

Le triomphe du ventre

Zola avait signé la préface de *La Curée* le 15 novembre 1871. Il pouvait désormais s'atteler au troisième roman de son *Histoire d'une famille*, et faire entrer en scène un troisième enfant d'Antoine Macquart, demi-frère, adversaire puis complice de Pierre Rougon : Lisa Macquart, sœur de Gervaise et de Jean. Mais c'est seulement dans le courant du printemps 1872, après la fin des voyages quotidiens à Versailles, qu'apparaissent dans *La Cloche* des articles qui préfigurent les pages du roman. Ainsi, le 26 mai, un article sur les squares de Paris ; le 29 mai, une évocation des fusillades de décembre 1851 ; le 14 juin, un éloge de l'architecture des Halles ; le 6 juillet, la réflexion qui annonce la fameuse phrase sur laquelle s'achèvera *Le Ventre* : « Ce sont de terribles gens, que les honnêtes gens ». Enfin, le 18 août, une reprise de la grande page colorée que Zola avait consacrée aux Halles dans *La Tribune*, en 1869 : « C'est l'office colossal où s'engouffre la nourriture de Paris endormi. Quand il ouvrira les yeux, il aura déjà le ventre plein (...) C'est un éboulement de mangeailles, des charrettes vidées sur le pavé, des caisses éventrées et laissant couler leur contenu, un flot montant de salades, d'œufs, de fruits, de volailles, qui menace de gagner les rues voisines et d'inonder Paris entier ». Tout cela dit dans une combinaison d'effarement, de jubilation et d'ironie. Tout cela qui ne sera plus, un siècle plus tard, après 1970, que souvenirs, « lieu de mémoire », images archéologiques, dans un Paris purgé du spectacle de ses frénésies alimentaires...

Le titre du *Ventre de Paris* figure à sa juste place dans la nouvelle liste de romans que Zola établit en 1872, peut-être pour Georges Charpentier. C'est le moment – printemps 1872 – où il écrit l'ébauche. Un thème symbolique : le ventre ; un décor : les Halles ; un personnage : Lisa, la charcutière. Profession symbolique elle aussi. « Elle est belle, saine, suant le bonheur. Il me la faut à trente-deux ans, dans tout l'épanouissement de sa nature ». Elle est respectueuse du gouvernement, lui garde « la reconnaissance du ventre ». Elle défend l'ordre et la morale – mais « elle pousse son mari à toutes les lâchetés sociales ». Zola la place entre deux hommes, deux frères : son mari, le charcutier, au nom prédestiné, Quenu-Gradelle, dont les syllabes évoquent les quenelles et le gras-double ; l'autre, le déporté à Cayenne, qui revient un beau matin troubler la quiétude du ménage.

Autour de ce trio, « le monde de la Halle ». Un fils de Gervaise Macquart et de son amant Lantier sera le jeune peintre, Claude Lantier (qu'on retrouvera enfant au début de *L'Assommoir*, par un retour en arrière dans la chronologie fictive du cycle). Au second plan, deux figures symboliques : un jeune garçon, le futur Marjolin, dont il fera « une création tombée des voûtes

des Halles » et Cadine, petite marchande de fleurs, qui sera une jeune « bohémienne du pavé », sensuelle et libre ; une poissonnière, rivale de Lisa ; un marchand de volailles, au nom également expressif, Gavard. Sur les marges, enfin, la maraîchère, un liquoriste mouchar, une vieille fille. Dans *Le Ventre de Paris*, les femmes sont les maîtresses du jeu : ce sont leurs rivalités qui vont se détacher en relief sur le fond de tableau des Halles, et c'est leur réconciliation finale, aux dépens du malheureux Florent, qui va assurer « le triomphe absolu et colossal du Ventre ».

De nouveaux parcours à travers les pavillons, des incursions dans les caves, et des montées jusque dans les charpentes affinent l'enquête sur le terrain. « Il s'aboucha même, racontera Paul Alexis, avec un gardien-chef, qui le fit descendre dans les caves et qui le promena sur les toitures élancées des pavillons ». Pour les besoins de *La Curée*, Zola avait parcouru les berges de la Seine et s'était absorbé dans l'animation du boulevard des Italiens. Il se met maintenant en quête d'images plus plantureuses, plus breughéliennes, à travers le peuple qui se presse au petit matin aux alentours de Saint-Eustache. Il explore tout, il note tout, avec une acuité de perception sans rivale. Il se laisse littéralement envahir par toutes les impressions que diffuse la matière des Halles, végétale, animale, humaine, minérale, et il les restitue dans des dizaines de pages de notes écrites à la volée, et qui resteront – de nos jours – comme un témoignage unique sur un monde parisien disparu¹. Il inscrit les formes des pavillons et les variations de leur éclairage selon les heures et selon l'état du ciel, soleil ou pluie. Il croque des silhouettes de marchandes – soupe aux choux, petits pains, galettes « sur de petites claies d'osier rondes », coco – et d'« hommes en bourgeron bleu », de « forts » avec leur grand chapeau et leur dos matelassé ». Il circule, prudemment, entre les innombrables voitures : « beaucoup de tapissières, de camions, de voitures à bras entre les allées ». Et derrière les arcades des Halles, il croit voir « des terrasses suspendues », « des architectures hindoues », « des couloirs aériens », « des ponts volants jetés sur le vide ». « C'est d'une légèreté et d'un caprice fantastique. C'est babylonien ». Les yeux grands ouverts d'un homme qui absorbe le réel comme une éponge, plus les libertés d'une imagination hugolienne, ou vernienne.

Ses repérages ont pour principe l'instantané. Aucun intermédiaire entre le monde et les notes, sinon les catégories de pensée qui filtrent tout naturellement les faits chez l'observateur venu d'un autre univers. Mais s'il appartenait à cette population des Halles, 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 de roman. Lorsque Zola saisit les attitudes et les gestes typiques des marchandes des quatre saisons et des balayeurs, la précision et le pittoresque de son relevé sont en proportion directe de sa curiosité, voire de son effarement. Pas question de s'attarder, cependant. Ce monde à part est un monde éclaté, bariolé, instable, toujours bousculé – et

bousculant le passant. Depuis les Goncourt, et depuis *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, tout l'art est dans la capture immédiate spontanée, et d'une brièveté d'éclair (longtemps avant que la technique photographique puisse se passer de la pose), de ce qui apparaît soudainement et fugitivement dans la lumière – ou dans la brume. « Des balayeurs dans une éclaircie, avec leurs grandes brosses (...) Les pavillons aperçus au loin, à l'intérieur, plus vaguement, dans un fouillis grisâtre ». Plus tard, les pages du roman apprêteront cette collecte et la réécriront, de manière plus lissée, plus vernie. La sensibilité moderne peut préférer le charme des notes de déambulation, qui restituent à l'état natif, dans leur vitalité d'origine, les scènes d'une civilisation disparue. Un peu à la manière des photographies d'Atget, encore que celles-ci figent ce que Zola attrape : la mobilité.

Paysan à Paris

Pour situer l'emplacement des pavillons de Baltard, mais aussi pour loger les personnages du roman et suivre leur parcours dans le dédale du quartier, Zola dessine un plan et relève rue par rue les établissements de commerce qui y ont pignon : c'est le cadastre du cœur nourricier de Paris, Rue Vauvilliers, « étroite, noire, humide, puante », avec une maison close au numéro 3, et « le grand restaurant du *Pied de mouton* » Rue Saint-Honoré, avec la vitrine – pré-aragonienne – d'un coiffeur, « marchand de cheveux » Rue des Prouvaires, ses marchands de vin et ses charbonniers ; rue du Pont-Neuf, avec le Bazar du Pont-Neuf, ancêtre de la Samaritaine ; rues des Halles, des Bourdonnais, de la Poterie ; rue au Lard, rue de la Ferronnerie, square des Innocents, restaurant Baratte, rue Pirouette et ses « maisons à pignon et à auvents, se bousculant et se renflant », rue de la Grande-Truanderie, rue Coquillière, rue des Deux Écus. C'est la litanie du vieux Paris, de cette partie de Paris qui a échappé aux pioches des démolisseurs d'Hausmann. Zola s'est assis sur un banc du square des Innocents, qui a remplacé l'ancien marché des Innocents, où l'on vendait depuis 1785 les herbes et les légumes. Et il a regardé autour de lui les braves gens, si différents du public qu'il côtoyait à l'Assemblée : « Sur les bancs, l'après-midi, hommes et femmes du peuple, très serrés : femmes, vieilles, jeunes et déjà fanées, en cheveux, en bonnet, en camisole, avec panier ; hommes, jeunes et vieux ; à chapeau mou, porteurs, petits vieillards, etc. Marmaille dans les allées... » *La Curée*, c'étaient des Constantin Guys, *Le Ventre de Paris*, ce sont des Daumier.

Il faut l'imaginer, pendant ce mois de mai et ce mois de juin 1872, flâneur anonyme, un petit carnet en main, se campant tour à tour devant chacune des maisons qu'il a choisies pour domiciles de ses personnages : les Méhudin rue Pirouette, Gavard rue Cossonerie, la mère Chantemesse rue du Lard, Logre impasse des Bourdonnais, la Sarriette rue Vauvilliers. Il les

contemple, arrête ses yeux sur chaque détail de la façade, enfonce son regard vers l'intérieur « sale et noir » que révèlent des battants de portes à demi ouverts, et imagine ce qui se passe là derrière. Un décor de roman populiste, et de roman noir. De récit surréaliste, aussi, quasi-bunuelien : il est revenu devant la vitrine du coiffeur de la rue Saint-Honoré, qui l'attire par ses visions de scalps et de décapitations, plus morbides que séductrices. « Têtes d'homme et de femme en cire coupée, avec des cravates de velours rouge (sanglant). Une tête d'homme avec la barbe et les moustaches, mi-blanche et mi-noire, alterné. La femme en buste qui tourne, écharpe plissée de satin, avec une broche en cuivre dans le creux des seins. La bouche souriante, les yeux clairs, les cils plantés raides et trop longs » : ce ne sont que des mannequins et des postiches, mais l'époque y traduit, pour un témoin qui sait lire les signes, ses fantasmes de sadisme et de culpabilité.

Et le tour continue. Les Halles la nuit, aux premières lueurs, quand le jour se lève, au grand soleil. Gros plan sur la marchande de coco à peine entrevue dans la visite antérieure, et sur son attirail. Sur le « marchand de mort aux rats, avec des rats pendus à une croix ». Sur une friteuse de saucisses et de gras-double : Quenu-Gradelle... Sous les pavillons, les notes s'emballent, tournent à la folie énumérative, déballant dans le reportage, comme sur les étals, tous les poissons de la mer. Puis les fleurs. Puis les légumes. Puis les volailles. Et en point d'orgue, l'encyclopédie des fromages. Zola a retourné toutes les étiquettes, exercé son odorat – qu'il a fin – sur toutes les denrées. Il ne se fait grâce de rien, pas même du surplus écœurant des abattoirs, ces « déchirements sanglants qui arrivent dans des voitures carrées qui puent et qu'on lave à la brosse ». L'inventaire – à usage interne, rappelés-le : nullement fait pour être publié – est à la fois méticuleux et délirant.

Toutes ces folies d'exhaustivité convergent vers la charcuterie. Quel charcutier accueillant a permis à Zola de s'installer pendant des heures dans sa boutique, et dans sa cuisine, jusqu'à s'initier à la fabrication du boudin, et à la confection de l'étalage ? On ne sait. Le relevé des rues du quartier n'en dit mot. Mais la charcuterie est l'image centrale d'un lieu lui-même éminemment symbolique. Zola a pris un plaisir de gourmand à choisir dans une rue des Halles une charcuterie fin de siècle et à en décrire les grasses merveilles. C'est le symbole achevé de « l'éboulement de nourriture qui se fait chaque matin au milieu de Paris ». Et Lisa en sera la déesse, luisante et ronde, qui ne fait qu'un avec les cervelas, les pots de rillettes et les petits gervais au milieu desquels elle trône, veillant sur sa caisse. L'activité énumérative du dossier préparatoire est ici portée au carré : littérature alimentaire au sens le plus propre du terme. Zola n'en finit pas de saliver devant la myriade de cochonnailles diverses qui l'entourent. Il faut associer les compulsions descriptives du « Nouveau Roman » et les boulimies verbales de Rabelais pour atteindre à la satiété terminologique qui entoure la

recette du boudin... Comment Zola n'est-il pas sorti apoplectique de ce paradis – ou de cet enfer – de la gourmandise ?

Cependant, les dernières lignes de ces pages renversent l'effet. Ce qui l'emportera, ce ne sera pas la jouissance d'une consommation et d'une digestion heureuses mais l'écoeurement, la nausée, la répulsion : « En haut, au sixième, une mansarde pour David [le futur Florent], avec balcon dans le toit. David, de sa fenêtre, verra l'énorme amas des toits de la Halle, au-dessous de lui. Ses rêveries, par les cieux noirs : son malaise de *maigre* devant ce monde du *ventre* ». De la pléthore à l'anorexie...

Il lui reste à faire une dernière exploration : celle des lieux les plus obscurs et les plus secrets du ventre de Paris. Comme plus tard dans les entrailles de la mine, il descend dans les resserres souterraines, là où se fait l'abattage des volailles, où on enferme les bêtes vivantes en attendant la vente, où se conservent les beurres, les fromages, les poissons d'eau douce, où se promènent les rats, et où règne « une odeur fade et nauséabonde ». Il lui faut aller jusqu'au bout de ce voyage, comme Jean Valjean dans les égouts des *Misérables*, et se laisser envahir par le dégoût, l'effroi, l'horreur. ce sera le versant le plus « gothique » du roman. C'est là que Marjolin tentera de violer Lisa Macquart. La belle charcutière assommera son jeune assaillant, sur l'angle de la pierre d'abattage, là où l'on tue les poulets. Il en restera à demi-idiot. En haut, la dépense et la ripaille. En bas, la pestilence, le rut, le sang, profondeurs inavouables de Paris.

L'éclat du vrai.

Ce qu'ignoreront les critiques, hostiles comme Barbey d'Aureville, ou enthousiastes comme Huysmans, c'est l'étendue des investigations menées par l'auteur. Ils n'ont pas à les connaître, sinon par une curiosité de biographes ou d'historiens : seules doivent compter, pour le critique, les impressions et les analyses issues d'une lecture de l'œuvre achevée. Mais elles font date. Car c'est en fait l'inauguration d'une méthode que Zola mettra en œuvre dans la plupart de ses romans à venir. Pour *La Fortune des Rougon*, il n'a reconstitué que de mémoire la topographie et la sociologie d'Aix-en-Provence, modèle de Plassans : le reste lui est venu de ses lectures sur l'histoire du Coup d'État en province. Pour *La Curée*, il s'est livré à des repérages de quartiers – le boulevard des Italiens, l'île Saint-Louis – et à des visites d'intérieurs – l'hôtel particulier des Houssaye et peut-être celui des Menier, les salons discrets au café Riche – *Le Ventre de Paris* est le premier des *Rougon-Macquart* qui repose sur une prise de vues complète, saturante, ordonnée, systématique, approfondie, d'une collectivité humaine définie en termes professionnels et sociaux, étudiée en toutes ses sous-espèces ainsi qu'en les lieux, les moments et les modes de sa vie quotidienne. Une entreprise dont il est peu d'exemples auparavant, sinon dans les enquêtes, antérieures d'une trentaine d'années, d'un Frédéric Le Play², un des

précurseurs de la sociologie française de terrain. Une entreprise ethnographique et anthropologique, autant que sociologique.

L'objectif de Zola sera désormais toujours le même : pouvoir décrire et raconter le monde et la vie dans l'optique des hommes et des femmes de métier, qui seule donne à la littérature « l'éclat du vrai ». Et ce n'est pas seulement affaire de pittoresque superficiel, comme pourraient le donner à penser les remarques de Bourget ou de Huysmans. C'est affaire de conduites substantielles aux êtres : Zola s'est posté au cœur des Halles centrales comme au milieu d'une île inconnue, entouré de tribus dont il lui fallait reconnaître les mœurs, les clans, les commerces, les modes de vie, les manières, au sens ethnographique du terme : manières de travailler, de manger, d'habiter, d'aimer, de penser, de croire, de survivre et de mourir. Zola a appris là, en tout lieu et à toute heure, à porter une attention boulimique au réel, à accumuler les détails vus et entendus, typiques pour comprendre comment ça se passe, comment ça marche – comment on fait le boudin, oui, et comment on met les fleurs en bouquet, et comment on survît de « rogations »-, quelles sont les règles et les contraintes du jeu social, et aussi comment, parfois, ça se dérègle, ou ça risque de se dérégler. L'arrivée inattendue de Florent a perturbé l'espace, les lois, la sécurité du jeu : c'est un virus contre lequel il faut mobiliser toutes les défenses du système, pour le renvoyer au néant, et rendre aux « honnêtes gens » leur paix intérieure. De ce point de vue, la logique du modèle de représentation et d'interprétation bâti par Zola est aussi implacable que les données empiriques de son investigation sont judicieusement choisies et ordonnées. C'est aussi le moment où il s'entraîne à la pratique du double fond : à équilibrer, ou à soutenir souterrainement son savoir acquis, sa « sociologie pratique »³, par l'aptitude du romancier, du conteur, de l'artiste, à faire émerger du réel social des signes et des figures : à transformer le sociologique en symbolique, et aussi en esthétique.

Sur ce dernier point, l'année 1872 n'est pas éloignée de l'année 1866, et de la découverte de Manet. Zola n'a plus guère le loisir de fréquenter le café Guerbois, mais il lui est arrivé de rendre visite aux peintres de Pontoise, à l'invitation d'Edouard Béliard. Il est allé, avec Alexandrine, dîner chez Edouard Manet. Il a conservé ses liens avec une génération de peintres qui sait voir, et qui est habitée par la passion d'immobiliser, de fixer sur la toile – et pour lui sur le texte – la vision instantanée et fugitive. Le personnage de Claude Lantier, qui ressemble tant à Cézanne lors de sa première entrée dans le roman, et qui « rit d'aise », en serrant sa ceinture rouge, devant les natures mortes étalées « au beau milieu de Paris », est le porte-parole du romancier, mis en abyme dans son livre, tout autant que des peintres. Zola a été à l'école des peintres, et non pas de n'importe quels peintres. C'est dans l'atelier de Manet qu'il a appris en toutes choses les traits qui font sens : un geste, un regard, un pli de vêtement, une attitude, un objet, un décor intime ou public,

un mouvement de physionomie. Cet apprentissage n'a aucun équivalent parmi les sociologues, au moins ceux de son temps, à qui il manquait cette complicité quasi-professionnelle avec les artistes.

Comme il leur manquait l'imaginaire romanesque. *Le Ventre de Paris*, premier roman du genre, est un bon exemple pour mesurer à la fois la transformation que le monument romanesque fait subir au document d'enquête, et, paradoxalement, la capacité du roman à donner au motif documentaire plus de vérité et de force que ne le ferait un observateur non familier de la création narrative. Il y a là comme une double extension du pouvoir de l'enquête, perceptible dans la malheureuse aventure de Florent, naufragé jeté par le flot de l'Histoire parmi les peuplades des Halles, elles-mêmes confinées en autarcie au cœur du continent parisien.

Car si les stations de Zola sur les trottoirs et dans les pavillons ont servi à donner au roman son cachet de vérité, elles résultaient d'un choix de sujet qui était lui-même tributaire du souci de dramatiser l'existence d'un personnage. Le langage de l'ébauche, antérieure à une grande partie des feuillets documentaires, exerçait d'ores et déjà une pression thématique, symbolique, poétique. C'est d'ailleurs ce que testait Zola, en travaillant simultanément à enregistrer toutes les images qui lui venaient du grand marché parisien et à chercher la trame qui réunirait des personnages imaginaires autour d'une même série d'épisodes : l'arrivée de Florent, son accueil chez les Quenu, sa nomination au service de la marée, les intrigues des poissonnières et de la charcuterie, son entrée dans un vrai-faux complot, sa dénonciation par Lisa, son arrestation. Saisi d'intérêt pour l'univers réel et bien typé qu'il parcourt, Zola peut oublier momentanément son projet de romancier, et noter tout ce qui lui paraît pittoresque. Mais une fois qu'il est rentré rue La Condamine, les calculs du scénario réapparaissent et reprennent le contrôle de la genèse. Ces deux opérations sont complémentaires, et de même les deux hommes en un seul. L'enquêteur recueille la substance, le romancier la met en forme. Et seul le romancier, avec son sens du vécu, de la situation, de l'épisode et du dialogue, peut découvrir et reproduire des signes de conduite, des bribes de conversation, des échanges, des répliques, des actes qui à eux seuls dénotent une mentalité, composent un rituel social et dramatisent une condition. La « scène à faire », par exemple l'explication nocturne, dans la chambre conjugale, entre Lisa et son mari Quenu, est à la fois un relevé des usages et des « manières », et la préparation du vrai complot qui va suivre : le complot de Lisa la charcutière, qui va renvoyer son beau-frère au bagne.

Le réel et le fantasme

Mais *Le Ventre de Paris* n'est pas seulement un roman de la cupidité, de la basse police, et du « plantureux de ce monde », comme écrivait Edmond de Goncourt⁴. L'ébauche a fixé la note, que Zola a déjà fait entendre dans

deux ou trois articles, et qui sera reprise par Claude Lantier avant même que la triste carrière de Florent ne l'illustre : ce sera, à un niveau de profondeur qui est celui du mythe, la confrontation des Maigres et des Gras. Florent débarque dans les Halles à demi-mort de faim. Depuis 1851, la faim ne l'a plus quitté. « Il était devenu sec, l'estomac rétréci, la peau collée aux os ». L'archétype, squelettique, de la maigreur. « Et il retrouvait Paris, gras, superbe, débordant de nourriture, au fond des ténèbres ; il y rentrait, sur un lit de légumes ; il y roulait, dans un inconnu de mangeailles, qu'il sentait pulluler autour de lui et qui l'inquiétait ». Or tout est là : dans cette « inquiétude ». Les Maigres ne viennent jamais à bout des Gras. C'est l'histoire de toutes les insurrections et de toutes les révolutions du XIX^e siècle. Florent est et restera un maigre, même mangeant désormais à sa faim : un homme de livres et d'idées, tout juste bon à faire un scribe, un précepteur, sans appétits ni désirs – on ne lui connaîtra aucune tentation, malgré les approches de la luisante poissonnière. Les chairs, les pulpes, les graisses lui répugnent, lui donnent la nausée. Zola s'est laissé émerveiller, pénétrer à plaisir par le pullulement énorme des nourritures et par le spectacle des ventres pleins. Son personnage, au contraire, y perd le souffle, éccœuré, asphyxié, étouffé. « La mer continuait à monter. Il l'avait sentie à ses chevilles, puis à son ventre ; elle menaçait, à cette heure, de passer par-dessus sa tête. Aveuglé, noyé, les oreilles sonnantes, l'estomac écrasé par ce qu'il avait vu, devinant de nouvelles et incessantes profondeurs de nourriture, il demanda grâce (...) ». Aucune adaptation n'est possible, malgré la protection momentanée de Florent le maigre par Quenu le Gras. La vie de Florent deviendra un délire. Les Halles le rendent fou, un fou inoffensif, mais suicidaire. Loin de se jeter sur les viandes et les fruits qui l'entourent pour échapper enfin à la famine, il vit dans le fantasme de sa propre dévoration par ce grouillement alimentaire, dans lequel on l'a plongé presque de force, et qui l'avale comme la baleine a avalé Jonas⁵. Quelle autre issue que de se défendre, de se battre contre le monstre, jusqu'à ce que mort s'ensuive ? Les Halles sont à Florent ce que le Voreux, dans *Germinal*, sera à Etienne Lantier : l'espace réel et fantastique, où les gras prospèrent de la sueur et du sang des Maigres. L'image du labyrinthe, suscitée dans *Le Ventre de Paris* par les tours et les détours de Claude et de Florent dans le dédale des pavillons, fait évidemment penser au Minotaure. Mais Etienne Lantier sortira vivant de sa bataille perdue avec le Minotaure industriel. Florent, absorbé, digéré peu à peu par la viscosité intestinale du *Ventre*, n'en ressortira qu'expulsé comme un rebut, une déjection de la société de consommation.

C'est ainsi que Zola s'essaie à un autre de ses talents, déjà perceptible dans *La Fortune des Rougon*, plus que dans *La Curée* : le roman tire le sens des choses vues du côté du mythe, de l'épopée, de la poésie. Une épopée dégradée, certes : Florent se bat seul contre tous, comme les anciens héros – ses acolytes ne sont que des minables ou des traîtres –, seul contre une

société et une époque, mais dans un espace et face à des adversaires tous marqués par le burlesque. Le mythe va plus loin, puisqu'il met en cause, sur le mode sérieux, et une dichotomie sociale, et des pulsions humaines élémentaires. À ce niveau, l'espace du *Ventre de Paris* cesse d'être perçu dans le langage du cadastre, de l'urbanisme, du commerce de bouche, de la peinture de paysage ou de nature morte, pour se lire dans celui de supports et de valeurs existentiels plus profonds : le corps, la « bête humaine », la faim, la mort, l'argent, le clan, la sympathie, la haine, le crime, la bêtise, le mépris... Et, bien entendu, l'illusion, et les idées reçues ; y compris celles du narrateur.

Le modèle zolien du roman, qui commence à se dessiner de la sorte, en conjoignant la curiosité anthropologique, le regard pictural et l'intonation symbolique et mythique, est encore trop frais et trop neuf pour révéler à la critique toutes ses dimensions. On s'explique aisément qu'elle soit restée myope – amis et adversaires, devant l'apparition d'une formule inédite : elle n'avait en tête que les personnages et les situations des romans antérieurs. Le traitement du personnage principal, par exemple, ne pouvait que le déconcerter. Car ce sont ses persécuteurs qui réussissent, renversant le schéma traditionnel du héros triomphant des méchants ou au moins leur imposant momentanément son intelligence, ses passions et sa force. Dans *Le Ventre de Paris*, l'héroïne, au sens calculateur et agissant du terme, est Lisa, comme l'étaient Félicité dans *La Fortune des Rougon* et Saccard dans *La Curée*. Plaçant Florent en position d'anti-héros, de sujet passif, manipulé et perdant, le roman, du même coup, déniaise le lecteur, qui découvre des figures romantiques.

Henri Mitterand

Notes

1. Voir Emile Zola, *Carnets d'enquêtes*, éd. Henri Mitterand, Paris, Plon, coll. Terre humaine, 1986, chap.7.
2. Frédéric Le Play (1806-1882), commissaire général des deux expositions universelles de 1855 et de 1867, s'est livré à de nombreuses enquêtes directes sur les conditions de vie des classes populaires. Il les a publiées dans plusieurs ouvrages : *Les Ouvriers européens* (1855), et *Organisation de la famille* (1871).
3. « Nous faisons, écrit-il dans *Le Roman expérimental*, de la sociologie pratique ». *Œuvres complètes*, X, p. 1188.
4. *Journal de la vie littéraire*, 3 juin 1872.
5. Voir Auguste Dezalay, « Ceci dira cela. Remarques sur les antécédents du *Ventre de Paris* », *Les Cahiers naturalistes*, n°58, 1984, p. 33-42. Auguste Dezalay dénote la double présence monstrueuse de l'afflux des denrées et du monument qui les abrite, les Halles, et il la rapproche de l'assaut de la cathédrale par le grouillement des truands, dans *Notre-Dame de Paris*, de Hugo.