchanceté

importance non négligeable dans le carnavalesque du texte.

⁷² C'est du reste cette complexité qui fait aussi l'intérêt du roman. La valorisation du personnage est à la fois affaire de confrontation entre valeurs du texte et valeurs extratextuelles (un personnage est « bon » ou « mauvais » en fonction des critères socio-culturels en vigueur au moment de l'écriture du roman) et de comparaison à l'intérieur du système même des personnages (ces derniers ne sont pas valorisés de manière identique par la narration) ; on peut se reporter sur cette question aux travaux, entre autres, de Ph. Hamon dans *Le Personnel du roman* (*op. cit.*), puis dans *Texte et idéologie* (Paris, PUF, 1984), ou d' Y. Reuter, « L'importance du personnage », art. cit.

des hommes maigres (à laquelle, on l'a vu, la mère Méhudin, Lisa, Mlle Saget donnent foi) : ne l'accrédite-t-il pas en insistant justement sur le fait que Florent se croit mauvais ?⁷³

Et la suspicion que ce dernier peut avoir face à l'« univers de mangeailles » des Halles (et du Second Empire), que Zola éprouve de la même façon et dans les mêmes termes quasiment (l'Ebauche du roman en témoigne), est comme mise à distance par le fait que c'est le personnage qui la ressent ; là encore, on a nettement l'impression que le narrateur (et l'auteur dans le cas présent) se *désolidarise(nt)* de lui.

Les Halles géantes, les nourritures débordantes et fortes, avaient hâté la crise. Elles lui semblaient la bête satisfaite et digérant, Paris entripaillé, cuvant sa graisse, appuyant sourdement l'empire. Elles mettaient autour de lui des gorges énormes, des reins monstrueux, des faces rondes, comme de continuels arguments contre sa maigreur de martyr, son visage jaune de mécontent. C'était le ventre boutiquier, le ventre de l'honnêteté moyenne, se ballonnant heureux, luisant au soleil, trouvant que tout allait pour le mieux, que jamais les gens de moeurs paisibles n'avaient engraisé si bellement. Alors, il se sentit les poings serrés, prêt à la lutte, plus irrité par la pensée de son exil qu'il ne l'était en rentrant en France. La haine le reprit tout entier. Souvent, il laissait tomber sa plume, il rêvait. (733)

La scène d'où ce passage est extrait est toute entière centrée sur Florent, que l'on voit dans sa mansarde rédigeant les projets de réforme dont on a déjà parlé et revenant progressivement à la politique. Le narrateur propose des explications à ce « retour » et presque toutes – la citation choisie le montre – relèvent de l'instance narrative qui, en même temps, parle *pour* le personnage : ainsi on peut entendre, dans la

⁷³ Nous avons déjà cité un certain nombre de passages qui décrivent les tourments intérieurs de Florent ; l'un d'entre eux, à le lire de plus près, nous paraît assez effrayant quant à l'état d'esprit du personnage : « Mais, par les soirées de flamme, quand les puanteurs montaient, traversant d'un frisson les grands rayons jaunes, comme des fumées chaudes, les nausées le secouaient de nouveau, son rêve s'égarait, à s'imaginer des étuves géantes, des cuves infectes d'équarisseur où fondait la mauvaise graisse d'un peuple. » (730-31)

première phrase, enchaînée à la seconde par « elles lui semblaient », la conjonction des deux voix. Il en va de même pour tout le passage jusqu'à « Alors, il se sentit [...] ». A certains moments, c'est plutôt celle du narrateur qui l'emporte : parce que le jugement sur les Halles est très clairement celui de l'auteur (formulé dans les mots mêmes que Zola utilise dans l'Ebauche), parce que le commentaire interprétatif semble prendre le pas sur la pensée intérieure de Florent (ainsi de la phrase « Elles mettaient autour de lui [...] », où des expressions qui renvoient au combat du Maigre et des Gras, « maigreur de martyr », « visage jaune de mécontent », « reins monstrueux », etc., alors que Claude ne lui a pas encore fait son récit allégorique, nous apparaissent le souligner). A d'autres, c'est plutôt la voix de Florent que l'on entend : la phrase « C'était le ventre boutiquier [...] » pourrait être considéré comme du discours indirect libre ; quoi qu'il en soit, comme l'emploi de ce dernier l'implique souvent, il y a indécidabilité quant à l'attribution de la pensée au personnage ou au narrateur (du reste, dans l'Ebauche, Zola évoque de la même façon le « ventre boutiquier »). Florent apparaît donc comme le porte-parole du narrateur-auteur, dont il a même la posture d'écrivain (qu'indique la mention de la « plume »). Pour autant, le lecteur ne peut s'empêcher de lire aussi (et surtout) la mise à distance qui est opérée entre la voix narrative et le personnage : une tournure verbale comme « elles lui semblaient » rejette du côté de ce dernier l'opinion exprimée et des expressions telles que « maigreur de martyr », « gorges énormes » (etc.), peuvent renvoyer à son *délire*, à son « malaise nerveux », d'autant qu'on peut les associer au mot « haine », à l'inefficacité pragmatique contenue dans le verbe « rêver », ce qui finit par mettre en cause la validité du jugement porté sur le quartier et sur l'Empire et par provoquer un effet d'auto-dérision, puisqu'après tout il s'agit là de celui de Zola lui-même !⁷⁴ En bref, on pourrait presque dire que si, à un premier niveau, le

⁷⁴ On pourrait même parler, nous semble-t-il, d'ironie. Sans doute est-ce là quelque chose de *moderne*, esthétiquement parlant, puisque c'est la fiction qui se met à ironiser sur des affirmations tonitruantes de l'auteur : Ph. Hamon évoque ce phénomène, dans « Le juge Denizet dans La bête humaine » (art. cit.), mais à propos de l'esprit de sérieux du discours théorique naturaliste mis à mal dans certains romans. Sur un plan

message du roman est sans doute du type « le ventre l'emporte sur la justice et c'est regrettable », à un deuxième degré, – parce que Florent est construit en anti-héros – le narrateur semble rejoindre le point de vue des Gras et adopter, dans une certaine mesure, la logique d'exclusion du quartier.

Et Claude ? Pour une certaine critique, son point de vue d'artiste est privilégié par la narration. Nous avons vu effectivement qu'à certains moments, sa vision « esthétisante-configurante », sa capacité d'analyse (notamment dans son explicitation de la lutte des Gras et des Maigres) en faisaient régulièrement le porte-parole de l'auteur. Mais nous avons noté aussi son impuissance créatrice et sexuelle, qui le positionne clairement du côté de l'échec. Puis, ses peu nombreuses apparitions dans le texte le construisent tout de même en personnage épisodique. Bref, lui non plus n'est pas construit de façon à pouvoir batailler contre les Gras honnis.

Il ne reste plus que Mme François : la narration ne semble pas la *maltraiter* outre mesure, au contraire. Elle apparaît même à certains commentateurs de Zola comme incarnant une sorte d'idéal positif.

Mme François qui, par sa nature à la fois maternelle et végétale, est une incarnation de la Grande Mère (et même de la France si l'on attribue une valeur symbolique à son nom) s'oppose aux représentants de la Mère Terrible, les « chairs suspectes des Halles » et « ce gueux de Paris ». Cette opposition recoupe celles entre la campagne et la ville et entre la vie et la mort. La terre est associée à la vie, au berceau et à la santé, les Halles à l'agonie.⁷⁵

Là encore, cela nous apparaît comme le premier niveau du « discours du roman » : le texte dit explicitement le *circulus vitalis*, l'arrivée – nourricière – des légumes dans Paris, la générosité de la maraîchère mais il raconte également que ce qui est véritablement fascinant, ce sont

éthique ou idéologique, c'est plutôt l'affirmation d'un « tremblement » généralisé de toute certitude... ce qui est peut-être très moderne aussi.

⁷⁵ M. Van Buuren, *op. cit.*, p. 132.

les Halles. Nous avons noté, dans notre second chapitre, à quel point la description du potager de Nanterre ne mettait pas tant en valeur la vie que la notion d'ordre (ce qui est tout à fait autre chose) ; quant à madame François, plus que la Terre Mère (elle est « virilisée », elle est veuve et n'a pas eu d'enfant !), elle représente surtout – nous semble-t-il – l'équilibre (ce n'est pas la même chose non plus) : de la ville et de la campagne (puisqu'elle en opère la jonction chaque matin), de l'homme et de la femme, de la jeunesse et de la maturité, de l'abondance et de la faim contrôlée⁷⁶. En elle, les contraires se rejoignent et s'annihilent ; on comprend alors qu'elle ne puisse être, elle aussi, qu'épisodique, quoique primordiale (parce qu'elle *recupère* Florent dans *l'incipit*) : elle n'a rien de romanesque (au sens littéraire du terme).

En conclusion, ni les Gras ni les Maigres, dans Le Ventre de Paris, ne sont de « l'étoffe dont on fait les héros ». Aucun personnage ne sort véritablement grandi de l'épreuve du texte et la carnavalisation qu'ils y subissent presque tous⁷⁷ contribue encore à ce phénomène de valorisation pour le moins ambivalente. Si cela fait entrer les romans de Zola dans une esthétique de la modernité, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur une narration qui stigmatise autant – et de cette manière – ses personnages. N'est-on pas en droit de retourner le mot de Claude : « Quel gredin que le narrateur ! »?

2. Le narrateur, le lecteur et le schème carnavalesque

En effet, ce qui peut frapper dans le cas de certains personnages, c'est que leur dévalorisation s'accompagne d'une carnavalisation, en forme le plus souvent de « cochonnisation »⁷⁸ : on pense aux charcutiers et, de manière générale, à tous les Gras, à Mlle Saget et bien

⁷⁶ Du Carnaval et du Carême...

⁷⁷ Sauf peut-être Claude et madame François.

⁷⁸ Et même d'excrémentisation, on l'a vu, dans le cas des Quenu et des autres mangeurs de boudins du quartier.

évidemment à Florent. Zola emploie donc essentiellement la métaphore carnavalesque – nous le notions également à propos de son usage politique dans le roman – à des fins *négatives* de stigmatisation (des Halles, du Second Empire, des personnages et de la tentative de complot fomenté par Florent). Tout se passe comme si, dans la réappropriation de la pratique par le texte, était retournée la logique – qui peut être aussi positive et transgressive – de la *dépense* et de l'excès carnavalesques. D'une certaine manière, on a l'impression que le roman conserve du cycle de Carnaval et de Carême une forme structurante, organisant le système des personnages ainsi que le parcours de leur représentant principal, Florent, et ses effets les plus spectaculaires (la nourriture en montre et le triomphe de la matière, le gigantisme, le culte du cochon, les renversements, etc.) ; mais l'ensemble apparaît laïcisé et détaché partiellement des valeurs et des contenus que lui confère la pratique populaire. Au fond, c'est l'idée même de *dépense* qui semble autoriser, pour quelqu'un comme Zola, la stigmatisation. Sans doute est-ce là un signe de la moins bonne compréhension du phénomène carnavalesque en cette fin de XIX^e siècle (et peut-être aussi de sa baisse de *vivacité* effective) : on pourrait presque parler d'une *récupération* littéraire plus « étriquée », plus individuelle, plus « petite-bourgeoise » en somme.

Si la folie carnavalesque existe toujours, elle est moins celle des confrères, qui l'alimentaient en secret avant de l'exposer dans les rues, que celle d'individus qui ne jouent que leur scénario et se replient pour finir sur leur univers intime. D'où cette interprétation divagante, cette relecture fantasmatique qui s'emparent du carnaval, dans les textes et les images, pour lui attribuer tous les sens possibles.⁷⁹

⁷⁹ D. Fabre, Carnaval ou la fête à l'envers, *op. cit.*, p. 110. M. Bakhtine évoquait aussi, à propos de bien des carnivals littéraires modernes, « une manière de carnaval que l'individu vit dans sa solitude, avec la conscience aiguë de son isolement. » (L'œuvre de François Rabelais, *op. cit.*, p. 47) Cela ne veut pas dire non plus que Carnaval n'est plus en rapport avec son temps, loin de là.

De toute façon, le texte fait des pratiques ou des rituels forcément autre chose que ce qu'ils sont dans la *vraie* vie et Le Ventre de Paris n'échappe pas à la règle.

Pour autant, il ne tombe pas tout à fait dans cette « divagation » interprétative dont parle D. Fabre, puisque – nous espérons l'avoir montré – Zola connaît et réutilise narrativement toute une série d'éléments très précis (on pourrait oser ici le terme de « folklorèmes ») de la culture carnavalesque. En outre, la notion de *dépense*, dont on a vu que Zola inversait le sens, n'est-elle pas *réintégrée*, d'une certaine manière, à d'autres niveaux du texte et dans l'écriture même du roman ?

En effet, si l'écrivain naturaliste use du schème carnavalesque à des fins de critique négative, il nous apparaît pourtant que le lecteur ne peut s'empêcher de ressentir la forme de positivité, voire de jouissance, contenue dans la stigmatisation à la mode zolienne : l'acte de « cochonniser » *l'Autre-personnage* est aussi jubilatoire. On pourrait presque avancer l'idée que le narrateur se comporte vis à vis de Lisa et des autres habitants des Halles comme le petit Muche avec Pauline, lorsqu'il la roule dans la boue. De la même façon, dire que l'Empire est un « mauvais » régime, qu'il est le règne de la falsification (ce sont des lieux communs à l'époque), n'est pas dire, comme le fait Zola, qu'il est « carnavalisé » : en accentuant ce dernier point, l'écrivain naturaliste retranspose en quelque sorte en littérature la valeur libératoire et transgressive de la fête et l'écrit prend alors le relais, à sa manière plus individuelle certes, du carnaval, dont l'un des rôles est bien la stigmatisation d'ordre politique.⁸⁰

Ne relève-t-on pas non plus cette jubilation dans l'esthétique mise en oeuvre dans le roman, qui se construit toute dans cette « rematérialisation » du rapport au monde dont nous parlions au début de cette étude ? Tout semble se passer comme si, à un premier niveau, plus idéologique, le discours du roman accentuait la stigmatisation des

⁸⁰ Ne rejoint-on pas ici l'idée que « [...] l'écrit joue dans les sociétés alphabétisées le rôle assumé par les rituels collectifs dans les civilisations orales », avancée par F. Furet et M. Ozouf dans Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à J. Ferry, Paris, Editions de Minuit, 1977, tome I, p. 364 ?

Gras, de la matière (et d'une certaine manière du carnaval) pour les réintroduire, valorisés, à un second niveau, celui de l'écriture. C'est dans la « rhétorique du pléthorique » (descriptif, alimentaire, porcin, etc.) et dans la « corporisation » du style zolien (rappelons que nous avons associé sa tendance à la concrétisation, au grossissement, à la notion d'*esthethos* populaire) que l'on va retrouver à nouveau la notion de *dépense* (et en creux de *crise*) qui caractérise le carnavalesque.⁸¹

En bref, le lecteur se trouve face à un texte extrêmement ambigu, culturellement parlant, comme c'est souvent le cas pour les romans de Zola. En effet, n'y a-t-il pas là quelque chose de ces « tensions et fêlures du discours romanesque » dont parle J. Dubois pour expliquer « qu'un roman aussi tributaire que L'Assommoir d'une certaine pesée idéologique soit une œuvre grande après un siècle et qui accède encore à de nouvelles significations » ? Et le critique d'opposer ce que dit explicitement le roman (*dénotativement*, la vision du peuple du quartier de la Goutte d'Or est assez réactionnaire) et ce qu'il laisse entrevoir implicitement, dans ce qu'il appelle « les grandes images » du texte, (*connotativement*, le roman dit aussi « le scandale de la faim », « le scandale du mal », « la célébration du groupe », « la célébration de la fête »).⁸²

Si, pour en revenir au Ventre de Paris, la valorisation du carnavalesque est particulièrement ambivalente, c'est qu'Emile Zola ne saurait être qu'un Rabelais... du XIX^e siècle. Il n'en reste pas moins que ce roman qui exhibe son « ventre » nous apparaît comme un superbe *Bœuf Gras* littéraire.

⁸¹ Au fond, cette rhétorique particulière contredit aussi l'ethos des habitants des Halles : derrière la profusion de surface, on compte, on se *retient*, on recycle... Et cette « corporisation » de l'écriture zolienne sera encore augmentée dans la suite par l'emploi massif du discours indirect libre (nous pensons surtout aux effets qu'il produit dans L'Assommoir). Ainsi, dans un article passionnant, « Saint-Anne : Capitale du délire » (Les Cahiers naturalistes, 52, 1978, p. 108), N. Schor montre que l'effet d'oralité construit par l'indirect libre n'est pas tant le signe de l'entrée du langage du peuple dans la littérature que celui du corps populaire dans la narration : « [...] ce mode narratif c'est le corps du ou des personnages qui s'immisce dans la narration au moyen de la parole. »

⁸² J. Dubois, L'Assommoir de Zola, *op. cit.*, pp. 112-117.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours du Ventre de Paris, on comprend peut-être mieux pourquoi la notion de matérialité nous a à ce point servi de *fil rouge* : elle nous a permis de présenter le roman et les lignes directrices de ses principales lectures critiques puis d'y articuler notre propre approche.

En effet, comment caractériser autrement que de « matériel » un texte qui se donne comme sujet la description minutieuse du quartier des Halles et des pavillons Baltard sous le Second Empire ? qui, par le choix de certaines procédures scripturales – dont la moindre n'est pas de construire le système des personnages autour de la dichotomie Gras / Maigre –, produit un *effet-matérialité* particulièrement intense ? Le lecteur se trouve bien face à un roman qui a été pensé comme une « colossale nature morte », superposant des exigences de type positiviste (il « faut » rendre compte du monde extérieur, ici d'un marché alimentaire) à un « développement » puissant de l'image du ventre, métaphore « séminale » véritablement structurante. Et les plus importants théoriciens de l'œuvre zolienne ont tôt fait de décrire ce parcours du « document » à l'« épopée du ventre ».

Plutôt que d'emprunter à notre tour la voie de cette lecture « épique », nous avons souhaité en rester *au ras* du texte, si nous pouvons nous exprimer ainsi, et reconsidérer ce qui était précisément décrit. Le Ventre de Paris nous paraissant remarquable, dans l'ensemble de la « littérature des matières » de la deuxième moitié du XIX^e siècle, aussi bien par sa « densité » descriptive que par le choix qualitatif des matières traitées, il nous a semblé opportun alors de prendre en compte l'état du champ littéraire ainsi que les positions et les dispositions des écrivains

naturalistes et de Zola plus particulièrement. Aussi avons-nous cru pouvoir déceler chez ce dernier un usage sans doute déterminé mais en tout cas « distinctif » de la matière.

C'était là la première étape du travail de « reculturation » du roman que nous nous sommes proposé de tenter : pour le poursuivre, il nous fallait, une fois la matérialité « resituée », l'inscrire dans ce qu'il nous semblait comprendre des logiques ethno-culturelles que la fiction mettait en place et lire, en d'autres termes, son *ethno-réalisme*. Revenons, pour ne reprendre ici qu'un seul exemple, très important au demeurant dans la structuration du texte, à la lutte des Gras et des Maigres telle que Claude Lantier l'explicite et que le roman l'agit. Loin de se réduire simplement à la victoire triomphante des commerçants ventrus des Halles sur les « meurt-de-faim », elle se décline narrativement de façon plus nuancée qu'on ne pouvait l'imaginer, en fonction du « matérialisme » plus ou moins prononcé des divers personnages. Ce constat nous forçait à jeter un œil plus circonspect sur la population du roman et à reprendre du même coup la question de Zola ethno-sociologue du quartier des Halles. A regarder de près la manière dont l'écrivain reconstruit ce dernier en « territoire » articulé à un groupe social, il nous semble avoir mis en relief l'importance de quelques « détails » en général peu commentés par la critique : le motif des bijoux des poissonnières, du store de la charcuterie, la composition socio-professionnelle du système des personnages, leurs origines (en termes de migration notamment), les compétences « distinctives » en matière d'écriture, la position ambivalente du marché entre urbanité et ruralité, etc. Plus fondamentalement, ces « détails » s'organisent de façon cohérente et élaborent le discours socio-culturel du roman : ce qui semble importer à Zola, au-delà même de la question de la pertinence réaliste de sa reconstitution du quartier des Halles, c'est l'écriture de la nécessité du groupe, quasi communautaire ici, construit comme « un village dans la ville », selon un certain partage du public et du privé, et soumis à des tensions qui s'expliquent pour une large part par l'opposition entre un ethos

petit-bourgeois et un ethos populaire. La destinée romanesque de Florent découle alors, bien évidemment, de toutes ces données.

Mais, par le biais de la lutte des Gras et des Maigres, Le Ventre de Paris se réapproprie également un motif tant folklorique qu'artistique, le combat de Carnaval et de Carême. Là encore, l'approche ethno-critique nous a fait nous intéresser à toute une série de « petits faits », généralement oubliés dans les commentaires de l'œuvre : les insultes lancés à Florent par les maraîchers dans *l'incipit*, les descriptions de la charcuterie des Quenu suivies comme « naturellement » par celles de la poissonnerie des Halles, le *leitmotif* du boudin, etc. « Détails » qui entrent vite dans une configuration textuelle (et culturelle) plus ample : le roman semble certes construit sur l'image du ventre mais un ventre de carnaval ; le schème carnavalesque nous paraît expliquer alors l'organisation du « système des denrées », la prégnance du motif du cochon et le déroulement spécifique du parcours de Florent.

Au fond, si Le Ventre de Paris est bien une « colossale nature morte » transfigurée en « épopée du ventre », il est aussi un beau « bœuf gras » littéraire.

On le voit, l'ethno-critique du texte littéraire se situe, sur un plan épistémologique, au confluent de plusieurs disciplines : critique de la littérature, elle se sert bien évidemment des apports de la narratologie et plus généralement de tout ce qui relève de la poétique des textes (puisque l'écriture des « folklorèmes » et, du même coup, la « structure du texte artistique »¹ lui importent beaucoup) mais elle ne peut se passer aussi, dans son entreprise de « reculturation », des sciences humaines que sont l'histoire, la sociologie et l'ethnologie.

L'ethno-critique n'accepte donc pas le clivage, qui s'est opéré un temps dans la critique littéraire, entre lecture interne et lecture externe de

¹ Pour paraphraser le titre de I. Lotman, La Structure du texte artistique, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque des Idées, 1973.

l'œuvre, les deux nous apparaissant comme difficilement dissociables. Quelles seraient alors précisément les différences entre notre travail et la sociocritique (ou sociologie du texte littéraire) ?²

Comme elle, nous pensons dommageable que soit négligé le « statut social du texte littéraire » et nous insistons sur l'importance d'un recours à l'histoire « des conditions de production et de fonctionnement des textes littéraires »³ : en bref, il nous semble essentiel de garder à l'esprit que le texte est une *pratique sociale*, en même temps qu'il est surdéterminé littérairement (par ses rapports à l'institution notamment⁴). Comme elle encore, il nous semble essentiel de nous pencher ensuite sur le « social » à l'œuvre dans le texte. Si nous nous reconnaissons moins dans les approches de la littérature menées par G. Lukacs ou L. Goldmann, si nous ne travaillons guère en termes d'« idéologie comme inconscient social »⁵, en revanche, nous portons un grand intérêt à ce qui définit « la socialité de la matière romanesque » pour C. Duchet :

Elle [la socialité] est d'abord tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale [...]. La socialité est d'autre part ce par quoi le roman s'affirme lui-

² Nous ne ferons ici qu'aborder les prémices de cette comparaison. Nous nous servons des analyses de C. Duchet, dans « Une écriture de la socialité », *Poétique*, 16, 1973, pp. 446-454 et dans son Introduction à *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, intitulée « Positions et perspectives », pp. 3-8 ; et surtout de celles de J. Dubois, dans « Sociologie des textes littéraires », *La Pensée*, 215, 1980, pp. 82-94.

³ J. Dubois, art. cit., pp. 83-84. Il continue ainsi : « La sociologie veut rompre avec cette histoire-là [l'histoire littéraire classique] parce qu'elle sait que la portée, l'enjeu, la représentation des pratiques littéraires évoluent et se transforment avec les formations sociales et les grandes phases historiques, même si certains effets transhistoriques sont repérables et même si ces pratiques mettent en jeu un procès esthétique-linguistique qui a sa spécificité. Il lui revient de rapporter les textes à ce qui les fait textes par une enquête sur les modes de production, de légitimation et de consommation, qui est comme le cadre général de son travail. »

⁴ Mais aussi parce que cette pratique sociale est « agie » par un auteur : là encore, nous rejoignons J. Dubois (art. cit., pp. 89-90), lorsqu'il couple « position institutionnelle » [du texte littéraire] et « position de classe » [de l'auteur] : « L'examen des carrières et des trajectoires suivies dans le champ des lettres ne saurait éluder la question de l'appartenance de classe. [...] De plus, elle sera moins traitée pour elle-même que comme une transition vers la notion plus opératoire de *position de classe*. »

⁵ C. Duchet écrit dans « Positions et perspectives » (*op. cit.*, p.4) : « Dedans de l'œuvre et dedans du langage : la sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non dit ou l'impensé, les silences, et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire. »

même comme société, et produit en lui-même ses conditions de lisibilité sociale : modes et rapports de production, différenciations et relations socio-hiérarchiques entre les personnages, institutions et structures du pouvoir, êtres, positions et rapports de classes, normes de conduite, valeurs explicites et implicites, idéologies, cohésion des groupes sociaux, intégration des individus, phénomènes de déviance ou d'anomie, mobilité sociale, niveaux de vie, conditions d'habitat, moyens de diffusion, opinion publique, modes, rituels et coutumes, et bien sûr manières de tables...⁶

Et nous ne pouvons qu'être en accord avec J. Dubois quand, se situant dans l'héritage de Bakhtine et de sa théorie du roman comme dialogique ou plurilingue, il rappelle que le texte romanesque, polysémique, ne présente qu'une cohésion toute relative. « Pourtant, en dépit de sa tension vers l'unité et la structuration, un texte est toujours à quelque degré le résultat d'un bricolage, c'est-à-dire qu'il amalgame des fragments qui, stylistiquement et sociologiquement, sont de diverses origines. »⁷ Selon lui, l'un des rôles de l'interprétation serait justement de faire sentir « le décalage entre ce que le texte prétend dire (et que soulignent certains indicateurs métatextuels) et ce qu'il dit en fait, de « faire apparaître cet implicite et la tension qui s'établit entre lui et les significations affichées ».⁸

L'étude présente du Ventre de Paris témoigne, nous semble-t-il, de ces intérêts que l'ethno-critique partage avec la sociologie de la littérature. Les deux approches divergent néanmoins à un certain moment, comme se distinguent au fond la sociologie et l'ethnologie, les notions de « société » et de « culture ».⁹ Ce qui intéresse plus particulièrement l'ethno-critique, c'est la réappropriation et la textualisation de pratiques culturelles et symboliques, c'est la dynamique des échanges culturels à l'œuvre dans le texte ; en bref, elle veut rendre sensible à la polyphonie culturelle du texte, qui est aussi présence de formes de cultures subalternes, minorées, populaires dans la

⁶ C. Duchet, « Une écriture de la socialité », art. cit., p. 449.

⁷ J. Dubois, art. cit., p. 92.

⁸ Ibid., p. 93.

⁹ Dans la citation de C. Duchet sur la « socialité » du texte proposée plus haut, le mot « culture » justement n'apparaît pas...

littérature savante, cultivée, légitime. Revenons à notre travail sur le carnavalesque dans Le Ventre de Paris. Depuis la publication des travaux de Bakhtine, les problèmes de carnavalisation des textes littéraires sont « à la mode » : ce qui nous importait, au-delà du dialogisme énonciatif et des traits de caractérisation établis par le critique russe, c'était de revenir plutôt à l'articulation entre une pratique et un roman, de manière à ne pas réifier la première et à enrichir la lecture du second. C'est en nous servant des études des folkloristes, des ethnologues, des historiens du carnaval que nous avons pu faire converger, dans le texte, et à partir du motif du combat de Carnaval et de Carême, la lutte des Gras et des Maigres, l'importance du motif du cochon, le parcours de Florent ainsi que toute une série d'autres données. Les « effets de sens » produits nous paraissent particulièrement intéressants.

Mais ce n'est pas parce que l'ethno-critique tente de rendre sensible à la présence de « folklorèmes » dans le texte littéraire et se présente, en somme, comme une ethnologie de la littérature, qu'elle peut être assimilée à ce que nous pourrions nommer la « folkloristique » ou à des critiques de type anthropologique.

Certes, l'ethno-critique partage avec la première un même intérêt pour le folklore, et notamment pour l'étude de ses rapports avec la littérature. Il faut bien reconnaître que cette dernière problématique est loin de revêtir en France l'importance qu'elle peut avoir dans la tradition critique étrangère :

Dans les pays moins uniformisés pédagogiquement [...], en Angleterre et aux Etats-Unis, dans les pays scandinaves, slaves et balkaniques, le folklore a toujours été, depuis près de cent ans qu'il existe comme science, fort honoré et même regardé comme plus fondamental, éducativement et nationalement, que l'exégèse testamentaire ou la philologie classique.¹⁰

Au-delà même de la question de la place du folklore dans le champ intellectuel, c'est la valorisation de la Littérature qui est en cause ici : c'est

¹⁰ A. Van Gennep, « Chronique », Mercure de France, 1-VI-1936, pp. 377-78.

sans doute parce qu'en France le texte littéraire jouit d'un statut symbolique extrêmement important, qu'il est « emblématique des pratiques culturelles légitimées de l'écrit », qu'il est « le représentant primordial du système esthétique »¹¹, que la critique s'autorise moins une lecture « folkloriste » ou ethnologique. Dans d'autres pays, en revanche, ce type de regard sur la littérature est bien plus courant. Prenons l'exemple des Etats-Unis ; dès 1954, lors du Symposium « Folklore in Literature », le célèbre folkloriste Richard M. Dorson écrivait :

Some forty articles have appeared since 1937 in American folklore journals discussing relationships of folk material to literary works. [...] Similar studies occasionally appear in literary quaterlies and in book-length studies of individual authors (F. Cooper, S. Crane, W. Faulkner, N Hawthorne, E. Hemingway, W. Irving, H. Melville, E. O'Neill, I. Russell, etc.).¹²

A partir de l'hypothèse générale suivante, qui serait que « tout écrivain incorpore du folklore à son œuvre dans la mesure où il intègre son récit dans une culture [...] »¹³, la folkloristique anglo-saxonne se propose d'explorer deux voies essentielles : la connaissance (et reconnaissance) du matériau folklorique (notamment les formes de la « littérature orale »), son intégration ensuite « in the particular literary work as a whole »¹⁴. A regarder de plus près les études concrètes menées par les critiques américains¹⁵, on

¹¹ Y. Reuter, « Définir les biens littéraires », *Pratiques*, 67, 1990, pp. 5-14.

¹² R. M. Dorson, « The Identification of Folklore in American Literature », *Journal of American Folklore*, *Folklore in Literature : a Symposium*, vol. 10, jan-march 1957, 275, pp. 1-2.

¹³ B. A. Rosenberg, « Littérature et folklore au Moyen Age », *Annales E.S.C.*, 5, sept.- oct. 1979, p. 945.

¹⁴ A. Dundes, « The Study of Folklore in Literature and Culture : Identification and Interpretation », *Journal of American Folklore*, 78, 1965, p. 136.

¹⁵ Nous tenons à signaler qu'il ne s'agit ici que d'une première approche de cette folkloristique anglo-saxonne, qui mériterait donc d'être approfondie. Nous avons consulté toutefois toute une série d'articles tirés des principales revues sur la question : *Folklore*, *Southern Folklore Quaterly*, *Journal of Popular Culture*, *Journal of American Folklore*, *Journal of the Folklore Institute*. Pour une recension plus systématique des articles sur le sujet, on peut lire Sandra K. D. Sthal, « Studying Folklore and American Literature », *Handbook of American Folklore*, ed. R. M. Dorson, Bloomington, Indiana University Press, 1983, pp. 422-433 ou Steven S. Jones, *Folklore and Literature in the United States : an Annotated Bibliography of Studies of Folklore in American Literature*, New York and London, Garland Publishing, 1984.

s'aperçoit que la première de ces deux voies est plus largement empruntée : il s'agit effectivement bien plus souvent de « folklore and littérature », de « folklore in littérature », voire de « folklore as littérature », – ce qui serait donc penser les relations entre les deux domaines en termes de contenus et d'influences –, que d'études sur la textualisation véritable des items folkloriques. C'est là la première des différences avec l'ethno-critique (tout au moins le croyons-nous) ; la seconde – qui en découle directement – serait que notre approche se voue davantage au repérage de l'ethnologique du texte. Au fond, là encore le maître mot de notre analyse comparative serait peut-être celui de « culture » : la folkloristique porterait sur la littérature un regard plus ethnographique, l'ethno-critique un regard plus ethnologique.

C'est cette même idée de « culture » qui va nous servir à distinguer notre approche des critiques littéraires de type anthropologique, inspirées, par exemple, des travaux de M. Eliade ou de G. Durand.¹⁶ Sans aller bien loin dans la comparaison, nous souhaitons pourtant l'évoquer : il peut sembler logique de réfléchir à ce qui distingue une ethno-critique d'une « anthropo-critique »... Nous partageons un même goût pour l'étude des rapports de l'individu à son groupe social, à travers notamment ses productions culturelles et symboliques et qu'il y ait, derrière les rites et les rituels, les parcours initiatiques et les mythes (objets traditionnels de cette critique littéraire), des structures anthropologiques qui peuvent informer le texte littéraire, sans doute.

L'écriture a pourtant une racine qui plonge à un niveau plus collectif. Car elle participe du « muthos », le mythe, la Parole, qui est lui-même une forme de ce que C. G. Jung appelait l'inconscient collectif. En tant qu'*homo sapiens*, l'écrivain exprime toujours, de façon plus ou moins latente, ces

¹⁶ Nous pensons ici essentiellement à la « mythocritique ». Pour une mise au point sur l'influence des travaux de M. Eliade sur la critique littéraire, on peut lire dans Mircea Eliade, Cahier de l'Herne, Paris, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1990 (1^{ère} édition 1978), les articles de J. Biès, « Chamanisme et littérature » (pp. 249-272), et de S. Vierne, « La littérature sous la lumière des mythes » (pp. 273-282) ; on peut se référer aussi, bien entendu, à G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Dunod, 1992 (1^{ère} édition 1969).

structures qui sont celles de l'espèce. L'homme en général peut les exprimer par le truchement des religions et des croyances, comme par celui des fantasmes personnels. C'est là que se rejoignent les recherches apparemment si éloignées d'un Mircea Eliade, s'appuyant essentiellement sur des rituels, des récits mythiques de tous les temps et de tous les pays, et celles des chercheurs littéraires. Eliade le disait d'ailleurs fort bien, notamment à la fin de *Naissances mystiques* (« Motifs initiatiques et thèmes littéraires ») et par de nombreuses allusions dans ses autres œuvres. Mais notre point de vue est axé différemment, puisqu'il tente d'éclairer les œuvres littéraires par les mythes, et non de confirmer la persistance des mythes ou le retour des mythes dans les œuvres d'art. Il s'agit de montrer plutôt que celles-ci doivent une partie essentielle de leur statut et de leur valeur à leur fidélité à une structure profonde de l'imaginaire, qui est présente aussi dans le mythe et dans les symboles.¹⁷

Mais le propos de l'ethno-critique, on le voit bien, est totalement autre : nous ne intéressons pas, comme les mythocriticiens le font, à ce qu'on pourrait appeler les « universaux » de culture, nous ne cherchons pas à verser dans un *anthropologisme* universalisant ; nous sommes plutôt sensibles, au contraire, au particularisme culturel. C'est là, nous semble-t-il, une différence majeure. Si nous reprenons des exemples sur lesquels nous avons travaillé, la problématique pureté / impureté ou le « triangle culinaire » tel que C. Lévi-Strauss le définit (le cru / le cuit / le pourri), on sait bien qu'ils relèvent de structures anthropologiques larges, communes à toute une série de peuples, mais ce sont justement leurs actualisations particulières, spécifiques, qui nous intéressent : ainsi c'est sur le cochon tel qu'il est vécu et écrit dans la civilisation occidentale (surtout, du reste, à l'époque contemporaine), ou sur le cru et le cuit dans leurs rapports au cycle de carnaval et de carême, que nous avons fait porter nos questions. C'est donc bien plutôt dans le cadre d'une ethnologie de la France, du quotidien, du soi, que dans celui d'une anthropologie générale que nous interrogeons l'objet littéraire.

¹⁷ S. Vierende, art. cit., pp. 274-75. Et cette dernière de présenter dans la suite de l'article son

Revenons, pour finir, aux perspectives que notre lecture du Ventre de Paris nous semble avoir ouvertes.

D'abord sur l'œuvre d'Emile Zola. Même si le champ des études zoliennes est maintenant largement défriché, peut-être certaines des questions abordées ici pourraient-elles être (re)posées avec profit à propos des autres textes de l'écrivain naturaliste. Nous pensons, par exemple, aux problématiques du populaire, des rapports individu / groupe, du partage entre sphère privée et domaine public, du « système alimentaire » et, bien évidemment, à celle du carnivalesque. A ce sujet, nous avons bien essayé d'élargir notre réflexion à d'autres romans de la série des Rougon-Macquart mais elle mériterait sans nul doute d'être systématisée, au niveau de la textualisation des phénomènes de carnavalesque comme à celui de leurs « effets de sens » symboliques et socio-politiques, et ce, à l'échelle de l'œuvre entière.¹⁸

Mais si l'ethno-critique fait siennes des interrogations de type ethnologique, alors elle pourrait dépasser le cadre des textes narratifs particuliers pour s'ouvrir aussi à une réflexion plus générale sur le genre romanesque et son statut, ses « rôles » dans une culture donnée ; en bref, sur le roman considéré en tant qu'objet sémiotique complexe et pratique culturelle symbolique, trouvant place dans la sorte de filiation qui courrait entre le mythe, le rite, le conte et lui-même.¹⁹

propre travail de thèse, Jules Verne et le roman initiatique, Paris, Sirac, 1973.

¹⁸ A relire les contes et nouvelles de Zola, on s'aperçoit que la lecture de certains d'entre eux s'enrichirait si elle intégrait cette perspective : voir, par exemple, Simplece (rédigé en 1862 et publié dans Contes à Ninon) ou La Fête à Coqueville (1879, Le Capitaine Burle). Le travail serait à faire aussi sur « le troisième Zola » : il nous apparaît ainsi que l'on pourrait étudier de ce point de vue tout le passage tendant à présenter Lourdes, dans le roman du même nom, comme une « kermesse ».

¹⁹ Il ne s'agit pas ici d'une succession historique réelle. La question des rapports entre ces « genres » a préoccupé de grands anthropologues comme G. Dumézil dans Du mythe au roman, Paris, P.U.F., 1970 ou C. Lévi-Strauss dans L'Origine des manières de table, Paris, Plon, 1968. Mais c'est le point de vue d'Y. Verdier, tel qu'elle l'exprime dans Coutume et destin, *op. cit.*, qui nous intéresse plus particulièrement (l'ethnologue ayant travaillé tout au long de sa carrière sur la littérature, que ce soit sur les romans de T. Hardy dans Coutume et destin ou sur le conte, comme dans « Le petit Chaperon rouge dans la tradition orale », *op. cit.*, pp. 169-206).

Elle [Y. Verdier] remarque d'abord que trois grandes formes narratives – le mythe, le conte, le roman – préservent une relation forte aux rites qui ordonnent le temps collectif et lui rapportent le cours de chaque vie, mais cette relation change de nature d'un genre à l'autre. Si l'on retient, avec elle, que les rituels remplissent « une double fonction qui est, d'une part, de représenter les termes et les conditions de l'existence sociale et, d'autre part, de les maintenir tels », il apparaît que le mythe entretient avec eux un « rapport fondateur », de façon directe ou détournée il les instaure, il les situe dans la lumière d'une origine ou, du moins, d'une mise en ordre première du monde. Avec les contes le lien ne se distend pas, comme on l'a souvent cru, il se transforme : il ne s'agit plus de remonter à la fondation, mais de donner à entendre « tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce que les rites édictent ». Le conte est donc toujours, peu ou prou, un récit exemplaire, ses péripéties désignent la bonne voie, semée d'épreuves nécessaires, et qui aboutit toujours à l'achèvement et à l'installation du jeune héros. Et c'est pour cela que les contes finissent bien. Avec le roman, tout change : la coutume et ses rites sont toujours là, mais il nous raconte « ce qui se passe quand on s'en écarte ».²⁰

Il y aurait dans ces analyses d'Y. Verdier un vaste programme de recherches, si tant est qu'une histoire du roman, en termes anthropologiques, fût possible. Mais, à dire vrai, l'ethno-critique se veut, surtout et avant tout, exploration du texte littéraire et de sa nécessaire relation à son lecteur.

En effet, si la lecture est bien une confrontation entre monde du texte et monde du lecteur, alors celle-ci se fait aussi, inévitablement, sur un plan culturel. L'expérience (et c'en est bien une, *ontologiquement* parlant) peut s'avérer compliquée, puisqu'en effet, la reconnaissance des phénomènes de polyphonie et de belligérance culturelle à l'œuvre dans les textes ne va pas de soi :

²⁰ C. Fabre-Vassas et D. Fabre, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », préface de Coutume et destin, *op. cit.*, p. 30.

Les difficultés de ce type de *tête-à-texte* sont multiples. D'abord, l'euphémisation ou la reconfiguration des traits culturels empruntés, ensuite, la légitimité culturelle des œuvres de la culture cultivée qui semble les mettre hors d'atteinte d'une approche relativiste tant du point de vue de leur écriture que de leur lecture, enfin le refoulement d'une trajectoire historique que l'on vit souvent personnellement et collectivement sur le mode de l'indignité ou de la cécité culturelle, un peu comme si en chaque lecteur moderne subsistait ce que j'appellerai volontiers « le complexe du bal à la Vaubyessard » [...].²¹

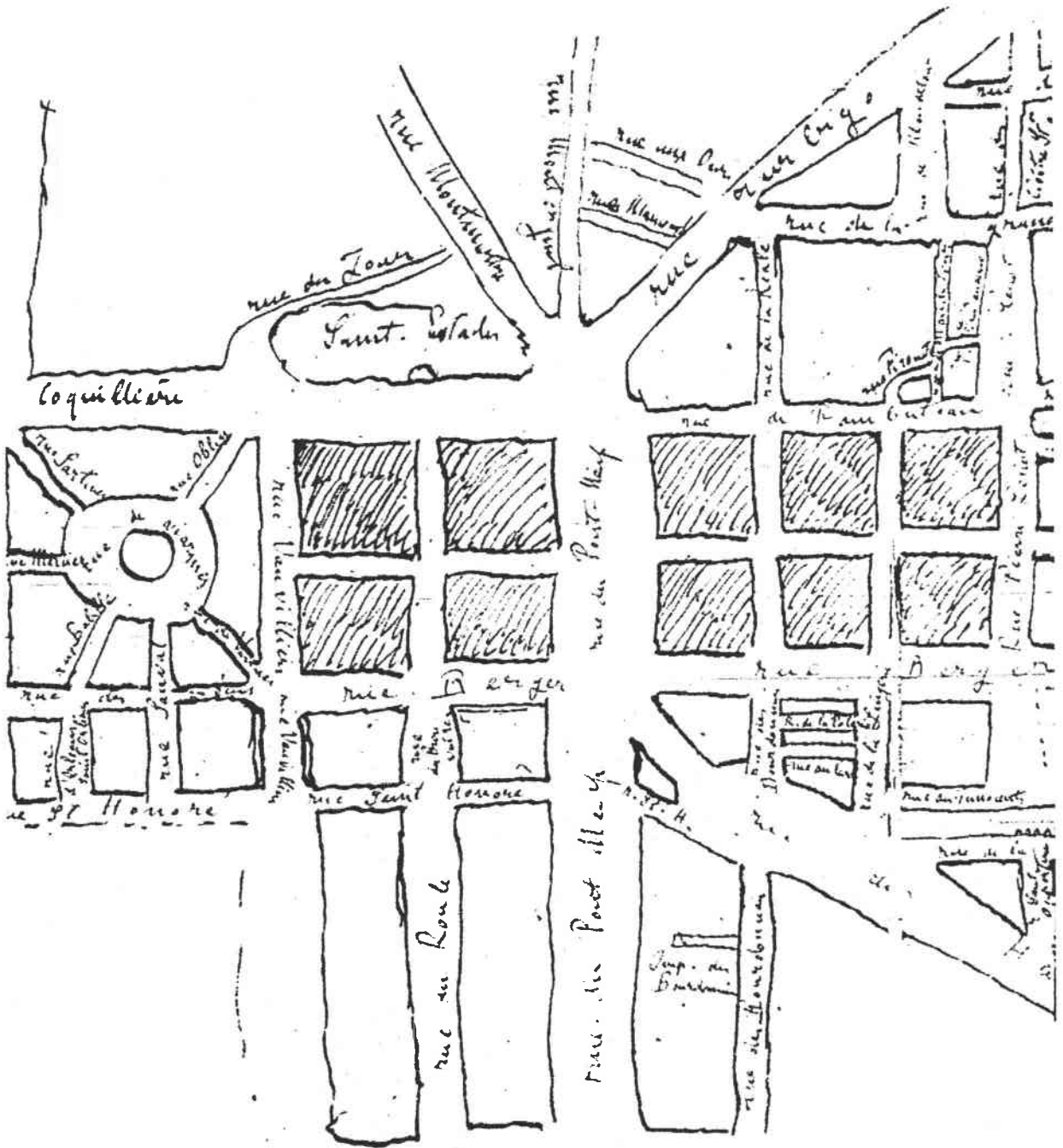
En même temps donc, nécessairement, l'ethno-critique est une réflexion sur nos rapports culturels à la littérature : elle incite à une ethnologie de soi et cela nous semble capital.²²

²¹ J. M. Privat, « Ethno-critique et lecture littéraire », Pour une lecture littéraire, 2, Actes du Colloque *La lecture littéraire en classe de français : quelle didactique pour quels apprentissages ?*, Paris / Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1996, p. 81.

²² Notamment sur un plan didactique : en effet, si l'ethno-critique pousse les lecteurs à l'auto-ethnologie, alors elle peut contribuer fortement à la réflexion, en termes d'apprentissages, sur les modes d'appropriation des textes littéraires.

ANNEXES

ANNEXE I

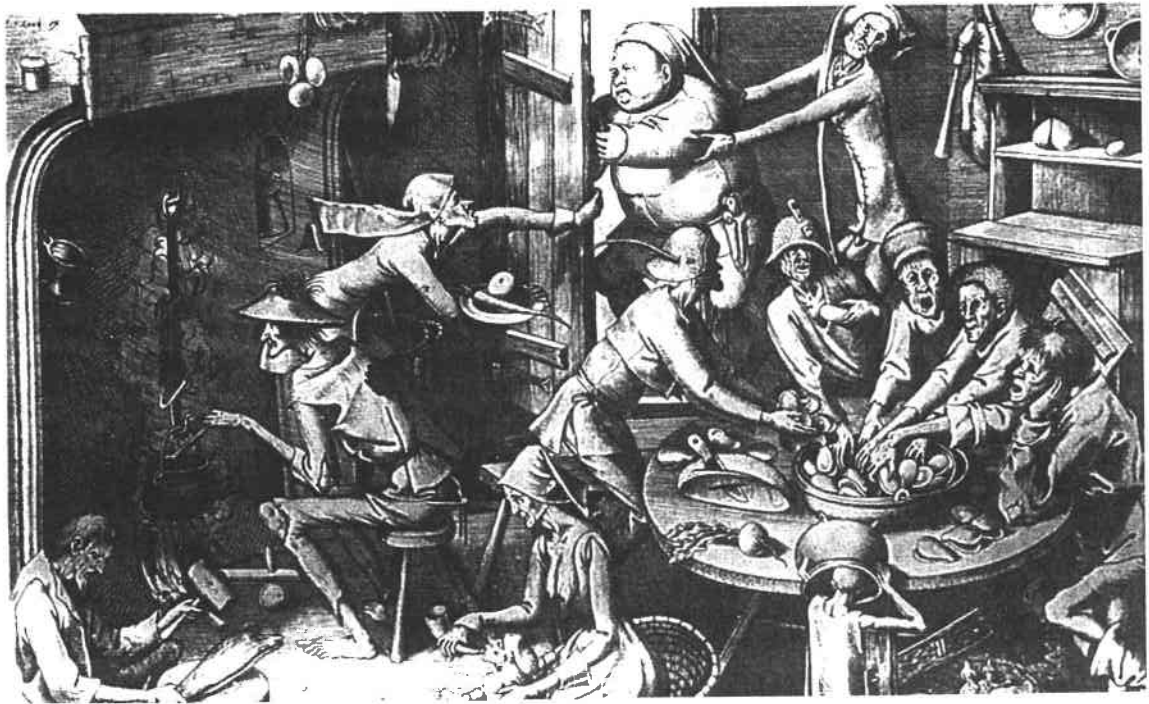


Les rues autour des Halles, de la main d'Emile Zola.
 Dossier préparatoire du Ventre de Paris, Ms. 10.338, f° 135.

ANNEXE II



La Cuisine grasse (Collection Viollet)



La Cuisine maigre (Collection Viollet)

Ces estampes ont été composées en 1563 par P. Van der Heyden, d'après des dessins de Peter Bruegel l'Ancien.



Bruegel l'Ancien. Le Combat de Carnaval et de Carême (détail), 1559
Bois, 113 X 164 cm. Vienne. Kunsthistorisches Museum.

CORTEGE MARCHE DES BOEUF'S GRAS



Cortège marche des boeufs gras 1864
Affiche imprimée, Paris, Vert Frères.
Collection Musée National des Arts et Traditions populaires, 64. 64. 26.
" Puis, traîné par quatre chevaux somptueusement harnachés, s'avance un char très élevé sur lequel trônent bouchers et bouchères figurant le Temps, Jupiter, Junon, Mars, Hercule. Les trois Grâces (...)" B. Gastineau, *op. cit.*, p. 73.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES D'EMILE ZOLA

1. Le Ventre de Paris

1.1. Premières éditions

L'Ebauche, les plans, les notes préparatoires et le Manuscrit du Ventre de Paris sont conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris (Département des manuscrits, Nouvelles Acquisitions françaises) :

- Pour le manuscrit autographe : Ms. n° 10.335 (454 feuillets, précédés d'un f° A, portant un texte de présentation publié avec la première livraison du roman en feuilleton).
- Pour le dossier préparatoire : Ms. n° 10.338 (feuillets numérotés de 1 à 316) ; Ms. n° 10.345 (feuillets 49 à 55 ; f° 151).
- Pour l'édition pré-originale publiée en feuilleton : Ms. n° 10.336 (f° 1 à f° 249) ; Ms. n° 10.337 (f° 250 - f° 432).

Le Ventre de Paris fut publié d'abord en feuilleton, à Paris, dans le quotidien L'Etat, en soixante et une livraisons du 12 janvier 1873 au 17 mars 1873.

L'édition originale, intitulée Les Rougon-Macquart, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, III, Le Ventre de Paris, fut publiée en volume, à Paris, chez Charpentier et Cie, le 19 avril 1873.

Le Ventre de Paris, première édition illustrée par Gill, Bellenger, Garnier *et al.*, parut à Paris, chez Marpon et Flammarion, en 1879.

Il y eut une adaptation théâtrale du roman par E. Zola et W. Busnach qui fut créée au Théâtre de Paris, le 25 février 1887 (et qui connut 125 représentations). Elle ne fut pas publiée.

1.2. Editions (françaises) du Ventre de Paris au XX^e siècle

Œuvres complètes d'E. Zola, Paris, Bernouard / Fasquelle, notes et commentaires par M. Le Blond, 1927.

Les Rougon-Macquart, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome I, préface d'A. Lanoux, notes et variantes par H. Mitterand, 1960.

Le Ventre de Paris, Genève, Fasquelle, Collection Rencontre, édition illustrée par Tim, préface d'H. Guillemin (préface reprise dans *Présentation des Rougon-Macquart*, édition Folio/Gallimard de 1964 et de 1979), 1961.

Le Ventre de Paris, édition critique établie par M. Baroli, thèse complémentaire pour le Doctorat ès Lettres présentée à la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris en 1963 et publiée à Paris, chez Minard, Collection Lettres Modernes, en 1969.

Emile Zola. Œuvres Complètes, Paris, Fasquelle, Cercle du Livre Précieux, édition établie sous la direction d'H. Mitterand, Tome II, préface de R. Abirached, 1966.

Les Rougon-Macquart, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Le Seuil, Collection L'Intégrale, introduction et notes établies par P. Cogy, 1969.

Le Ventre de Paris, Paris, Garnier-Flammarion, chronologie et introduction par R. A. Jouanny, 1971.

Le Ventre de Paris, Paris, Fasquelle, Collection Le Livre de Poche, préface de A. Lanoux intitulée « Breughel chez Baltard », 1978.

Le Ventre de Paris, Paris, Gallimard, Folio, édition présentée, établie et annotée par H. Mitterand, 1979.

Le Ventre de Paris, Paris, Fasquelle, Collection Le Livre de Poche, préface de J. Ferniot, commentaires et notes par Ph. Hamon, 1984.

Les Rougon-Macquart, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, R. Laffont, Collection Bouquins, tome I, préface, notes et commentaires par C. Becker, 1991.

Le Ventre de Paris, Paris, Presses Pocket, Collection Lire et Voir les Classiques, préface et commentaires par G. Gengembre, 1991, (réédition en 1999).

Le Ventre de Paris, Paris, Fasquelle, Collection Le Livre de Poche, introduction de R. Abirached (1966), commentaires et notes de Ph. Hamon et M.F. Azéma, 1997.

2. Autres œuvres d'Emile Zola

Ne sont répertoriées ici que les éditions de référence utilisées dans notre travail.

2.1. Les Rougon-Macquart

Les Rougon-Macquart, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, préface d'A. Lanoux, notes et variantes par H. Mitterand, 5 volumes, 1960-67.

2.2. Autres que Les Rougon-Macquart

Œuvres Complètes, édition établie sous la direction de H. Mitterand, Paris, Fasquelle, Cercle du Livre Précieux, 15 volumes, 1966-1969.

Carnets d'enquêtes, *Une ethnographie inédite de la France*, éd. H. Mitterand, Paris, Plon, Collection Terre humaine, 1986.

Correspondance, Presses de l'Université de Montréal - CNRS, Edition Bard H. Bakker, C. Becker, H. Mitterand, 10 volumes, 1978-1995.

Ecrits sur l'art, éd. J.P. Leduc-Adine, Paris, Gallimard, Tel, 1991.

II. ZOLA ET LE NATURALISME

1. A propos du Ventre de Paris

1.1. Ecrits des contemporains de Zola

BARBEY D'AUREVILLY J., « Le Ventre de Paris », dans Le Constitutionnel, 14 juillet 1873 (repris dans Les Œuvres et les Hommes, 3^{ème} série, T.II : *Le roman contemporain*, Paris, 1927, pp. 197-239).

BOURGET P., « Le Roman réaliste et le Roman prétexte », Revue des Deux-Mondes, Paris, 15 juillet 1873, pp. 454-469.

GONCOURT E. et J., Journal de la vie littéraire, extrait du 3 juin 1872, Paris, R. Laffont, Collection Bouquins, éd. R. Ricatte / R. Kopp, volume I, 1989.

GONCOURT E., Lettre inédite du 8 juillet 1873, in P. Cogny, « Lettres inédites d'Edmond de Goncourt à Emile Zola », Les Cahiers naturalistes, 13, 1959.

HUYSMANS J.K., « Emile Zola et L'Assommoir », L'Actualité de Bruxelles, 11, 18, 25 mars, 1^{er} avril 1877 (repris dans En marge, Paris, 1927).

MAUPASSANT G. (de), Célébrités contemporaines, Emile Zola, Paris, Quantin, 1883.

1.2. Ecrits plus récents

AMINE B., La description dans *Le Ventre de Paris*. Analyse de discours. Eléments de stylistique linguistique, Thèse de 3^{ème} cycle, Option Linguistique française, Toulouse - Le Mirail, 1990.

- BAGULEY D., « Le supplice de Florent : à propos du Ventre de Paris », Europe, 468-469, avril-mai 1968, pp. 91-97.
- BESSE L., « "Le feu aux graisses" : la chair sarcastique dans Le Ventre de Paris », Romantisme, 91, 1996, pp. 35-42.
- BOULANOUAR N., « La tentation de Florent (Lecture durandienne du Ventre de Paris d'E. Zola) », Recherches sur l'imaginaire, Cahier XXIV, Université d'Angers, U.F.R. Lettres, Langues et Sciences Humaines, 1993, pp. 179-191.
- BRUGNOLO S., « Il mondo invaso dalle merci. *Saggio sul primo capitolo di Le Ventre de Paris* », Paragone, anno XLIV, Nuove Serie, 37-38 (516-518), feb.-ap.1993, pp. 117-132.
- CARLES P., DESGRANGES B., Le Ventre de Paris, Paris, Nathan, Collection Balises, 1993.
- CARLES P., DESGRANGES B., « Les images de l'espace haussmannien dans La Curée et Le Ventre de Paris: entre représentation et répression », Excavatio, AIZEN, Boston, volume II, 1993.
- DEZALAY A., « Ceci dira cela. Remarques sur les antécédents du Ventre de Paris », Les Cahiers naturalistes, 58, 1984, pp. 33-42.
- DROIXHE D., « La graisse, l'eau, la terre dans Le Ventre de Paris de Zola », Analele Universitatii Bucuresti, Literatura universală și comparată, XXI, Bucarest, 1973, pp. 91-93.
- EL NAGDI F., Etude des sensations dans Le Ventre de Paris d'Emile Zola, thèse de 3^{ème} cycle dirigée par G. Matoré, Paris IV, dactylographiée, 1974.
- GERHARDI G.C., « Zola's biological vision of politics : Revolutionary figures in La Fortune des Rougon and Le Ventre de Paris », Nineteenth Century French Studies, II, 3 & 4, Spring-Summer 1974, pp. 164-180.
- GIRARD M., « Naturalisme et Symbolisme », Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises, juillet 1954, pp. 97-106.

- GURAL A., Fonction et fonctionnement de la métaphore du ventre dans Le Ventre de Paris, thèse universitaire dirigée par D. Baguley, Université de Montréal, dactylographiée, 1990.
- GURAL-MIGDAL A., « Rhétorique filmique de la métaphore chez Zola : Le Ventre de Paris », Excavatio, AIZEN, Boston, volume II, 1993.
- JOUSSET P., Une nature morte littéraire. Etude d'une pratique descriptive dans Le Ventre de Paris d'Emile Zola, thèse de 3^{ème} cycle dirigée par P. Larthomas, Paris IV, dactylographiée, 1984.
- JOUSSET P., « Une poétique de la « Nature morte ». Sur la pratique descriptive dans Le Ventre de Paris », Les Cahiers naturalistes, 72, 1998, pp. 337-351.
- KATNER L. B., « Characterizations of Group discourse by Working-Class Women in Emile Zola's *Rougon-Macquart* », Excavatio, AIZEN, Boston, volume III, 1993.
- MARTIN P., « Au-dessus des Halles. L'ultime veillée de Florent », Information Littéraire, XLIV, 3, mai-juin 1992, pp. 17-27.
- MATTHEWS J.H., « L'impressionnisme chez Zola : Le Ventre de Paris », Le Français moderne, 3, juillet 1961, pp. 199-205.
- MONBALLIN M., ORIANNE-DEBRAY M.C., « Système des personnages dans Le Ventre de Paris », Enjeux, 18, CEDOCEF, Facultés Universitaires de Namur, décembre 1989, pp. 25-55.
- NEWTON J., « Zola et l'expressionnisme : le point de vue hallucinatoire », Les Cahiers naturalistes, 41, 1971, pp. 1-14.
- PETREY S., « Historical reference and stylistic opacity in Le Ventre de Paris », Kentucky Romance Quarterly, XXIV, 3, 1977, pp. 325-340.
- PRENDERGAST Ch., « Panorama et peinture. Le début du Ventre de Paris », Les Cahiers naturalistes, 67, 1993, pp. 65-71.
- SHRYOCK R., « Zola's use of embedded narrative in Le Ventre de Paris. Florent's tale », The Journal of narrative technique, XXII, 1992, pp. 49-56.

TABART C.A., « Zola, Le Ventre de Paris. Etude de texte », L'Ecole des Lettres, LXXIV, 15, 1983, pp. 37-42.

WOODWARD S., « Un tableau du Ventre de Paris », L'Ecole des Lettres, II, 1989-90, 6, pp. 43-51.

2. Ouvrages généraux sur Zola, son œuvre, le naturalisme

ALEXIS P., EMILE ZOLA, *Notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882.

BAGULEY D., Bibliographie de la critique sur Emile Zola, Toronto, University of Toronto Press, 2 tomes, 1976 et 1982.

BAGULEY D., Le Naturalisme et ses genres, Paris, Nathan, Collection Le texte à l'œuvre, 1995.

BAILBE J.M., « Une fin de fête : le bal travesti chez Saccard », in Fins de siècle, Actes du Congrès national de la Société française de Littérature générale et comparée, Toulouse, P. U. du Mirail, éd. Ponnau, 1989, pp. 281-289.

BARBERIS J.M., « La voix du « Grand Absent » : la parole du Peuple dans Germinal », Littérature, 76, pp. 89-104.

BECKER C., Zola et les Critiques de notre temps, Paris, Garnier, 1972.

BECKER C., La fabrique de Germinal, Paris, C. D. U. et SEDES réunis, 1986.

BECKER C., « Illusion et réalité : la métaphore du théâtre dans La Curée », La Curée de Zola ou « la vie à outrance », Actes du Colloque du 10 janvier 1987, Paris, C.D.U. et SEDES réunis, 1987, pp. 119-128.

BECKER C., Lire le réalisme et le naturalisme, Paris, Dunod, 1992.

BECKER C., GOURDIN-SERVENIERE G., LAVIELLE V., Dictionnaire d'Emile Zola, Paris, Laffont, Collection Bouquins, 1993.

- BEST J., Expérimentation et adaptation, *Essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, Paris, J. Corti, 1986.
- BLOCH-DANO E., Madame Zola, Paris, Grasset, 1997.
- BONNEFIS P., « Le bestiaire d'Emile Zola », Europe, *Colloque Zola*, 468-469, avril-mai 1968, pp. 97-110.
- BONNEFIS P., L'innommable. *Essai sur l'œuvre d'Emile Zola*, Paris, Collection « Présences critiques », C.D.U. et SEDES réunis, 1984.
- BORIE J., Zola et les mythes, Paris, Le Seuil, 1971.
- BRADY P., Le Bouc émissaire chez Emile Zola, Heidelberg, 1981.
- BROWN F., Zola. Une vie, Paris, Belfond, 1995.
- BRUNET E., Le vocabulaire de Zola, Paris, Slatkine, 3 volumes, 1985.
- BURNS C., « Le réel quotidien dans le roman naturaliste français », Nottingham French Studies, vol. VII, 1, mai 1968, pp. 17-24.
- BUTLER R., « L'étranger, personnage des *Rougon-Macquart* », Les Cahiers naturalistes, 65, 1991, pp. 139-153.
- CARLES P., DESGRANGES B., L'Assommoir, *Emile Zola*, Paris, Nathan, Collection Balises, 1989.
- CARLES P., DESGRANGES B., « Lecture de L'Assommoir », L'Ecole des Lettres, II, 1989-90, 6, pp. 61-91.
- CARLES P., DESGRANGES B., Zola, Paris, Nathan, Collection Balises, 1991.
- CARLES P., DESGRANGES B., « Emile Zola et la description », L'Ecole des Lettres, *La description naturaliste*, II, 1991-92, 8, pp. 31- 48.
- CARLES P., DESGRANGES B., « La Curée ou l'alchimie de l'haussmannisation », L'Ecole des Lettres, II, 7, janvier 1993, pp. 55-80.

- CARLES P., DESGRANGES B., La Fortune des Rougon, Emile Zola, Paris, Nathan, Collection Balises, 1995.
- CHARLE C., La crise littéraire à l'époque du naturalisme, Roman-Théâtre-Politique, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1979.
- CHEVREL Y., Le naturalisme, Paris, P.U.F., 1982.
- CHEVREL Y., « Le roman naturaliste : un défi à la littérature populaire ? », Richesses du roman populaire, Actes du Colloque International de Pont-à-Mousson, Presses Universitaires de Nancy, 1986, pp. 37-55.
- CLAVERIE M., « La fête impériale », Les Cahiers naturalistes, 45, 1973, pp. 31-49.
- COGNY P., « Emile Zola devant le problème de Jésus-Christ, d'après des documents inédits », Studi francesi, 23, 1964.
- COLIN R.P., Zola. Renégats et alliés, La République naturaliste, Lyon, Presses Universitaires, 1988.
- CORNELL K., « Zola's City », Yale French Studies, 32, octobre 1964, pp. 106-111.
- COSSET E., « L'espace de l'utopie », Les Cahiers naturalistes, 63, Paris, 1989, pp. 137-147.
- COSSET E., « La représentation de « l'acte de parole » des personnages dans La Fortune des Rougon », Les Cahiers naturalistes, 65, 1991, pp. 155-168.
- COURT A., « Zola entre la bacchante et la vendangeuse », CIEREC, Travaux LXXXVII, Le Populaire à retrouver, Université de Saint-Etienne, 1995, pp. 51-64.
- COURTINE R., Zola à table. Trois cents recettes, Paris, Laffont, 1978.
- DANOW D.K., « The Spirit of Carnival. Nana's Carnival world », Excavatio, AIZEN, Boston, 1996, VIII, pp. 194-204.

- DE LATTRE A., Le réalisme selon Zola, *Archéologie d'une intelligence*, Paris, P.U.F., 1975.
- DESGRANGES B., « Germinal ou le sacre du printemps », L'Ecole des Lettres, 4, *Germinal*, 1^{er} novembre 1993, pp. 139-150.
- DEZALAY A., Lectures de Zola, Paris, A. Colin, 1973.
- DEZALAY A., L'opéra des Rougon-Macquart, *Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.
- DREYFOUS M., Ce qu'il me reste à dire, Paris, Ollendorf, 1913.
- DUBOIS J., « Représentations de Zola chez un public d'aujourd'hui », Europe, 468-469, avril-mai 1968, pp. 257-268.
- DUBOIS J., « Surcodage et protocole de lecture », Poétique, 16, 1973, pp. 491-498.
- DUBOIS J., « Emergence et position du groupe naturaliste dans l'institution littéraire, Colloque de Cerisy-la-Salle, Le Naturalisme, Paris, U.G.E. 10/18, 1978, pp. 75-100.
- DUBOIS J., L'Assommoir de Zola, Paris, Belin Sup, 1993 (1^{ère} édition 1973).
- DUCHET C., « Le trou des bouches noires : parole, société, révolution dans Germinal », Littérature, 24, 1976, pp. 11-39.
- DUCHET C., « Idéologie de la mise en texte », La Pensée, 215, 1980, pp. 95-108.
- Emile Zola, Europe, 468-469, Paris, avril-mai 1968.
- Emile Zola. Bilan et perspectives, Les Cahiers naturalistes, Colloque de Columbia, New-York, 25-27 octobre 1991, 67, 1993.
- FARIA (de) N., Structures et unité dans Les Rougon-Macquart, Nizet, 1977.
- GAILLARD J., « Zola et l'ordre moral », Les Cahiers naturalistes, 54, 1980, pp. 25-32.

GALLINI C., « Le folle di Lourdes », in Il terzo Zola. Emile Zola dopo i Rougon-Macquart, Napoli, éd. Menichelli, 1990, pp. 103-125.

GALLINI C., « Tra etnografia e scrittura finzionale : Zola a Lourdes », Scritti in memoria di S. Lo Nigro, Università di Catania, 1994, pp. 133-142.

GALLINI C., Il miracolo e la sua prova. Un etnologo a Lourdes, Napoli, Liguori Editore, 1998.

Germinal, L'Ecole des Lettres, 4, 1^{er} novembre 1993.

GRIGNON C., « Sociology of taste and the Realist Novel : Representations of popular eating in E. Zola », Food and Foodways, Harwood Academic Publishers, 1986, pp. 75-118.

GUEDJ A., « Les révolutionnaires de Zola », Les Cahiers naturalistes, 36, 1968, pp. 123-137.

GUMPERT M., « Naturalism as Bakhtinian Grotesque Realism : Mythic Metabolism in Zola and Rabelais », Excavatio, AIZEN, Boston, Ill, 1993.

HAMON Ph., « Zola romancier de la transparence », Europe, avril-mai 1968, pp. 385-392.

HAMON Ph., « Note sur un dispositif naturaliste », Le Naturalisme, Colloque de Cerisy, Paris, U.G.E. 10/18, 1978, pp. 101-118.

HAMON Ph., Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'E. Zola, Genève, Droz, 1983.

HAMON Ph., « Notes sur la description naturaliste », L'Ecole des Lettres, 8, 1991-92, pp. 5-8.

HAMON Ph., « Le juge Denizet dans La Bête humaine », Mimesis et Semiosis. Littérature et Représentation, Miscellanées offertes à H. Mitterand, éd. Ph. Hamon et J.P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, pp. 137-144.

KAEMPFER J., Emile Zola. D'un naturalisme pervers, Paris, Corti, 1989.

KRANOWSKI N., Paris dans les romans d'E. Zola, Paris, P.U.F., 1968.

La description naturaliste, L'Ecole des Lettres, II, 8, 1^{er} mars 1992.

LANOUX A., Bonjour, Monsieur Zola, Paris, Amiot-Dumont, 1954.

LAPP J., Les racines du naturalisme. Zola avant « Les Rougon-Macquart », Paris, Bordas, 1972.

Le centenaire de L'Assommoir, Les Cahiers naturalistes, 52, 1978.

LEDUC-ADINE J.P., « Architecture et écriture dans La Curée », La Curée de Zola ou « la vie à outrance », Actes du Colloque du 10 janvier 1987, Paris, C.D.U. et SEDES réunis, 1987, pp. 129-140.

LEDUC-ADINE J.P., « Zola et les peintres », L'Ecole des Lettres, Zola et le naturalisme, II, 1989-90, 6, pp. 131-142.

LEDUC-ADINE J.P., « Roman de l'art et art du roman : à propos des descriptions de Paris dans Une Page d'amour », Zola and the craft of fiction, ed. by R. Lethbridge and T. Keefe, Leicester University Press, 1990, pp. 89-97.

LEDUC-ADINE J.P., L'Assommoir d'Emile Zola, Paris, Gallimard, Foliothèque, 61, 1997.

LEMARIE Y., Ventre et Manducation dans l'œuvre de Zola, Thèse de Doctorat nouveau régime, Angers, dactylographiée, 1996.

Le naturalisme, Colloque de Cerisy, Paris, U. G. E., 10/18, 1978.

LEONARD M., « L'Assommoir, langage de l' "autre" », Etudes françaises, 10, 1, février 1974, pp. 41-60.

LETHBRIDGE R. & KEEFE T. (dir.), Zola and the craft of fiction, Leicester, London & New-York, Leicester University Press, 1990.

LINK-HEER U., « A propos du social-darwinisme de Zola dans Les Rougon-Macquart », Richesses du roman populaire, Actes du Colloque international de Pont-à-Mousson, Presses Universitaires de Nancy, 1986, pp. 335-353.

MAX S., Les métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart, Paris, Nizet, 1966.

Mimesis et Semiosis, *Littérature et Représentation*, Miscellanées offertes à H. Mitterand, Paris, Nathan, éd. Ph. Hamon et J.P. Leduc-Adine, 1992.

MITTERAND H., Zola journaliste, Paris, A. Colin, 1963.

MITTERAND H., « Le regard d'Emile Zola », Europe, mai-avril 1968, pp. 183-202.

MITTERAND H., « Chronotopies romanesques : *Germinal* », Poétique, 81, pp. 89-104.

MITTERAND H., Le discours du roman, Paris, P.U.F., 1980.

MITTERAND H., « Les notes d'enquête inédites de Zola : de l'ethnographie au roman », Annales littéraires de l'Université de Besançon, *Hommages à Jacques Petit*, Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1985, pp. 763-778.

MITTERAND H., Zola et le naturalisme, Paris, P.U.F., Collection QSJ, 1986.

MITTERAND H., Le regard et le signe, Paris, P.U.F. Ecriture, 1987.

MITTERAND H., Zola. L'histoire et la fiction, Paris, P.U.F., 1990.

MITTERAND H., « Pour une poétique de l'espace romanesque », Zola and the craft of fiction, ed. R. Lethbridge et T. Keefe, Leicester, London & New-York, Leicester University Press, 1990, p. 80-88.

MITTERAND H., Zola, la vérité en marche, Paris, Gallimard, Collection Découvertes, 1995.

MITTERAND H., Zola, Tome 1. *Sous le regard d'Olympia, 1840-1871*, Paris, Fayard, 1999.

Naturalisme, *Revue des Sciences humaines*, 160, 1974.

- NOIRAY J., Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900), Tome I, L'univers de Zola, Paris, J. Corti, 1981.
- NIÉSS R.J., « Emile Zola : la femme au travail », Les Cahiers naturalistes, 50, 1976, pp. 40-58.
- PAGES A., Le naturalisme, Paris, P.U.F., Collection Q.S.J., 1989.
- PAGES A., La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de *Germinal*, Paris, Séguier, 1989.
- PAGES A., « L'attente de la fiction », Zola and the craft of fiction, ed. by R. Lethbridge and T. Keefe, Leicester University Press, 1990, pp. 44-52.
- PAGES A., Emile Zola. Bilan critique, Paris, Nathan, 1993.
- PAGES A., « Lire l'œuvre d'Emile Zola aujourd'hui », Excavatio, AIZEN, Boston, III, 1993, pp. 143-150.
- PIERRE-GNASSOUNOU Ch., Fictions, imaginaires, imaginations dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola, thèse de doctorat nouveau régime dirigée par Ph. Hamon, Paris III, Université de la Sorbonne Nouvelle, dactylographiée, 1996.
- PREISS A., Le thème de la nourriture et du repas dans l'œuvre romanesque d'E. Zola, mémoire de maîtrise dirigé par M. Raimond et H. Mitterand, Paris IV, dactylographié, 1977.
- RIPOLL R., « Zola et les communards », Europe, 468-69, avril-mai 1968, pp. 16-26.
- RIPOLL R., Réalité et Mythe chez Zola, Paris, H. Champion, 2 Tomes, thèse présentée devant l'Université de Paris IV, 1981.
- ROBERT G., La Terre. Etude historique et critique, Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- SANTA A., « Le côté « populaire » du naturalisme : l'exemple de Zola », Le roman populaire en question(s), Actes du Colloque international de Limoges de mai 1995, dir. J. Migozzi, PULIM, 1996, pp. 291-303.

- SANVERT C., « Des Mystères de Marseille à La Fortune des Rougon ou du feuilleton-illusion au roman-fondement », CIEREC, Travaux LXXXII, A la rencontre du Populaire, Université de Saint-Etienne, 1993, pp. 69-81.
- SCHALK D., « Zola et l'Histoire. L'historien Zola », Les Cahiers naturalistes, *Emile Zola. Bilan et perspectives*, 67, 1993, pp. 47-56.
- SCHOBBER R., « Observation de quelques procédés stylistiques chez Zola », Les Cahiers naturalistes, 26-28, 1964, pp. 149-161.
- SCHOR N., Zola's crowds, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- SCHOR N., « Sainte-Anne : Capitale du délire », Les Cahiers naturalistes, 52, 1978, pp. 97-108.
- SCHOR N., « Individu et foule chez Zola : structures de médiation », Les Cahiers naturalistes, 56, 1982, pp. 26-33.
- SEASSAU C., Emile Zola. Le réalisme symbolique, Paris, J. Corti, 1989.
- SERRES M., Feux et signaux de brume. Zola, Paris, Grasset, Collection Figures, 1975.
- THOREL-CAILLETEAU S., La Tentation du livre sur Rien, *Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Editions interuniversitaires, 1994.
- TOFFIN G., « Zola entre ethnologie et fiction », Critique, 498, novembre 1988, pp. 895-902.
- VAN BUUREN M., Les « Rougon-Macquart » d'Emile Zola. De la métaphore au mythe, Paris, J. Corti, 1986.
- WOOLLEN G., « Les "transportés" dans l'œuvre de Zola », Les Cahiers naturalistes, 72, 1998, pp. 317-333.
- Zola et le naturalisme, L'Ecole des Lettres, II, 6, 15 décembre 1989.

III. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE GENERALE

1. Critique littéraire, Histoire, Sciences sociales

ADAM J.M., Le récit, Paris, P.U.F., Collection Q.S.J., 1991 (1^{ère} édition 1984).

ADAM J.M., PETITJEAN A., Le texte descriptif, Paris, Nathan-Université, 1989.

ADAM J.M., « Aspects du récit en anthropologie », J.M. Adam, M.J. Borel, C. Calame, M. Kilani, Le discours anthropologique, Paris, Le Méridien-Klincksieck, 1990.

ADAM J.M., Les textes : types et prototypes, Paris, Nathan-Université, 1992.

AGULHON M., « Le problème de la culture populaire en France autour de 1848 », Romantisme, 9, 1975, pp. 50-64.

AGULHON M., « Le sang des bêtes. *Le problème de la protection des animaux en France au XIX^e siècle* », Romantisme, 31, 1981, pp. 81-112.

ALTHABE G., FABRE D., LENCLUD G. (dir.), Vers une ethnologie du présent, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'Homme, Collection Ethnologie de la France, cahier 7, 1992.

Anthropologie état des lieux, L'HOMME, Revue française d'anthropologie, 97-98, Paris, E.H.E.S.S. et Librairie Générale Française, Collection Biblio Essais, 1986.

Antropologia dell'alimentazione, La Ricerca folklorica, 30, 1993.

ARNAULT F., Frédéric Le Play. De la métallurgie à la science sociale, Nancy, Presses Universitaires, 1993.

ARON J.P., Essai sur la sensibilité alimentaire à Paris au XIX^e siècle, Cahiers des Annales, 25, 1967.

- ARON J.P., Le mangeur du XIXème siècle, Une folie bourgeoise : la nourriture, Paris, Denoël / Gonthier, Collection Médiations, 1976 (1^{ère} édition 1973).
- AUERBACH E., Mimesis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Tel Gallimard, 1968 (1^{ère} édition 1946).
- AUGE M., « Le pur et l'impur. *Les deux temps du rituel* », Centre Thomas More, 33, mars 1982, pp. 8-22.
- BAKHTINE M., La Poétique de Dostoïevski, Paris, Le Seuil, 1970 (1^{ère} édition russe 1929).
- BAKHTINE M., L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance, Paris, TEL Gallimard, 1970 (1^{ère} édition russe 1965).
- BAKHTINE M., Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1978 (1^{ère} édition russe 1975).
- BARBERET J., Monographies professionnelles, 7 volumes, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1886. (Le volume 3 comprend l'entrée « Charcutier ».)
- BARBICHON G., « Provinciaux et provinces à Paris. Propositions pour l'analyse », Ethnologie Française, Nouvelle Série, tome 10, 2, avril-juin 1980, pp. 119-128.
- BARBIER P., VERNILLAT F., Histoire de la France par les chansons, Vol. VII : La République de 1848 et le Second Empire, Paris, Gallimard, NRF, 1959.
- BARRAU J., Les hommes et leurs aliments, Paris, Messidor, Collection Temps actuels, 1983.
- BARTHES R., Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Le Seuil, Collection Ecrivains de toujours, 1975.
- BEAUNE J.C. (dir.), Le déchet, le rebut, le rien, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1999.

- BELLEAU A., « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur un concept de Bakhtine », Etudes françaises, 19, 3, hiver 1983-84, pp. 51-64.
- BELMONT N., Mythes et croyances dans l'ancienne France, Paris, Flammarion, Collection Questions d'Histoire, 1973.
- BERNARDI B., « Cultura e popolo », La Ricerca folklorica, 1, 1980, pp. 13-16.
- BIES J., « Chamanisme et littérature », Cahier de l'Herne Mircea Eliade, Paris, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1990 (1^{ère} édition 1978), pp. 249-272.
- BIRNBAUM P., Le peuple et les gros. Histoire d'un mythe, Paris, Grasset, Collection Pluriel, 1979.
- BIZET L.C., Du commerce de la boucherie et de la charcuterie de Paris, Paris, P. Dupont, 1847.
- BOUDON F., CHASTEL A., COUSY H., HAMON F., Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles à Paris, vol. I et II, Paris, Editions du C.N.R.S., 1977.
- BOURDIEU P., « Eléments d'une théorie de la perception artistique », Revue internationale des Sciences sociales, vol. XX, 4, 1968, pp. 640-662.
- BOURDIEU P., La distinction, Critique sociale du jugement, Paris, Editions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU P., Questions de sociologie, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- BOURDIEU P., « Le champ littéraire », Lendemain, 36, 1984, pp. 3-46.
- BOURDIEU P., Choses dites, Paris, Editions de Minuit, 1987.
- BOURDIEU P., « Consommation culturelle », Encyclopaedia Universalis, Article « Art », partie D., pp. 43-46.
- BOURDIEU P., Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Le Seuil, 1992.

- BRES J., Récit oral et production d'identité sociale, Montpellier, Université P. Valéry, Collection Langue et praxis, s.d.
- BUTOR M., « Individu et groupe dans le roman », Répertoire II, Paris, Editions de Minuit, Collection « Critique », 1964, pp. 73-87.
- CAMPORESI P., Le Pain sauvage, L'imaginaire de la faim de la Renaissance au XVIIIè siècle, Paris, Le Chemin vert, 1981.
- CANTELOUBE J., Anthologie des chants populaires français, Paris, Michel, 1947.
- CHAMBOREDON J.C., « Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture », Revue française de sociologie, XXVII, 1986, pp. 505-529.
- CHARLE C., Histoire sociale de la France au XIXè siècle, Paris, Le Seuil, Collection Points-Histoire, 1991.
- CHARTIER R., « Histoire intellectuelle et histoire des mentalités. Trajectoires et questions », Revue de synthèse : IIIè S., 111-112, 1983, pp. 277-307.
- CHAUMARTIN H., Le Compagnon de Saint-Antoine, Paris, Aesculape, 1930.
- CHEVALIER L., Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXè siècle, Paris, Plon, 1958.
- CHIVA I., JEGGLE U. (dir.), Ethnologies en miroir, La France et les pays de langue allemande, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'Homme, Collection Ethnologie de la France, 1987.
- COMPAGNON A., La troisième République des Lettres, Paris, Le Seuil, 1983.
- COPANS J., Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie, Paris, Nathan Université, 1996.
- CORBIN A., Le miasme et la jonquille, L'odorat et l'imaginaire social, 18è-19è siècles, Paris, Aubier, Collection historique, 1982.

- CORBIN A., « Réflexions sur la généalogie de l'image de la capitale », Le temps, le désir et l'horreur, Essais sur le XIXe siècle, Paris, Champs Flammarion, 1998, pp. 215-225 (1^{ère} édition 1990).
- COURTAS R., ISAMBERT F.A., « Ethnologues et sociologues aux prises avec la notion de « populaire » », La Maison-Dieu, 122, 1975, pp. 20-42.
- CUISENIER J., SEGALLEN M., Ethnologie de la France, Paris, P.U.F., Collection Q.S.J., 2^{ème} édition, 1993.
- Cultura popolare, La Ricerca folklorica, 1, 1980.
- DAGOGNET F., Les Dieux sont dans la cuisine, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 1995.
- DE BAECQUE A., « Le discours anti-noble (1787-1792) aux origines d'un slogan : « Le peuple contre les gros » », Revue d'Histoire moderne et contemporaine, XXXVI, janvier-mars 1989, pp. 3-28.
- DELLA BERNARDINA S., « Una campagna vicina, L'ermeneutica implicita delle "Dames de Minot" », La Ricerca Folklorica, 28, pp. 113-119.
- DEPRETTO C. (dir.), L'héritage de M. Bakhtine, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- DILLAZ S., La Chanson française de contestation, De la Commune à mai 68, Paris, Seghers, 1973.
- DODIER N., BASZANGER I., « Totalité et altérité dans l'enquête ethnographique », Revue française de sociologie, XXXVIII-1, jan-mars 1997, pp. 37-66.
- D'ORLIAC J., Les Dames de la Halle 1181-1939, Paris, Edition France, Société d'Editions extérieures et coloniales, 1946.
- DORSON R. M., « The Identification of Folklore in American Literature », Journal of American Folklore, Folklore in Literature : a Symposium, vol. 10, jan-march 1957, 275, pp. 1-8.

- DOUGLAS M., De la souillure. Etudes sur la notion de pollution et de tabou, Paris, La Découverte, 1992 (1^{ère} édition 1967).
- DRONNE L.F., Charcuterie ancienne et moderne, Traité historique et pratique, Paris, Lacroix, 1869.
- DU CAMP M., Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXème siècle, Paris, Hachette et Cie, Tome II, 1870.
- DUBOIS J., « Sociologie des textes littéraires », La Pensée, 215, 1980, pp. 82-94.
- DUCHET C., « Une écriture de la socialité », Poétique, 16, 1973, pp. 446-454.
- DUCHET C. (dir.), Sociocritique, Paris, Nathan, 1979.
- DUNDES A., « The Study of Folklore in Literature and Culture : Identification and Interpretation », Journal of American Folklore, 78, 1965.
- DURAND G., Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Dunod, 1992 (1^{ère} édition 1969).
- DURAND G., Introduction à la mythodologie, Mythes et sociétés, Paris, Albin Michel, 1996.
- DURKHEIM E., Les règles de la méthode sociologique, Paris, Champs Flammarion, 1988 (1^{ère} édition 1894), ouvrage introduit par J.M. Berthelot, « Les règles de la méthode sociologique ou l'instauration du raisonnement expérimental dans les sciences sociales », pp. 7-67.
- Ecrire Paris, dir. D. Oster et J. Goulemot, Paris, Editions Seesam, Fondation Singer-Polignac, 1990.
- ELIAS N., La civilisation des mœurs, Paris, Calmann-Lévy, Collection Agora, 1973 (1^{ère} édition 1939).
- ELIAS N., La dynamique de l'Occident, Paris, Calmann-Lévy, Collection Agora, 1973 (1^{ère} édition 1939).

Esthétiques du peuple, Paris, Collectif « Révoltes logiques », Cahiers libres 396, La Découverte, 1985.

Ethnologie urbaine, Terrain, 3, octobre 1984.

FABRE-VASSAS C., La bête singulière, *Les juifs, les chrétiens et le cochon*, Paris, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque des Sciences Humaines, 1994.

FABRE-VASSAS C., FABRE D., « Du rite au roman. Parcours d'Y. Verdier », préface d'Y. Verdier, Coutume et Destin, *Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque des Sciences Humaines, 1995, pp. 7-37.

FARGE A., Vivre dans la rue à Paris au XVIIIème siècle, Paris, Gallimard / Juillard, Collection Archives, 1979.

FELD C., HINCKER F., Paris au front d'insurgé. *La Commune en images*, Paris, Dictionnaires et Encyclopédies Diderot, Editions du Cercle de l'Art et Centre de diffusion du Livre et de la Presse, 1971.

FISCHLER C., L'Homnivore, *Le goût, la cuisine et le corps*, Paris, Odile Jacob, 1990.

FLEM L., « Bouche bavarde et oreille curieuse », Le Genre humain, *La rumeur*, 5, 1982, pp. 11-18.

FOURNEL V., Ce qu'on voit dans les rues de Paris, Paris, A. Delahays, 1858.

FOUCAULT M., Les mots et les choses, *Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1966.

FOURNEL V., Les rues du vieux Paris, Paris, Firmin-Didot, 1879.

FOURNEL V., Le vieux Paris, Paris, A. Mame et Fils, 1887.

GAILLARD J., Paris, la ville (1852-1870), Paris, H. Champion, 1976.

- GAILLARD J., « Les migrants à Paris au XIX^e siècle. Insertion et marginalité », Ethnologie Française, Nouvelle Série, tome 10, 2, avril-juin 1980, pp. 128-137.
- GALLINI C., « Popolo e riso nel Rabelais di Bachtin », La Ricerca folklorica, 6, octobre 1982, pp. 95-100.
- GEERTZ C., The interpretation of Cultures, New York, Basic Books, 1973.
- GEERTZ C., Ici et Là-bas. L'Anthropologue comme auteur, Paris, Métailié, 1996 (1^{ère} édition 1988).
- GEERTZ C., La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture, Traduction A. Mary, Enquête, 6, Marseille, Editions Parenthèses, 1998, pp. 73-105.
- GIRARD L., Nouvelle Histoire de Paris, La Deuxième République et le Second Empire 1848-1870, Association pour la publication d'une Histoire de Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, Diffusion Hachette, 1981.
- GIRARD R., La violence et le sacré, Paris, Hachette Littératures, Collection Pluriel, 1998 (1^{ère} édition 1972).
- GIRARD R., Le bouc émissaire, Paris, Grasset, 1982.
- GOLDMANN L., Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1964.
- GOURDEN J.M., Les petits métiers parisiens et leurs fonctions au XIX^e siècle. L'exemple des marchands des quatre saisons, Thèse de 3^{ème} cycle, dirigée par M. Perrot, Université de Paris VII, 1983.
- GRAFMEYER Y., Sociologie urbaine, Paris, Nathan Université, Collection 128, 1994.
- GRAND-CARTERET J., L'Histoire, la vie, les mœurs et la curiosité 1450-1900, Paris, Librairie de la Curiosité et des Beaux-Arts, tome V, 1928.
- GREIMAS A.J., « Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques (Manifestations poétique, musicale et gestuelle) », Actes du premier

Congrès international d'ethnologie européenne, Paris, Maisonneuve et Larose, 1971, pp. 63-72.

GRIGNON C., PASSERON J.C., Le savant et le populaire, *Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard / Le Seuil / Hautes Etudes, 1989.

GRIVEL C., La production de l'intérêt romanesque, Paris-La Haye, Mouton, 1973.

GRIVEL C., « Les universaux de texte », Littérature, 30, mai 1978, pp. 25-50.

GUERRAND R.H., Le prof ne rit pas, Paris, La Table Ronde, 1964.

GUERRAND R.H., Mœurs citadines. *Histoire de la culture urbaine XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

HAMON Ph., « Un discours contraint », Poétique, 16, 1973, pp. 411-445.

HAMON Ph., Du descriptif, Paris, Hachette Supérieur, 1993 (1^{ère} édition 1981).

HAMON Ph., Texte et idéologie, Paris, P.U.F., 1984.

HEINICH N., La sociologie de Norbert Elias, Paris, La Découverte, Collection Repères, 1997.

Hier pour demain, *Arts, Traditions et Patrimoine*, Paris, Musée national des Arts et Traditions Populaires, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1980.

HILLAIRET, Dictionnaire historique des rues de Paris, Paris, Editions de Minuit, 1963.

Histoire de la France Urbaine, *La ville de l'âge industriel. Le cycle haussmannien*, M. Agulhon / F. Choay / M. Crubellier / Y. Lequin / M. Roncayolo, Paris, Seuil, Collection Points-Histoire, Tome IV, 1998 (1^{ère} édition 1983).

Histoire de l'alimentation, J.L. Flandrin et M. Montanari (dir.), Paris, Fayard, 1996.

Histoire de la vie privée, De la Révolution à la Grande Guerre, tome IV dirigé par M. Perrot, Paris, Le Seuil, 1987.

Histoire des mœurs, dir. J. Poirier, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 3 volumes, 1990-91.

HOFFBAUER, Paris à travers les âges, Paris, Firmin-Didot, 1875.

HOGGART R., La culture du pauvre, Paris, Editions de Minuit, Collection Le sens commun, 1970.

HURET J., Enquête sur l'évolution littéraire, Paris, J. Corti, 1999 (1^{ère} édition 1891).

HUSSON A., Les consommations de Paris, Paris, Hachette et Cie, 1875.

Identité alimentaire et altérité culturelle, Actes du Colloque de Neuchâtel, novembre 1984, Recherches et Travaux de l'Institut d'Ethnologie de Neuchâtel, 6, 1985.

IHL O., « Les territoires du politique. *Sur les usages festifs de l'espace parisien à la fin du XIX^e siècle* », Politix, 21, *Représentations de Paris*, premier trimestre 1993, pp. 15-32.

Images du peuple, TRAMES, Centre de Recherches sur les littératures populaires, Université de Limoges, Collection Français, vol. III, 1986.

JAKOBSON R., Questions de poétique, Paris, Seuil, 1973.

KRISTEVA J., « Une poétique ruinée », présentation de La Poétique de Dostoïevski, Paris, Le Seuil, 1970, pp. 5-27.

JOLAS T., PINGAUD M.C., VERDIER Y., ZONABEND F., Une campagne voisine, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Collection Ethnologie de la France, 1990.

JONES S.S., Folklore and Literature in the United States : an Annotated Bibliography of Studies of Folklore in American Literature, New York and London, Garland Publishing, 1984.

L'Alimentation, Communications, 31, 1979.

- La Caricature entre République et censure, *L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, Presses Universitaires de Lyon, Collection Littératures et idéologies, sous la direction de P. Régnier et R. Bellet, 1996.
- LANE B., « G. Sand "ethnographe" et utopiste : rhétorique de l'imaginaire », Revue des Sciences humaines, 226, avril-juin 1992, pp. 135-160.
- LAPLANTINE F., Clefs pour l'anthropologie, Paris, Seghers, 1987.
- LAPLANTINE F., La description ethnographique, Paris, Nathan-Université, Collection 128, 1996.
- La rumeur, Le Genre humain, 5, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1982.
- LASSAVE P., « Retours sur les liens entre sciences sociales et littérature », Cahiers internationaux de sociologie, Nouvelle Série, CIV, jan-juin 1998, pp. 167-184.
- LASSAVE P., « La ville entre les lignes de la science et du roman », Espaces et sociétés, 94, 1998, pp. 11-29.
- La vie parisienne. Anthologie des mœurs du XIX^e siècle, dir. D. Oster et J. Goulemot, Paris, Sand / Conti, 1989.
- LAUWERS M., « Folklore e mentalità. Appunti sulla "religione popolare" nel medioevo », Uomo e Cultura, XXI-XXII, 41-44, 1988-89, pp. 132-161.
- LEACH E., « Aspects anthropologiques de la langue : injures et catégories d'animaux », L'Unité de l'homme et autres essais, Paris, Gallimard, N.R.F., 1980, pp. 263-297 (1^{ère} édition de l'article 1964).
- Le bourgeois, Romantisme, 17-18, 1977.
- Le discours réaliste, Poétique, 16, 1973.
- LEPENIES W., Les trois Cultures, *Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1990 (1^{ère} édition allemande 1985).

Le peuple, Romantisme, 9, 1975.

Le roman populaire en question(s), Actes du Colloque international mai 1995, dir. J. Migozzi, Université de Limoges, PULIM, 1996.

LE ROY LADURIE E., préface de Le Médecin de campagne (Balzac), Paris, Gallimard, Folio, 1974.

LE ROY LADURIE E., préface de La Terre (Zola), Paris, Gallimard, Folio, 1980.

Les Lieux de mémoire, 3 volumes, dir. P. Nora, Paris, Gallimard, 1984-1996.

L'état des sciences sociales en France, sous la direction de M. Guillaume, Paris, Editions la Découverte, 1986.

Le texte ethnographique, Etudes rurales, 97-98, janvier-juin 1985.

LEVI-STRAUSS Cl., Mythologiques, I, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

LEVI-STRAUSS Cl., « Le triangle culinaire », L'Arc, 26, 1967, pp.19-29.

LEVI-STRAUSS Cl., Mythologiques, III, *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.

LIDSKY P., Les écrivains contre la Commune, Paris, F. Maspéro, 1970.

LINDENFELD J., « Etude des pratiques discursives sur les marchés urbains », Modèles linguistiques, Tome IV, Fascicule 1, Presses universitaires de Lille, 1982, pp. 185-212.

LINDENFELD J., Places marchandes en milieu urbain, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Maison des Sciences de l'Homme, 1983.

Littérature et Anthropologie, L'HOMME, Revue française d'anthropologie, 111-112, Paris, E.H.E.S.S. et Navarin, 1989.

LOTMAN I., La Structure du texte artistique, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque des Idées, 1973.

- LOUX F., RICHARD P., Sagesses du corps, *La santé et la maladie dans les proverbes français*, Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1978.
- LOUX F., Pratiques et savoirs populaires. *Le corps dans la société traditionnelle*, Paris, Berger-Levrault, Collection Espace des Hommes, 1979.
- LOYER F., Paris 19^{ème}. *L'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987.
- LUKACS G., Balzac et le réalisme français, Paris, Petite collection Maspéro, 1967.
- LUKACS G., Problèmes du réalisme, Paris, L'Arche, 1975.
- MAGET M., « Communautés et collectivités », Programme de l'ethnologie, Ethnologie générale, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, dir. J. Poirier, 1968.
- MALINOWSKI B., Les argonautes du Pacifique occidental, Paris, TEL Gallimard, 1989 (1^{ère} édition 1922).
- MANCINI S., « La notion d'ethnocentrisme critique et l'anthropologie contemporaine », Gradhiva, 22, 1997, pp. 1-13.
- MANEGLIER H., Paris impérial, *La vie quotidienne sous le second Empire*, Paris, A. Colin, 1990.
- MARCHAND B., Paris, histoire d'une ville, XIX^e-XX^e, Paris, Le Seuil, Collection Points-Histoire, 1993.
- MARVILLE, Photographies de Paris sous le second Empire, Paris, 1869.
- MECHIN C., Bêtes à manger, *Usages alimentaires des Français*, Nancy, Presses Universitaires, 1992.
- Mircea Eliade, Cahier de l'Herne, Paris, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1990 (1^{ère} édition 1978).
- Mythologies du porc, Actes du Colloque de Saint Antoine l'Abbaye (avril 1998), textes réunis par Ph. Walter, Grenoble, J. Millon, 1999.

MONTANARI M., La faim et l'abondance, Histoire de l'alimentation en Europe, Paris, Le Seuil, Collection Faire l'Europe, 1995.

Ouvriers des deux mondes, sélection d'études publiées par la Société d'Economie Sociale à Partir de 1856 sous la direction de F. Le Play, Thomery, L'Arbre verdoyant Editeur, 1983.

Paris dans la littérature française de 1870 à 1914, Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises, Paris, Les Belles Lettres, 42, mai 1990.

Parure, pudeur, étiquette, Communications, 46, 1987.

PERROT M., « Public, privé et rapports de sexes », Public / Privé, Centre Universitaire de Recherches administratives et politiques de Picardie, Paris, P.U.F., 1995, pp. 65-75.

PERROT P., Le corps féminin, Le travail des apparences, XVIII^e-XIX^e siècles, Paris, Le Seuil, Collection Points-Histoire, 1984.

PESSIN A., Le mythe du peuple et la société française du XIX^e siècle, Paris, P.U.F., Collection Sociologie d'aujourd'hui, 1992.

Peuple et Littérature, TRAMES, UER Lettres et sciences humaines, Collection Français, Limoges, 1981.

PEYTARD J., Mikhaïl BAKHTINE, Dialogisme et analyse du discours, Paris, Bertrand-Lacoste, Collection Référence, 1995.

PLESSIS A., De la fête impériale aux murs des Fédérés, Paris, Le Seuil, Collection Points-Histoire, Série *La Nouvelle Histoire de la France contemporaine*, vol. 9, 1973.

PONTON R., Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905 (recrutement des écrivains, structure des carrières et production des œuvres), thèse de 3^{ème} cycle dirigée par P. Bourdieu, Paris, E.H.E.S.S., dactylographiée, 1977.

Pour une histoire de l'Alimentation, Cahiers des Annales, 88, recueil de travaux présentés par J.J. Hémardinquer, 1970.

- PRIVAT J.M., « Les rats de la Saint-Jean. Une lecture ethno-critique d'Angèle », Pratiques, 76, déc. 1992, pp. 27-30.
- PRIVAT J.M., Bovary Charivari, *Essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Littérature, 1994.
- PRIVAT J.M., « Ethno-critique et lecture littéraire », Pour une lecture littéraire, 2, *Bilan et confrontations*, Actes du Colloque « La lecture littéraire en classe de français : quelle discipline pour quels apprentissages ? », Paris-Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1996.
- PROPP V., Les racines historiques du conte merveilleux, Paris, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque des Sciences Humaines, 1983 (1^{ère} édition 1946).
- PROUST J., « La bonne aventure », Actes du Colloque international Diderot, juillet 1984, dir. A.M. Chouillet, Paris, Aux amateurs de livres, 1985, pp. 19-35.
- REINHAREZ C., CHAMARAT J., Boutiques du temps passé, Décors peints des boulangeries, charcuteries et crémeries, Paris, Les Presses de la Connaissance, 1977.
- REICHLER Cl. (dir.), L'interprétation des textes, Paris, Editions de Minuit, Collection Arguments, 1989.
- REUTER Y., « L'importance du personnage », Pratiques, 60, déc. 1988, pp. 3-22.
- REUTER Y., « Définir les biens littéraires », Pratiques, 67, 1990, pp. 5-14.
- REUTER Y. (éd.), La description. Théories, recherches, formation, enseignement, Presses Universitaires du Septentrion, Collection Education et didactiques, 1998.
- REVEL J., « La culture populaire : pour les usages et les abus d'un outil historiographique », Culturales populares, *Diferencias, divergencias, conflictas*, Actas del Coloquio celebrado en la casa Velazquez, nov-déc. 1983, Casa de Velazquez, Universidad Complutense, Madrid, 1986, pp. 223-240.

- Richesses du roman populaire, Actes du Colloque international de Pont-à-Mousson (octobre 1983), édité par R. Guise et H.J. Neuschäfer, Nancy, Centre de recherches sur le roman populaire, 1986.
- RICOEUR P., Temps et Récit, Paris, Le Seuil, Collection Points-Essais, 3 tomes, 1986.
- ROLLAND E., La faune populaire de la France, Tome V (*Les mammifères domestiques*), Paris, Maisonneuve et Cie, 1882.
- RONCAYOLO M., La ville et ses territoires, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1990.
- ROSEN E., Sur le grotesque. *L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Presses Universitaires de Vincennes, Collection L'Imaginaire du Texte, 1991.
- ROSENBERG B.A., « Littérature et folklore au Moyen Age », Annales E.S.C., 5, septembre-octobre 1979, pp. 943-955.
- ROUILLE A., MARBOT B., Le corps et son image, *Photographies du dix-neuvième siècle*, Bibliothèque nationale, Maison de la Culture de La Rochelle et du Centre Ouest, Contrejour, 1986.
- ROY J.M., « Les marchés alimentaires parisiens et l'espace urbain du XVII^e au XIX^e siècle », Histoire, Economie et Société, 4, 1998, pp. 693-710.
- Saint Antoine entre mythe et légende, Textes réunis et présentés par Ph. Walter, Grenoble, Ellug, 1996.
- SAINT-VICTOR P., Barbares et Bandits, Paris, M. Lévy, 1871.
- Sangs, Romantisme, 31, 1981.
- SCHAPIRO M., Style, artiste et société, Paris, TEL Gallimard, 1982.
- SEBILLOT P., Le Folklore de France, *La Faune*, Tome V, Paris, Imago, 1984 (1^{ère} édition 1904).
- SEGALEN M. (dir.), L'autre et le semblable, Paris, CNRS Plus, Collection Ethnologie de la France, 1989.

- SILVESTRE DE SACY J., Le quartier des Halles, Paris, Editions du Temps, 1969.
- STERN D. (M. d'Agoult), Histoire de la Révolution de 1848, Paris, G. Sandré, 3 volumes, 1850.
- STHAL S.K.D., « Studying Folklore and American Literature », Handbook of American Folklore, ed. R. M. Dorson, Bloomington, Indiana University Press, 1983, pp. 422-433.
- TEXIER E., Tableau de Paris, Tome I, Paris, Firmin-Didot, 1852.
- THERIEN G., « Discours ethnologique et/ou discours fictionnel », Travaux, Langages, Enseignement, Vincennes, Paris VIII, 6, 1988, pp. 139-157.
- THUILLIER G., L'imaginaire quotidien au XIX^e siècle, Paris, Economica, 1985.
- TODOROV T., Eloge du quotidien, Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle, Paris, Seuil, Collection Points-Essais, 1997.
- TOFFIN G., « Ecriture romanesque et écriture de l'ethnologie », L'Homme, 111-112, 1989, pp. 39-48.
- Usages alimentaires des Français, Ethnologie Française, Nouvelle série, tome 10, 3, juillet-septembre 1980.
- VAN GENNEP A., Les rites de passage, Paris, Picard, 1988 (1^{ère} édition 1909).
- VAN GENNEP A., Le folklore de la Flandre et du Hainaut français, Brionne, Gérard Monfort éditions, 2 volumes, 1981 (1^{ère} édition 1935).
- VERDIER Y., Façons de dire, façons de faire, La laveuse, la couturière, la cuisinière, Paris, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque des Sciences Humaines, 1979.
- VERDIER Y., Coutume et Destin, Thomas Hardy et autres essais, Paris, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque des Sciences Humaines, 1995.

VERROUST J., PASTOUREAU M., BUREN R., Le Cochon, *Histoire, symbolique et cuisine du porc*, Paris, Editions Sang de la terre, 1987.

VIALLES N., Le sang et la chair, *Les abattoirs des pays de l'Adour*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Collection Ethnologie de la France, 1987.

VIERNE S., « La littérature sous la lumière des mythes », Cahier de l'Herne Mircea Eliade, Paris, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1990 (1^{ère} édition 1978), pp. 273-282.

VIGARELLO G., Le propre et le sale, *L'hygiène du corps depuis le Moyen-Age*, Paris, Le Seuil, Collection Points-Histoire, 1985.

WEBER E., La fin des terroirs, Paris, Fayard, 1983.

WOLF N., Le peuple dans le roman français de Zola à Céline, Paris, P.U.F., Collection Pratiques théoriques, 1990.

ZELDIN T., Histoire des passions françaises, 1848 -1945, 5 tomes, Paris, Le Seuil, Collection Points-Histoire, 1980.

ZONABEND F., « Ethnologie de soi, ethnologie de l'autre. Les rapports entre observateurs et observés », communication présentée au Colloque Situation actuelle et avenir de l'anthropologie en France (Paris, avril 1977), et publiée dans L'Anthropologie en France, Paris, Editions du CNRS, 1979.

2. Ouvrages spécifiquement consacrés au carnaval

2.1. A propos des textes littéraires mettant en scène Carnaval et/ou Carême

(Tentative de classement chronologique)

La Bataille de Caresme et de Charnage, édition critique par G. Lozinski, Paris, Champion, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, 1933. (premier texte médiéval répertorié mettant en scène le combat de Carnaval et de Carême)

GRINBERG M., KINSER S., « Les Combats de Carnaval et de Carême. Trajets d'une métaphore », Annales E.S.C., 1, janvier-février 1983, pp. 65-98. (répertoire de 42 textes datant du XIII^e siècle au XVII^e siècle)

LECOCQ J.M., « Le carnaval dans la littérature européenne du XIII^e siècle au début du XIX^e siècle. *Essai d'inventaire des œuvres* », Tradition Wallonne, 3, Bruxelles, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1986, pp. 187-194.

Pour des études sur ce « type » de textes :

ALBERNHE H., GARDY P., Caramentrant dans la littérature occitane (XVI^e –XVII^e siècles). Claude Brueys – Pierre Godolin, Thèse de 3^{ème} cycle, Université de Montpellier, Faculté des Lettres et Sciences humaines, dactylographiée, 1970.

DE LOPE M., Traditions populaires et textualité dans le « Libro de Buen Amor », Montpellier, Université Paul Valéry, CERS, éd. Sociocritiques, s.d.

Pour le début du XIX^e siècle, on peut compléter les répertoires proposés en consultant :

WICKS C. B., The Parisian Stage, Part I (1800-1815), University of Alabama Studies, 6, 1950.

WICKS C. B., The Parisian Stage, Part II (1816-1830), University of Alabama Studies, 8, 1953.

Et pour la deuxième moitié du siècle : la bibliographie de la thèse d'A. Perrin fournit une liste importante de textes littéraires français carnavalesqués (directement et indirectement) :-

PERRIN A., Le Carnaval d'une fin de siècle. Recherche sur les aspects carnavalesques de la littérature dans la fin du XIX^e siècle, Thèse de doctorat nouveau régime, Nancy II, dactylographiée, 1997.

On peut consulter aussi, bien entendu, le Catalogue Général de la Bibliothèque Nationale des textes imprimés des origines à 1970.

2.2. Ouvrages théoriques

- AGULHON M., « La révolte de 1848, un carnaval éphémère », Autrement, *La Fête, cette hantise*, 7, 1976, pp. 203-209.
- BAROJA J.C., Le Carnaval, Paris, Gallimard, N.R .F., Bibliothèque des Idées, 1979 (1^{ère} édition 1965).
- BEAUDE P.M., « Jésus le Roi des Juifs », Procès de Jésus, procès des Juifs ?, dir. A. Marchadour, Paris, Editions du Cerf, 1998.
- BEDUSCHI L., « La vecchia di mezza quaresima », La Ricerca folklorica, 6, octobre 1982, pp. 37-47.
- BUTTITA A., « L'utopia del carnevale », Uomo e Cultura, 33-34, 1984-5, pp. 48-63.
- Carnaval de Nice, *Rencontres internationales du 8 au 10 mars 1984*, Nice, Editions Serre, 1985.
- Carnavalesques, EIDOLON, Cahiers du laboratoire pluridisciplinaire de recherche sur l'imagination littéraire, 13, Université de Bordeaux III, octobre 1980.
- Carnavals et Fêtes d'hiver, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, 1984.
- Carnival !, *Approaches to Semiotics* 64, U. Eco, V.V. Ivanov, M. Rector, Berlin, New York, Amsterdam : Mouton Publishers, 1984.
- CHAPPAZ-WIRTHNER S., Le Turc, le Fol et le Dragon. *Figures du carnaval haut-valaisan*, Université de Neuchâtel, Institut d'Ethnologie, Recherches et Travaux, 12, 1995.
- CHARTIER R., JULIA D., « Le monde à l'envers », L'Arc, 65, 1976, pp. 43-53.
- CHOURAQUI J.M., Le Combat de Carnaval et Carême en Provence de 1600 à 1830, Aix en Provence, thèse de 3^{ème} cycle dirigée par M. Vovelle, dactylographiée, 1981.

- Cités en Fête, Musée National des Arts et Traditions Populaires, Paris, 1992.
- DARNTON R., Le Grand Massacre des Chats, R. Laffont, 1985.
- D'AYALA P.G., BOITEUX M., Camavals et Mascarades, Paris, Bordas Spectacles, 1988.
- DEMEULENAERE-DOUYERE Ch., « La promenade du Bœuf Gras à Paris », Gavroche, 7, déc. 1982 - jan 1983, pp. 25-27.
- FABRE C., « Carnaval, étude d'ethnologie culinaire », Folklore, XXV, 4, Carcassonne, Hiver 1971, pp. 5-24.
- FABRE C., FABRE D., « Le Testament du cochon », Via Domitia, XIV, T. II, Toulouse, 1979, pp. 121-156.
- FABRE C., « L'enfant, le four et le cochon », Le Monde alpin et rhodanien, 1-4, 1982, pp. 155-179.
- FABRE D., « La fête éclatée », L'Arc, 65, 1976, pp. 68-75.
- FABRE D., « Le monde du Carnaval », Annales E.S.C., mars-avril 1976, pp. 389-406.
- FABRE D., CAMBEROQUE C., La Fête en Languedoc, Regards sur le carnaval aujourd'hui, Toulouse, Privat, 1990.
- FABRE D., Carnaval ou la fête à l'envers, Paris, Gallimard, Collection Découvertes, 1992.
- FAURE A., Paris Carême-prenant, Du Carnaval à Paris au XIXème siècle, Paris, Hachette, 1978.
- FEUILLET M., Le Carnaval, Paris, Editions du Cerf, Collection Bref, 1991.
- GAIGNEBET C., « Le Combat de Carnaval et de Carême de Pierre Brueghel », Annales E.S.C., 2, mars 1972, pp. 313-345.
- GAIGNEBET C. (avec la collaboration de M.-C. Florentin), Le Carnaval. Essai de mythologie populaire, Paris, Payot, 1974.

- GASTINEAU B., Le Carnaval, Paris, Gustave Havard, 1855.
- GLOTZ S., « Les dénominations de Carnaval », Tradition Wallonne, 4, 1987, pp. 371-489.
- GUEUSQUIN M.F., « Le jet et le festin : prodigalités festives en France du Nord et du Sud », Cahiers internationaux de Sociologie, Vol. XCVIII, 1995, pp. 107-128.
- HEERS J., Fêtes des Fous et carnavaux, Paris, Fayard, 1983.
- HEMARDINQUER J.J., « Carnaval et politique au XIX^e siècle », Carnaval de Nice. Rencontres Internationales, Nice, Editions Serre, 1985, pp. 143-164.
- Interpretazioni del carnevale, La Ricerca folklorica, 6, octobre 1982.
- KRISTEVA J., Le texte du roman, Paris - La Haye, Mouton, 1970.
- La Fête, cette hantise, Autrement, 7, Paris, 1976.
- LE ROY LADURIE E., Le Carnaval de Romans, Paris, Gallimard, 1979.
- LEFEBVRE J., Les fols et la folie : étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance, Paris, Klincksieck, 1968.
- MERCERON J.E., « Hagiographie facétieuse, calendrier et "passion" alimentaire du carnaval et du gros manger (littérature et folklore) », Mythologie Française, 186, 1997-98, pp. 15-43.
- MESNIL M., Les Héros d'une fête : le beau, la bête et le tzigane, Paris-Bruelles, Nathan, Editions Labor, 1980.
- Physiologie du Carnaval, du Cancan et de la Cachuca, dessins H. Emy, Paris, Raymond-Bocquet, 1842.
- PRIVAT J.M., « La sottie des menus propos, petite folie carnavalesque », Carnaval de Nice. Rencontres Internationales, Nice, Serre, 1985, pp. 445-466.

- PRIVAT J.M., « Le carnaval de Boule de suif », Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle, dir. R. Bellet et Ph. Régnier, PULIM, Collection Littératures en Marge, 1997, pp. 135-151.
- RANG F.C., Psychologie historique du carnaval, Toulouse, Collection Ombres, 1990.
- SAINTYVES P., « Les rondes et quêtes du carnaval (1) », Revue des traditions populaires, Tome XXXIV, 1, janvier - février 1919, pp. 30-69.
- SAINTYVES P., « Les rondes et quêtes du carnaval (2) », Revue des traditions populaires, Tome XXXIV, 2, mars - avril 1919, pp. 121-148.
- SAINTYVES P., « La Mi-Carême, *La Vieille et la Nouvelle Année* », L'Ethnographie, Nouvelles Séries, 17 et 18, 1928.
- SAINTYVES P., « Le mercredi des Cendres », Revue anthropologique, Tome XXXIX, 1929, pp. 178-196.
- SANGA G., « Personata libido », La ricerca folklorica, 6, octobre 1982, pp. 5-21.
- SORDI I., « Dinamiche del carnevale », La ricerca folklorica, 6, octobre 1982, pp. 21-37.
- VAN GENNEP A., Manuel de folklore contemporain, Tome premier, III, *Cérémonies périodiques cycliques et saisonnières* (1 - Carnaval, Carême, Pâques), Paris, Picard, 1994 (1^{ère} édition 1947).
- VAULTIER R., Les fêtes populaires à Paris, Paris, Ed. du Myrte, 1946.

IV. VARIA

- BALZAC H. (de), César Birotteau, Paris, Garnier-Flammarion, éd. G. Gengembre, 1995.
- DAUDET A., Contes du lundi, Paris, Le Livre de Poche, éd. L. Forestier, 1985.

- DAUDET A., Numa Roumestan, dans *Romans, contes, récits*, Paris, Omnibus, 1997.
- DUMAS A., Le Comte de Monte-Cristo, Paris, GF-Flammarion, 1998.
- FLAUBERT G., Madame Bovary, Paris, Le Livre de Poche, éd. B. Didier, 1983.
- FLAUBERT G., L'éducation sentimentale, Paris, Le Livre de Poche, éd. D. Leuwers, 1983.
- FLAUBERT G., Bouvard et Pécuchet, Paris, Gallimard, Folio Classique, éd. Cl. Gothot-Mersch, 1979.
- GAVARNI, Souvenirs du bal Chicard, Paris, 1839 (lithographies).
- GOETHE J.W., Voyage en Italie, Paris, Librairie ancienne H. Champion, éd. M. Mutterer, 1930.
- GONCOURT E. et J. (de), Germinie Lacerteux, Paris, Le Livre de Poche, éd. Ph. Desan, 1990.
- GONCOURT E. et J. (de), Journal, *Mémoires de la vie littéraire*, 3 Tomes, Paris, Collection Bouquins, édition R. Ricatte / R. Kopp, 1989.
- HUGO V., Notre-Dame de Paris, Paris, Le Livre de Poche, éd. J. Maurel, 1972.
- HUGO V., Les Misérables, Paris, Gallimard, Folio classique, 2 volumes, éd. Y. Gohin, 1995.
- Le Carnaval et la marche burlesque du bœuf gras, 24 dessins de MM. Seigneurjan et Giroux, Paris, Chez tous les marchands de nouveautés, s.d.
- MAUPASSANT G. (de), Les Contes de la Bécasse, Paris, Gallimard, Folio, 1979.
- MAUPASSANT G. (de), Pierre et Jean, Paris, Ollendorff, 1888.
- RABELAIS F., Œuvres Complètes, Paris, Le Seuil, Collection L'Intégrale, éd. G. Demerson, 1973.

SUE E., Les Mystères de Paris, Paris, R. Laffont, Collection Bouquins, 1989.

VADE J.J., DE L'ECLUSE, Œuvres poissardes, Paris, Didot jeune, 1796.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	5
CHAPITRE I :	
<u>Le Ventre de Paris</u> ou le roman de la matière	15
I. Un roman de la matière parce que naturaliste	18
1. Un sujet concret qui correspond aux visées esthétiques et « morales » de l'auteur	19
2. Une écriture <i>matérialiste</i>	22
2.1. Les mots peuvent <i>dire</i> les choses	22
2.2. Pour restituer le monde, en le « serrant de plus près » : la promotion d'une écriture descriptive	23
2.2.1. Une exigence d'observation et de documentation	23
2.2.2. Un nouvel équilibre narration / description dans l'économie du récit	25
2.2.3. Les descriptions <i>dans</i> la narration	26
3. Une lecture « dense »	29
II. Un roman remarquable de « matérialité »	31
1. Un nombre très important de séquences descriptives	31
2. Des espaces, des personnages, des denrées décrits dans leur <i>matérialité</i> même	35
3. Une rhétorique du pléthorique	37
3.1. Une logique de l'accumulation	38
3.2. Une logique du débordement et de l'hyperbolisation	39
3.3. Le <i>gigantisme</i> des Halles et de ses habitants	40
4. Les effets de circularité	43
4.1. Le quartier des Halles : une unité de lieu	43
4.2. Un chronotope circulaire	45
III. Le système des personnages : les Gras et les Maigres	49

1. Le personnage en régime narratif naturaliste	49
2. La « bataille des Gras et des Maigres »	52
2.1. Mise en place progressive de cette répartition des personnages	52
2.2. Un système structurant	55
2.2.1. Sur un plan paradigmatique	56
2.2.2. Sur un plan syntagmatique	60
IV. Conclusion	63
CHAPITRE II :	
La matière et ses lectures	65
I. « Mimesis et Semiosis »	67
1. Des effets de <i>semiosis</i> écrasant une <i>mimesis</i> qui se veut pourtant dominante	67
2. Une matérialité travaillée par le mythe	70
3. En guise de conclusion : quelques remarques critiques	76
II. Une matérialité « distinctive » ou de l'usage de l'illégitime pour conquérir une forme de légitimité littéraire	79
1. Les réalistes et les naturalistes en position dominée dans le champ littéraire de la seconde moitié du XIX ^e siècle	79
2. Le « cas » Zola	83
3. <u>Le Ventre de Paris</u>	87
3.1. La description d'un quartier populaire et commerçant	88
3.2. La « nature morte » littéraire	90
3.2.1. Roman et nourriture	91
3.2.2. <u>Le Ventre de Paris</u> : nourriture ou matière alimentaire ?	93
3.3. Une matière <i>extrême</i>	94
3.3.1. <i>La nature morte aux viandes rouges</i>	95
3.3.2. Les Halles comme « enceinte spécialisée »	99
3.3.3. Relents et pourriture	102
4. Conclusion partielle	106
III. L'approche ethno-critique du <u>Ventre de Paris</u>	107
1. Texte <i>savant</i> et culture <i>populaire</i>	108
2. De l'appropriation textuelle des données du populaire à l'ethno-poétique du texte	112

2.1. Nous privilégions une lecture du quartier des Halles en termes de logiques socio-culturelles	112
2.2. La lutte des Gras et des Maigres ou le modèle du combat de Carnaval et de Carême	116
2.3. <u>Le Ventre de Paris</u> ou la question d'un <i>esthethos</i> populaire	118
2.4. En guise de conclusion apéritive : un autre micro-exemple, les bijoux des poissonnières	123

CHAPITRE III :

Zola, ethnologue du quartier des Halles 129

I. Ethnologie et naturalisme littéraire dans la seconde moitié du XIX^e siècle : deux voies parallèles 131

1. Un même <i>terreau</i> scientifique	131
2. Naturalisme et sciences sociales	133
2.1. Zola et l'ethnographie de la France	134
2.2. La démarche zolienne : des intuitions d'ethnologue	139
2.2.1. Une attention extrême à l'objet « société »	139
2.2.2. Une méthode de type ethnologique	143
3. Conclusion	153

II. Le quartier des Halles : l'articulation entre un « territoire » et une population 156

1. La construction du quartier en « territoire »	158
1.1. Une délimitation spatiale précise	158
1.1.1. Les parcours des personnages à l'intérieur du périmètre défini	158
1.1.2. Mouvements centripètes et mouvements centrifuges	160
1.1.3. L' <i>ailleurs</i> des Halles	161
1.2. Le quartier des Halles : entre le neuf et l'ancien	163
1.2.1. Un quartier ancien et central	163
1.2.2. La politique haussmannienne	165
1.2.3. Les aspects socio-économiques qui sous-tendent la dichotomie neuf / ancien	167
2. La population du quartier	169
2.1. Les personnages du roman : des migrants de première ou de seconde génération	170
2.2. Des personnages aux mêmes origines populaires	171
2.2.1. Les gens du peuple	172

2.2.2. Les autres personnages : des petits-bourgeois	175
2.2.3. Conclusion : une population relativement homogène	177
III. Le quartier des Halles : une micro-société au fonctionnement quasi « communautaire »	182
1. Le quartier des Halles : entre la ville et la campagne	183
2. « Le village dans la ville »	187
2.1. Un quartier où l'espace public prend le pas sur l'espace privé	187
2.1.1. Des lieux ambivalents : du clos et de l'ouvert dans <u>Le Ventre de Paris</u>	187
2.1.2. Espaces de travail / espaces intimes	190
2.1.3. Des lieux de sociabilité nombreux	194
2.2. La parole publique et le « contrôle social du voisinage »	197
2.2.1. La parole collective : un « montage » de voix	197
2.2.2. Le « contrôle social du voisinage »	201
3. Individu et groupe dans le quartier des Halles	203
3.1. Ethos populaire / ethos petit-bourgeois	203
3.2. Le « cas » Florent	209
IV. Conclusion	212
CHAPITRE IV :	
Le combat de Carnaval et de Carême	
1. « Texte et contexte »	214
I. Texte et carnaval	216
1. Les « instructions » du texte	216
1.1. Les trois occurrences du mot « carnaval »	216
1.2. Florent, le « roi des Maigres »	219
2. Entre carnaval et carnavalisation littéraire : les travaux de M. Bakhtine	221
2.1. Carnavalisation directe et indirecte des textes littéraires : un rappel historique	222
2.2. La « perception carnavalesque du monde »	225
3. La carnavalisation du <u>Ventre de Paris</u>	227
3.1. On ne peut pas parler de carnavalisation directe	227
3.2. Le XIX ^e siècle : « un grand siècle festif »	229
3.3. <u>Le Ventre de Paris</u> et les pratiques carnavalesques vivantes	232

3.3.1. La « nourriture en montre »	232
3.3.2. Le quartier des Halles : un haut lieu du folklore carnavalesque	240
3.3.3. Carnaval ne se comprend pas sans Carême	244
II. Le carnaval et le carême des denrées	248
1. Les aliments « maigres »	249
1.1. Le premier chapitre : des légumes aux viandes	249
1.2. Les poissons	251
1.3. Conclusion partielle	253
2. La valorisation textuelle des viandes	254
2.1. Les volailles	255
2.2. Les viandes rouges : le « triomphe » du cochon	260
3. Les raisons du « triomphe » porcin	265
3.1. Des raisons négatives	265
3.1.1. Les insultes	265
3.1.2. Le (petit) bourgeois est un cochon	268
3.2. Des raisons positives également	271
3.2.1. « Tout est bon dans le cochon »	271
3.2.2. Cochon et carnaval	275
III. Conclusion	279
CHAPITRE V :	
Le combat de Carnaval et de Carême	
2. Le parcours de Florent	280
I. Le quartier des Halles : « un monde presque à l'envers »	281
1. Le commerce : un « drôle » de travail	282
2. La domination des femmes	284
2.1. Les couples	285
2.2. Les femmes seules	290
2.3. Les personnages masculins du roman	292
3. Les Halles : un lieu d'oppositions et d'inversions généralisées	293
3.1. Oppositions et redondances	294
3.2. Rabaissements et renversements du <i>haut</i> et du <i>bas</i>	296
3.2.1. Dans le discours du narrateur	296
3.2.2. Dans la parole des personnages	297
3.2.3. Les atteintes portées à l'Autorité	298

3.3. La dynamique carnavalesque : une ambivalence fondamentale	299
II. Le carnaval de Florent	301
1. Le personnage de Florent : l'isotopie religieuse	301
1.1. Florent : une « face de Carême »	302
1.2. Florent : une figure du Christ	304
2. La « cochonnisation » carnavalesque de Florent	306
2.1. A l'arrivée dans le « ventre » : Florent est un cochon maigre	306
2.2. Dans le « ventre » : les tentatives de métamorphose de Florent en « roi des cochons »	309
2.2.1. La scène du boudin : l'accointance Florent / cochon est véritablement scellée	309
2.2.2. Les tentatives d'intégration de Florent	313
2.2.3. Florent et la remise en ordre du « monde à l'envers »	316
2.3. Echec des essais de digestion et d'intégration : « Adieu pauvre Carnaval ! »	317
2.3.1. L'étape de mauvaise digestion	318
2.3.2. Jugement et expulsion de Florent	319
III. Conclusion	323
CHÂPITRE VI :	
Effets de sens carnavalesques	324
I. Les effets de sens sur un plan ethno-culturel	326
1. Les rapports entre Florent et le quartier des Halles	326
1.1. La théorie du « bouc émissaire »	326
1.2. Remarques sur ce « modèle mythique » de la violence sacrificielle	328
2. Le carnaval et les fondements culturels du groupe social	331
II. Les effets de sens sur un plan politique	334
1. La « fête impériale » : un carnaval à l'envers	334
1.1. Un règne de mascarade	335
1.2. <u>La Curée</u> et <u>Nana</u> : travestissements, inversions sexuelles et règne du <i>bas</i>	338

1.3. <u>Le Ventre de Paris</u> et <u>L'Argent</u> : l' « orgie » impériale	342
1.4. Conclusion partielle	343
2. Le siège de Paris et la Commune	345
2.1. La faim et l'abondance	345
2.2. Insurrections populaires et carnaval	351
2.2.1. <u>Le Ventre de Paris</u> et le motif de l'insurrection populaire	351
2.2.2. Carnaval et émeutes populaires	355
III. En guise de conclusion :	
retours sur le narrateur et le lecteur du <u>Ventre de Paris</u>	360
1. Le narrateur et ses personnages	360
2. Le narrateur, le lecteur et le schème carnavalesque	365
CONCLUSION	369
ANNEXES	382
BIBLIOGRAPHIE	387
TABLE DES MATIERES	427

RESUME

L'ethno-critique se propose d'étudier la polyphonie culturelle constitutive du texte littéraire, et, plus particulièrement, la manière dont il « textualise », selon sa logique propre, des formes de culture minorée, populaire, folklorique. Dans Le Ventre de Paris, la lecture ethno-critique emprunte essentiellement deux voies. Reposant d'abord la question de Zola ethnologue, nous nous attachons à analyser comment l'écrivain construit le quartier des Halles en communauté urbaine populaire, en véritable « société de voisinage », avec ses règles, ses coutumes, ses rites. Relisant ensuite dans la lutte des Gras et des Maigres qui organise le système des personnages la réappropriation zolienne du combat de Carnaval et de Carême, nous tentons de montrer toute la portée tant textuelle que socio-politique et symbolique du phénomène carnavalesque à l'œuvre dans le roman. Les problèmes complexes de la réception culturelle des univers de fiction sont abordés au fil de la démonstration.

TITRE en anglais

Le Ventre de Paris by Émile Zola. An ethno-critical reading

RESUME en anglais

The purpose of Ethno-criticism is to study the cultural polyphony inherent in literary texts, and more particularly the way they "textualize," according to their own logic, various forms of undervalued, popular or folk culture. Our ethno-critical reading of Le Ventre de Paris follows two main directions. It first considers the question of Zola's status as an ethnologist, analysing how the writer builds up a picture of the Halles district as a popular urban community, a genuine "neighbourhood society", with its own rules, customs and rites. It then offers a reading of the opposition between the Fat and the Lean — an opposition which is the basis for characterization in the novel —, as Zola's way to reappropriate the conflict between Carnival and Lent, and attempts to show the far-reaching textual, symbolical and socio-political implications of the carnivalesque phenomenon in the novel. The complex problems raised by the cultural reception of fictional worlds are evoked all along our demonstration.

DISCIPLINE Langue et Littérature françaises

MOTS-CLES

Carême / Carnaval / Carnavalisation / Cultures / Ethno-critique / Ethnologie / Gras / Halles / Lectures / Maigres / Matérialité / Polyphonie / Populaire / Roman / Ventre

UNIVERSITE DE METZ
U.F.R. LETTRES ET LANGUES