

# Mises en scène de la parole dans *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola

Paola PAISSA

Université de Turin

Nous nous proposons de cerner ici la représentation que donne le narrateur des échanges énonciatifs entre personnages dans *Le Ventre de Paris*.

Notre objectif étant l'analyse de « l'image du langage<sup>1</sup> » construite dans le roman, c'est-à-dire de cette forme d'énonciation rapportée qui vient se greffer, comme une énonciation « seconde », et « réfractée », sur l'énonciation première ou « voix » du narrateur, nous avons utilisé dans l'intitulé de notre communication l'expression *mises en scène*, malgré les perplexités qu'avait exprimées Genette dès 1972 à l'égard des emprunts que le métalangage de la littérature narrative a fait pendant des siècles à la littérature dramatique<sup>2</sup>.

Par ce choix nous avons voulu en premier lieu nous inspirer de la conception de l'énonciation rapportée comme d'une « mise en scène » théâtrale qu'a notamment élaborée Ducrot<sup>3</sup>. Cette conception nous paraît en fait tout particulièrement convenir au cas de la représentation romanesque de l'énonciation, puisque le narrateur, tel un metteur en scène, y orchestre la régie de plusieurs voix, et que l'altérité du discours cité relève de la même nature fictionnelle qui caractérise l'instance énonciative du discours citant<sup>4</sup>.

L'expression *mises en scène* nous semble en deuxième lieu correspondre tout spécialement à la structure du *Ventre de Paris*. Ce roman est en effet singulièrement construit à la manière d'une pièce théâtrale, les personnages y étant réduits à des masques qui ne se détachent pas du décor<sup>5</sup>, et l'ensemble respectant les unités : l'unité de lieu (les Halles sont représentées comme un micro-univers homogène<sup>6</sup>) ; l'unité de temps (l'action s'étale sur un

351

---

1 M. Bakhtine (1978, 156 *et passim*).

2 G. Genette parle en fait de « tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique, qui se traduit si bien dans l'emploi du mot « scène » pour désigner la forme fondamentale de la narration romanesque... (que) jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la scène romanesque se conçoit, assez piteusement, comme une pâle copie de la scène dramatique » (Genette, 1972 : 193). Quant au pluriel, nous l'avons préféré afin de souligner la pluralité des formes de « mise en scène » restituée dans le roman.

3 O. Ducrot (1984).

4 Voir à ce propos les considérations que développe Maingueneau sur la fonction de l'illusion narrative et de la convention romanesque dans la réception du discours rapporté dans un texte littéraire, D. Maingueneau (1997, 96-97).

5 Cette caractéristique est bien décrite dans l'*Introduction* de M. Baroli à son édition du *Ventre de Paris* (pp. LV-LVIII) : É. Zola (1969). Cf. aussi : R. Schober (1964, 149-161).

6 Voir à ce propos : M. Scarpa (2000, 14 et 33).

chronotope circulaire<sup>7</sup> dont le dénouement rejoint, au bout d'une année exacte, la situation de départ) ; l'unité d'action (la trame des événements, très mince<sup>8</sup>, n'est constituée en dernière instance que par l'ensemble des transformations et des versions différentes de l'histoire de Florent, de la conspiration, de la rivalité entre les deux héroïnes).

Reprenant la dichotomie genettienne entre « récit d'événements » et « récit de paroles », on ne peut que ranger ce roman du côté du récit de paroles, puisque le discours rapporté (dorénavant DR) y tient une place centrale.

Cette centralité est due, à notre avis, à trois raisons majeures :

1 - le DR assume dans *Le Ventre de Paris* une fonction *diégétique* essentielle, puisque l'intrigue se réduit presque entièrement à des échanges de commérages, qui donnent lieu, dans le milieu marchand des Halles, à un véritable *commerce* de paroles, dont la protagoniste est Mlle Saget, qui fait tous les jours le tour du marché, remplissant son cabas de provisions au fur et à mesure qu'elle colporte des nouvelles. D'une parole rapportée on passe dans ce roman à une véritable parole *colportée* (le verbe *colporter*, utilisé à plusieurs reprises dans le roman et dans les notes préparatoires<sup>9</sup>, doit être pris ici à part entière, dans sa double acception : *colporter* des marchandises, *colporter* des histoires) ;

2 - le DR représente un important élément du *décor* des Halles, qui regorgent de paroles autant que de nourriture. Dès le début du roman, Zola utilise toute une série d'expressions hyperboliques pour indiquer l'incessante activité locutrice des habitants du quartier : dans le premier chapitre il fait allusion au « chipotage bavard »<sup>10</sup>, à la « clameur montante et roulante »<sup>11</sup>, au « vacarme grandissant »<sup>12</sup>, aux « basses sourdes de la foule », sur lesquelles se détachent « les glapissements des criées, avec leurs notes aiguës de petite flûte »<sup>13</sup> et tout le long du roman il insiste sur le « grondement continu »<sup>14</sup>, qui constitue la toile de fond des « Halles sonores »<sup>15</sup> (à cet égard, il est intéressant de remarquer que dans l'ébauche et dans les notes préparatoires, non seulement l'importance des cancons et des versions colportées est maintes fois soulignée, mais que Zola a noté même des petits bouts de conversations entre marchands, saisies au vol dans la nuit qu'il a passée au marché en vue de la préparation du roman<sup>16</sup>) ;

3- outre ces deux premières raisons qui sont intrinsèques et spécifiques à ce roman-ci, il existe une troisième raison, plus générale, qui touche à la stylistique du genre narratif auquel appartient *Le Ventre de Paris*. La centralité du DR résulte en effet de l'emploi de certains procédés typiques du roman naturaliste :

3.1.- le récit hétérodiégétique se déroule presque entièrement en focalisation interne, à point de vue variable sur plusieurs personnages :

7 *Ibid.*, pp. 33-35.

8 *Ibid.*, p. 38.

9 Cf. dossier préparatoire : Ms.10338, Bibliothèque Nationale, département des Manuscrits, Nouvelles Acquisitions Françaises, f.34 et f.166.

10 Nos citations d'après *Le Ventre de Paris* se réfèrent à l'édition suivante (dorénavant *VdeP*) : É. Zola, *Le Ventre de Paris*, 1979, Paris, Gallimard (Folio), p. 47.

11 *VdeP*, p. 55.

12 *VdeP*, p. 56.

13 *VdeP*, p. 71.

14 *VdeP*, p. 198.

15 *VdeP*, p. 261.

16 Cf. : Ms.10338, f.166.

le DR, se réalisant dans les formes du discours narrativisé (DN), discours indirect (DI), discours indirect libre (DIL) et discours direct (DD), tend donc à devenir le prisme à travers lequel toute la réalité est représentée. Même les longs morceaux descriptifs qui caractérisent ce roman (les descriptions des marchandises et des pavillons) sont en général ramenés au point de vue des différents personnages et affectent donc la forme de la description narrativisée et ambulatoire<sup>17</sup> (les exemples les plus évidents sont les descriptions des Halles confiées au DD, DI, DIL du peintre Claude et la description du pavillon de la marée donnée en DD et DI à travers le point de vue de l'inspecteur Verlaque) ;

3.2.- même dans les quelques passages en focalisation zéro (les analepses externes relatant le passé de Florent, l'histoire de Marjolin et Cadine), la voix des personnages prend facilement la relève de la voix du narrateur, comme le montrent les nombreux emplois de discordanciers énonciatifs<sup>18</sup> (les ruptures lexicales formant îlot textuel, ou véritable « connotation autonymique »<sup>19</sup>, parfois signalées avec des guillemets, parfois intégrées à la narration sans aucune marque typographique d'altérité énonciative<sup>20</sup> ; les connecteurs relevant du locutif, comme *Non/mais* qui viennent interrompre le flux de l'instance narrative auctoriale<sup>21</sup>).

S'il y a donc *centralité* de la parole rapportée, ce que nous nous proposons de montrer, c'est que cette centralité acquiert dans le développement narratif un signe négatif, au point d'aboutir à une véritable « mise en cause » de la parole elle-même.

17 Pour cette typologie descriptive, nous renvoyons à P. Hamon (1991-1992, 5-8) et P. Hamon (1993, 175). Cf. aussi M. Scarpa (2000, 23-24).

18 Nous empruntons le terme à L. Rosier (1999).

19 Selon que le narrateur affecte de faire simple « usage » des mots relevant du registre lexical du personnage ou qu'il en fait en même temps « usage » et « mention » cf. J. Authier-Revuz (1978, 69 *apud*), L. Rosier (1999, 111).

20 Dans l'analepse consacrée à Gavard, par exemple, on trouve des insertions du registre lexical de Gavard qui ne sont pas signalées : « Gavard était un homme d'opposition. Il venait de dépasser la cinquantaine, et se vantait d'avoir déjà dit leur fait à quatre gouvernements. Charles X, les prêtres, les nobles, toute cette racaille qu'il avait flanquée à la porte... », et d'autres qui le sont, ce qui donne lieu à un effet complexe de mixité lexicale : « Il mentait, d'ailleurs, se posait en homme dangereux, parlait comme si la « séquelle des Tuileries » l'eût connu et eût tremblé devant lui, disait qu'il fallait guillotiner la moitié de ces gredins et déporter l'autre moitié « au prochain coup de chien » (*VdeP*, p. 110). Un procédé très fréquemment exploité pour mimer la voix des personnages et l'intégrer à la narration est représenté par la tournure Dét+Qualificatif+de+Nom, à laquelle on a reconnu depuis longtemps une « tonalité affective » cf., A. Eskenazi (1967, 184-200). Cette construction apparaît souvent en DD (cf. « ces gredins de choux », « votre gueux de Paris », dans les échanges de Claude avec Mme François : *VdeP*, p. 50), mais elle figure aussi très souvent en DIL, dépourvue de balises typographiques : « « Mais cette diablesse de soupe aux choux avait une odeur terrible. Florent tournait la tête, gêné par ces tasses pleines.. » (*VdeP*, p. 60) et même en DN : « Gradelle envoyait son républicain de neveu à tous les diables » (*VdeP*, p. 89).

21 Dans le premier chapitre, l'expression « *Non*, la faim ne l'avait plus quitté... » (*VdeP*, p. 44) vient interrompre l'analepse relatant l'arrestation de Florent dans les jours qui suivent le coup d'Etat du 2 décembre, pour donner l'illusion qu'il s'agit du flux des souvenirs qui resurgissent dans l'esprit de Florent. De manière analogue « *Mais* Claude était monté debout sur le banc » (*VdeP*, p. 62) a valeur adversative seulement par rapport aux paroles intérieures de Florent, qui voit les Halles surgir de l'obscurité et « se solidifier ». Dans le cas de : « cette aube avait une odeur si balsamique, que Florent se crut un instant en pleine campagne, sur quelques collines. *Mais* Claude lui montra, de l'autre côté du banc, le marché aux aromates » (*V.deP*, p. 61), l'adversatif signale un ensemble d'échanges qui sont absents : le dialogue n'est même pas narrativisé, étant cependant clairement suggéré par ce « *mais* » (c'est nous qui soulignons les connecteurs).

Trois effets concomitants sont à notre avis responsables de la mise en question de la parole : la *prolifération de la parole*, qui mène à la perte de l'individualité ; la *dissolution de la parole*, qui consiste en un vidage sémantique des mots et qui favorise parallèlement leur réification ; la *sémiotisation de l'univers empirique* qui concerne le niveau suprasegmental du dire, la gestuelle, la mimique, les attitudes, les objets et qui apparaît, dans l'évolution de l'action romanesque, de plus en plus chargée de relayer la vacuité sémantique des échanges verbaux.

## 1. La prolifération de la parole

Deux personnages du roman sont de véritables victimes de la parole : Florent et Gavard.

En ce qui concerne Florent, il est en même temps la victime de la parole de l'autre et la victime de sa propre parole intérieure<sup>22</sup>. Il est la victime de la parole de l'autre d'abord, évidemment parce que ce sont les médisances et les mouchardages du quartier qui le livrent à la police, mais aussi parce que, dès le début du roman, il est ennuyé, voire tourmenté par la parole de l'autre : il oppose en effet son silence têtu et désespéré aux longues explications esthétiques de Claude, aux histoires du quartier qui se racontent autour de la table des Quenu, aux provocations des poissonnières. Si cependant, d'un côté, il refuse la parole exogène (même envers le groupe des révolutionnaires du cabinet Lebigre, le narrateur a soin de nous avertir que « les premiers jours ce tapage, ce flot de paroles l'avait gêné », puisqu'« il en sentait encore le vide »<sup>23</sup>), de l'autre côté, il est par trop séduit par la parole endogène, qu'il se rabâche inlassablement en lui-même.

Voici comment nous le présente le narrateur dans la brève analepse externe du premier chapitre :

1) tout le long de la route, il arrangeait des mesures morales, des projets de loi humanitaires [...].

Quand il s'éveilla de son sermon sur la fraternité, il crevait la faim sur la dalle froide d'une casemate de Bicêtre.<sup>24</sup>

Tout au long du roman, le « sermon sur la fraternité » qui hante Florent se traduit en une prolifération de parole écrite : pour calmer son excitation nerveuse, Florent ébauche une grande œuvre sur Cayenne, une réforme du système administratif des Halles, un projet de complot. La rhétorique humanitaire qui l'habite émerge même dans les modèles qu'il fait copier à l'enfant auquel il apprend l'écriture : il fait aligner à Muche des « tyranniquement », des « liberticides », avec des maximes comme « La souffrance du juste est la condamnation du pervers », « Quand l'heure sonnera, le coupable tombera »<sup>25</sup>. Ces slogans vides recopiés dans les cahiers de l'enfant deviendront au procès la preuve de la culpabilité de Florent. Malgré la présence, dans la chambre des Quenu, d'une pendule représentant « un Gutenberg pensif, tout doré, un doigt appuyé sur un livre »<sup>26</sup>, l'écriture est frappée d'une condamnation nette dans ce milieu de

22 Cf. à ce propos l'interprétation de Florent comme d'un héautontimorouménos in : P. Martin (1992, 17-27).

23 *VdeP*, p. 221.

24 *VdeP*, pp. 88-89.

25 *VdeP*, p. 210.

26 *VdeP*, p. 102.

marchands, dans lequel, comme on l'a fait remarquer, « [la] seule lecture permise est celle d'un livre de comptes »<sup>27</sup>.

La deuxième victime de la parole est Gavard : si Florent est l'étranger, le paria, le « roi des Maigres » dans ce règne des Gras que sont les Halles, Gavard est au contraire parfaitement intégré à ce milieu, puisqu'il a choisi d'aller habiter aux Halles justement parce qu'il était fasciné par « leur vacarme, leurs commérages énormes » et qu'il voulait « occuper ses journées vides des cancons du marché »<sup>28</sup>. Dans le cas de Gavard, la passion des jacasseries se transforme en véritable fanfaronnade de l'insurrectionnel verbeux : son bavardage politique restitué en DIL tourne au vertige, entraînant les interlocuteurs fictionnels et le narrataire lui-même dans un flot de paroles intarissable :

2) ... maintenant il 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...

Le *vous* contenu dans cette dernière phrase est indicatif de cette prégnance du DR : le pronom est en fait le signal d'une sorte de glissement du DIL vers le DDL<sup>29</sup> et suggère un effet de télescopage entre les allocutaires fictionnels et le narrataire.

En dehors de cette condamnation de la parole qui, pour ce qui concerne les personnages de Florent et de Gavard, est inscrite en quelque mesure dans la diégèse du roman, il y a un deuxième niveau de « mise en cause » de la parole, qui consiste dans la représentation des effets du DR.

Le DR est en fait représenté dans le roman comme une pratique qui peut avoir sur la réalité factuelle des effets d'hyperpuissance ou bien des effets d'impuissance.

L'hyperpuissance du DR nous est montrée dans toutes les situations où la version rapportée d'une affaire déforme la réalité des événements.

La déformation peut relever d'une intention (Lisa qui veut « arranger pour le quartier » la nouvelle de la mort de Gradelle, ou l'histoire de l'arrivée « du cousin »<sup>30</sup>, Mlle Saget qui répand l'histoire de Florent comme de l'amant des deux sœurs Méhudin<sup>31</sup>) ou bien la déformation peut relever tout simplement de la rumeur, de la voix collective et de la foule anonyme.

27 A. Dezalay (1984, 33-42) (cit.p. 41).

28 *VdeP*, p. 111.

29 (DDL : discours direct libre) : d'autres exemples de ce genre de glissement sont dus à l'emploi de discordanciels énonciatifs (v.ci-dessus, note 18) qui font pencher le DR vers le DD : voir par ex. l'interjection exclamative *dame !* dans l'énoncé suivant : « Alors, Mlle Saget lui répondait que, dame ! toutes les femmes n'étaient pas bonnes comme elle. » (*VdeP*, p. 215).

30 « Elle (Lisa) arrangea une histoire avec les garçons ; l'oncle devait être mort dans son lit, si l'on ne voulait pas dégoûter le quartier et perdre la clientèle » (*VdeP*, p. 94) ; « Il fut entendu qu'on raconterait une histoire de cousin revenu de l'étranger... » (*VdeP*, p. 106) ; plus tard Lisa profite de Mlle Saget « pour faire savoir au quartier que Florent prenait sa part (de l'héritage de Gradelle) et la mangeait comme bon lui semblait » (*VdeP*, p. 376).

31 Les références aux différentes histoires rapportées par cette commère à « la curiosité en rut » (*VdeP*, p. 214) sont nombreuses dans le roman : « Mlle Saget, quant à elle, jurait ses grands dieux » que Florent était l'amant de la belle Normande (*VdeP*, p. 213) ; plus tard elle « avait laissé entendre à Mme Lecœur que Florent repassait parfois une des deux sœurs à Gavard » (*VdeP*, p. 231) ; Square des Innocents, elle affirme en DIL que « c'était là que Florent et Gavard venaient faire des bombances avec ces deux salopes de Méhudin »

Il est notoire que Zola excelle dans ces effets de brouillage dans l'attribution du dit qui donnent à sa narration l'effet de la choralité<sup>32</sup>. Un exemple évident est le DN qui rend compte du grossissement de l'histoire de Florent après que la nouvelle s'est répandue de son évasion du bain :

3) 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 six gendarmes, à la barricade de la rue Grenéta ; 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...<sup>33</sup>

Un autre exemple intéressant est représenté par les commentaires en DIL ou en DD qui se font autour de la civière de Marjolin. Comme personne ne connaît la dynamique de l'accident, le narrateur met en scène l'ensemble des suppositions, et l'effet qu'il obtient est celui de la mimesis du jaillissement des commérages futurs, le dialogisme embryonnaire destiné à dépasser et à cacher la réalité factuelle :

4) Dans le groupe on disait que ce ne serait rien, que c'était sa faute aussi, à ce gamin, qu'il faisait les cent coups dans les caves ; on supposait qu'il avait voulu sauter par dessus une des tables d'abattage, un de ses jeux favoris, et qu'il était tombé le front contre la pierre. Mlle Saget murmurait en montrant Cadine qui pleurait : « Ça doit être cette gueuse qui l'a poussé. Ils sont toujours ensemble dans les coins. »<sup>34</sup>

L'hyperpuissance du DR touche à l'hétérogénéité montrée et même à l'hétérogénéité constitutive du langage<sup>35</sup>. Ainsi, malgré tous les airs d'honnêteté que se donne Lisa et que le quartier lui reconnaît (« l'honnêteté de Lisa était un des actes de foi du quartier »<sup>36</sup>), elle porte en elle la marque de sa provenance de la branche bâtarde des Rougon-Macquart : « ... à son insu, Macquart parlait haut en elle ; elle n'était qu'une Macquart rangée, raisonnable... »<sup>37</sup>.

Mais les effets les plus nombreux et les plus intéressants tiennent à la représentation de l'impuissance du DR.

Le roman présente des cas nombreux de « mise en abîme » de la parole de l'autre, c'est-à-dire des segments de DR contenant des actes de parole rapportée : ainsi les conspirateurs du cabinet Lebigre se moquent de la phraséologie officielle de l'Empire, imitant même la voix pâteuse

(p. 322), quitte à « corriger » les versions qu'elle-même a contribué à mettre en circulation : cf. *VdeP*, p. 334, p. 404.

32 Voir à ce sujet la figure du « narrateur-témoin » : D. Maingueneau (1997, 111). Dans ce roman, les cas d'effet de choralité sont nombreux : nous signalons la voix de la foule des femmes masquées, que Florent aperçoit lors de sa déportation, dans une nuit heureuse de carnaval : « les épaules nues, la voix rieuse, se fâchant de ne pouvoir passer, faisant les dégoûtées devant « ces forçats qui n'en finissaient plus » (*VdeP*, p. 43) et des formes d'indétermination de la source du dire, telles que « Je me suis laissé dire » (*VdeP*, p. 73) ; « on lui donna à entendre... » (*VdeP*, p. 135).

33 *VdeP*, p. 343.

34 *VdeP*, p. 291.

35 Nous employons ces termes en nous inspirant naturellement de la dichotomie établie par J. Authier-Revuz (1982, 91-15).

36 *VdeP*, p. 132.

37 *VdeP*, p. 91.

de l'empereur<sup>38</sup> ; la bonne de Mme Taboureau répète inutilement aux poissonnières les recommandations de sa maîtresse<sup>39</sup> ; Rose, la servante de Lebigre, récite machinalement « d'une haleine » la déclaration d'amour de Lebigre à la belle Normande et ses propos se transforment en un ridicule « madrigal de marchand de vin » :

5) M. Lebigre vous prie de boire ceci à sa santé qui a été beaucoup ébranlée par ce que vous savez : il espère que vous voudrez bien un jour le guérir, en étant pour lui aussi belle et aussi bonne que ces fleurs.<sup>40</sup>

Ces enchâssements du DR dans le dire d'un personnage n'obtiennent jamais l'effet souhaité : un cas très évident d'échec est celui de Quenu qui, ayant suivi quelquefois Florent dans les réunions insurrectionnelles, essaye de rapporter à sa femme les propos des comploteurs. La rhétorique verbeuse des révolutionnaires affiche tout son vide dans le rapport maladroit qu'en fait le charcutier et devient complètement inefficace au contact de la morale bourgeoise et apparemment simple et naturelle de la charcutière :

6) ...Quenu, qui disparaissait sous l'édredon [...] essaya d'expliquer ce que ces messieurs voulaient ; mais il s'embarrassait dans les systèmes politiques et sociaux de Charvet et de Florent ; il parlait des principes méconnus, de l'avènement de la démocratie, de la régénération des sociétés, mêlant le tout d'une si étrange façon, que Lisa haussa les épaules, sans comprendre. Enfin, il se sauva en tapant sur l'Empire : c'était le règne de la débauche, des affaires véreuses, du vol à main armée. « Vois-tu, dit-il en se souvenant d'une phrase de Logre, nous sommes la proie d'une bande d'aventuriers qui pillent, qui violent, qui assassinent la France...Il n'en faut plus ! » Lisa haussait toujours les épaules.<sup>41</sup>

357

La situation qui dénonce le plus nettement l'impuissance de la parole rapportée est cependant la remarquable « scène du boudin », qui constitue à elle seule une véritable « mise en demeure » de la parole. Construite sur un dédoublement des plans énonciatifs, un peu à la manière de la célèbre « scène des comices agricoles » de *Madame Bovary*<sup>42</sup>, la « scène du boudin » montre d'un côté la famille des charcutiers, le cuisinier et les aide-cuisiniers qui sont en train de préparer le boudin et de l'autre côté Florent qui raconte à l'enfant des Quenu, Pauline, l'histoire du « monsieur mangé par les bêtes »<sup>43</sup>. Ce long récit métadiégétique qui relate l'histoire de Cayenne, la déportation, les souffrances, la faim, jusqu'aux détails affreux du cadavre grouillant de crabes qui en dévorent le ventre, est entrecoupé par les recommandations de Quenu aux autres cuisiniers sur la préparation du boudin et par les commentaires dégoûtés et incrédules des autres membres de la famille. L'incrédulité est surtout affichée par Lisa, la charcutière, qui montre à quel point sa mentalité bourgeoise sépare les mots de leur réalité référentielle (d'ailleurs, elle ne parle qu'avec des clichés, comme nous le verrons dans le deuxième paragraphe), quand elle s'exclame :

38 *VdeP*, p. 175.

39 *VdeP*, p. 189.

40 *VdeP*, p. 344.

41 *VdeP*, p. 237.

42 Sur cette fameuse scène flaubertienne, voir : S. Cigada (1989, 127-137).

43 *VdeP*, p. 141.

7) Non ! [...] je ne crois pas ça...D'ailleurs, il n'y a personne qui soit resté trois jours sans manger. Quand on dit : « Un tel crève de faim », c'est une façon de parler. On mange toujours, plus ou moins...<sup>44</sup>

« Une façon de parler », un cliché du langage, institué dans la conscience hypocrite de la charcutière une réalité artificielle et toute discursive qui n'a rien à voir avec la réalité factuelle.

L'impuissance du récit de Florent tient d'ailleurs à la nature linguistique de ce discours, qui est à son tour complètement décroché de la situation énonciative dans laquelle il est proféré.

Après avoir beaucoup hésité à l'idée de répéter dans cette grasse cuisine des Quenu un récit qu'il avait déjà fait à Gavard, Florent commence son histoire par les mots « Il était une fois un pauvre homme... »<sup>45</sup>. Adoptant la formule rituelle de l'*incipit* des fables, qui fonctionne notamment comme un opérateur de construction de mondes fictionnels, Florent soustrait son récit à la prise de la situation communicative qui l'entoure et en même temps aux liens avec la réalité référentielle qui est censée correspondre aux événements racontés. Au fur et à mesure que la narration se poursuit, le style du récit devient de plus en plus littéraire, c'est-à-dire qu'il ressemble de plus en plus à cette prolifération de la parole écrite dans laquelle Florent est constamment plongé. C'est ainsi qu'à la fin « il semblait ne plus parler que pour lui »<sup>46</sup>. Pendant que l'enfant s'endort sur ses genoux, Florent ralentit encore son débit « murmurant comme un chant de nourrice »<sup>47</sup>, si bien qu'il finit de manière paradoxale par être assimilé à l'élément central de cette cuisine à laquelle le récit s'oppose, puisque Florent se trouve en face du « fourneau qui ronflait comme un chantre dormant au soleil »<sup>48</sup>.

## 2. La dissolution de la parole

Le deuxième effet qui contribue à mettre en cause la parole est l'effet de dissolution auquel est soumis le langage.

Plusieurs éléments dans le roman concourent à produire cet effet. Le choix et le traitement des noms propres vise à une perte d'individualité, voire à une dépersonnalisation<sup>49</sup> : Florent et Quenu n'ont pas de prénom, plusieurs personnages ne sont désignés que par leurs surnoms (Muche, Marjolin, Cadine), d'autres ont des noms qui rappellent la nourriture<sup>50</sup> (Lacaille, La

44 *VdeP*, p. 148.

45 *VdeP*, p. 141.

46 *VdeP*, p. 151.

47 *Ibidem*.

48 *VdeP*, p. 148.

49 Cet aspect a été relevé dans : L. Besse (1996, 35-42).

50 M. Scarpa fait bien remarquer que la critique zolienne a beaucoup insisté sur l'importance de l'onomastique qui, particulièrement dans ce roman, est construite sur l'isotopie de la nourriture : M. Scarpa (2000, 43). Malgré la perte de leur pouvoir singularisant, les noms propres font l'objet d'une véritable hantise de la part des personnages : Florent souffre d'ignorer le nom de la femme morte dans les émeutes qui, après plusieurs années, habite encore ses rêves (*VdeP*, p. 346) ; plus tard, il attache une importance décisive au fait de posséder les noms, inventés d'ailleurs par le mouchard Logre, des affiliés à l'insurrection (*VdeP*, p. 355) ; Gavard aime à tel point son pistolet, qui « le range définitivement parmi les gens dangereux » qu'il lui donne le nom d'Anatole, s'amusant à effrayer les femmes qui le livreront ensuite à la police, par ces mots : « Vous verrez, vous verrez ; dans quelque temps, vous entendrez parler d'Anatole » (*VdeP*, pp. 353-4) ; Clémence perd son poste dans l'administration des Halles parce qu'elle s'amuse à mettre sur les tablettes de vente des poissons les noms des courtisans de l'Empereur (*VdeP*, p. 358).

Sarriette), le couple formé par la servante et l'aide-cuisinier, qui rêvent de devenir à leur tour des charcutiers, s'appellent comiquement Augustin et Augustine, comme pour souligner leur interchangeabilité, le fiancé de La Sarriette s'appelle Jules et sa dépersonnalisation est évidente quand on apostrophe la Sarriette en lui demandant : « Et ton Jules ? »<sup>51</sup> ; les deux personnages féminins, enfin, affichent un figement symétrique de l'épithète (la belle Lisa, la belle Normande) et leur caractère paradigmatique devient net lorsque Florent pense à toutes les marchandes des Halles comme à « des Lisa, des Normandes »<sup>52</sup> au pluriel. La déperdition du pouvoir singularisant du nom propre apparaît en outre confirmée du fait que le narrateur, pour se référer aux conspirateurs, principalement dans la deuxième partie du roman, abandonne les noms propres pour n'utiliser que des syntagmes en guise d'étiquette : « l'hébertiste », « le professeur libre », « le bossu », « le marchand de vin », « la grande brune »<sup>53</sup>.

Un autre indice de la dissolution du langage est constitué par la fréquence des répétitions des mêmes phrases et des mêmes mots : Lisa réprimande Florent à différentes reprises avec la phrase « Vous avez tort »<sup>54</sup>, certains détails descriptifs sont répétés (dans la description des poissons, la phrase énumérative : « les nacres roses, les coraux saignants, les perles laiteuses, toutes les moires et toutes les pâleurs glauques de l'Océan » revient identique p. 157 et p. 166), certains commentaires du dénouement sont d'abord attribués à la voix indéterminée des marchandes : « Enfin, le grand maigre était emballé, on n'aurait plus toujours là sa fichue mine, ses yeux de forçat »<sup>55</sup> et puis sont repris au DD par les trois commères :

- 8) « Hein ! la fichue mine », dit Mlle Saget.  
 - Une vraie mine de forçat pincé la main dans le sac, ajouta Mme Lecœur.<sup>56</sup>

L'emploi des répétitions dans les romans de Zola a été maintes fois relevé par la critique soit pour le stigmatiser, soit pour y voir une marque de modernité de l'écriture<sup>57</sup>. Dans le contexte narratif du *Ventre de Paris* les répétitions peuvent être interprétées dans le cadre de l'effet de dissolution du langage et en même temps comme des conséquences de l'immobilité de l'action et de la vie psychique des personnages, qui ne connaissent dans le roman aucune évolution, de sorte que leur dire s'appuie souvent sur le retour cyclique et rythmique des mêmes propos.

Or, cette considération nous amène au principal procédé qui relève de l'effet de la dissolution du langage : le traitement des clichés linguistiques<sup>58</sup>. Le narrateur traite les clichés de deux manières opposées et complémentaires :

51 *VdeP*, p. 48.

52 *VdeP*, p. 300.

53 *VdeP*, p. 357.

54 *VdeP*, p. 106, p. 123, p. 188.

55 *VdeP*, p. 414.

56 *VdeP*, p. 416.

57 Sur la valeur stylistique de la répétition, voir P. Hamon (1967, 189-147) ; sur la répétition comme une nouvelle façon de voir la réalité, cf. : C. Legouis (1993, 423-435). Plus largement, sur les effets de la répétition et des récurrences dans l'œuvre de Zola : A. Dezalay (1983) et sur la « poétique de la répétition » en tant que caractéristique générale du roman naturaliste : Y. Chevrel (1982, 115 et suiv.).

58 Le terme *cliché* est utilisé ici dans le sens de « figure de style figée » : R. Amossy - A. Herschberg Pierrot (1997, 87).

d'un côté, les clichés sont exhibés et proliférants, de l'autre, ils sont mis en action et donc transposés en narrativité.

C'est le personnage de la charcutière « honnête et pire peut-être qu'une coquine »<sup>59</sup> qui fait davantage étalage de lieux communs dans son dire. Toutes les idées reçues de la doxa bourgeoise, qui soutient l'Empire avec son égoïsme et son indifférence, défilent dans son discours, qui déborde également de locutions figées :

9) Les idées de Lisa étaient que tout le monde doit travailler pour manger ; que chacun est chargé de son propre bonheur, qu'on fait le mal en encourageant la paresse ».<sup>60</sup>

Quand elle reproche à Quenu d'avoir suivi Florent auprès des conspirateurs, elle débite également son credo politique, qui consiste à laisser faire le gouvernement pour pouvoir continuer à penser à ses propres affaires :

10) C'est la politique des honnêtes gens...Je suis reconnaissante au gouvernement, quand mon commerce va bien [...]»<sup>61</sup> ; « ...nous qui ne nous occupons pas de politique (...) nous sommes d'honnêtes gens ! (...) Il n'y a que les gens sans feu ni lieu, n'ayant rien à perdre, qui veulent des coups de fusil. Tu n'entends pas être le dindon de la farce, peut-être ! Reste donc chez toi, grande bête, dors bien, mange bien, gagne de l'argent, aie la conscience tranquille, dis-toi que la France se débarbouillera toute seule, si l'Empire la tracasse. Elle n'a pas besoin de toi, la France !<sup>62</sup>

La même rhétorique fade des lieux communs caractérise le discours de l'abbé Roustan, qui réussit le tour de ne rien dire de concret quand il est consulté par Lisa sur la conduite à tenir dans l'affaire.

Avec son désir de complaire à la charcutière, son conseil se transforme en une parfaite tautologie qui sent le moisi de la paroisse et du confessionnal :

11) Voilà mon opinion, chère dame, dit-il en finissant. La discussion des moyens est toujours grave. Les moyens sont le grand piège où se prennent les vertus ordinaires...Mais je connais votre belle conscience. Pesez chacun de vos actes, et si rien ne proteste en vous, allez hardiment...Les natures honnêtes ont cette grâce merveilleuse de mettre de leur honnêteté dans tout ce qu'elles touchent.<sup>63</sup>

Par ailleurs, les lieux communs sonnent le creux dans le discours des conservateurs (les propos de Jules rapportés par Claude) :

12) Mais il [Jules] avait un faible pour la politique. Son idéal était Morny, comme il le nommait tout court. Il lisait les séances du Corps législatif, en riant d'aise aux moindres mots de Morny. C'était Morny qui se moquait de ces gueux de républicains ! Et il partait de là pour dire que la crapule

59 Ms.10338, f. 88. Dans les notes préparatoires du roman, l'honnêteté de Lisa est décrite ainsi : « Honnête, il faut s'entendre. Je veux lui donner l'honnêteté de sa classe, et montrer quels dessous formidables de lâcheté, de cruauté, il y a sous la chair calme d'une bourgeoise » (Ms.10.338, f.46).

60 *VdeP*, p. 91.

61 *VdeP*, p. 236.

62 *VdeP*, p. 239.

63 *VdeP*, p. 310.

seule détestait l'empereur, parce que l'empereur voulait le plaisir de tous les gens comme il faut.<sup>64</sup>

comme dans les discours des révolutionnaires :

13) L'égoïsme des classes est un des soutiens les plus fermes de la tyrannie. Il est mauvais que le peuple soit égoïste. [...] Il faut dix ans de dictature révolutionnaire, si l'on veut habituer un pays comme la France à l'exercice de la liberté.<sup>65</sup>

Les phrases des conspirateurs, lues dans les livres, comme dans le cas de Florent et de Charvet, ou bien entendues ailleurs et répétées, apparaissent, du fait justement de relever du DR, complètement désarticulées et privées d'efficacité pragmatique.

À la profusion de lieux communs vides dans le dire correspond l'effet de mise en action et de transposition en narrativité de certains clichés linguistiques : à chaque apparition de Claude, le peintre pauvre et souffrant éternellement de la faim, le narrateur a soin de souligner qu'il « se serre la ceinture »<sup>66</sup> ; c'est ce même personnage de Claude d'ailleurs qui explique à plusieurs reprises qu'il se sent rassasié de nourriture à la seule vue des étalages des Halles, comme s'il était la représentation vivante du sens littéral des locutions figées opposant les yeux et le ventre : « manger des yeux » et « avoir les yeux plus grands que le ventre ».

L'histoire de Marjolin transpose en narrativité le cliché « les enfants naissent dans les choux », puisqu'elle commence ainsi :

14) Marjolin fut trouvé au marché des Innocents, dans un tas de choux, sous un chou blanc, énorme, et dont une des grandes feuilles rabattues cachait son visage rose d'enfant endormi.<sup>67</sup>

D'autres lieux communs sont soumis dans la narration à cet effet de défigement qui aboutit à une resémantisation des clichés : les fromages de Hollande s'appellent « tête-de-mort » et le narrateur les décrit ainsi :

15) des hollande, ronds comme des têtes coupées, barbouillées de sang séché, avec cette dureté de crâne vide qui les fait nommer tête-de-mort.<sup>68</sup>

Toute l'action du roman d'ailleurs se présente comme l'épanouissement narratif de deux oppositions stéréotypées : l'opposition des Gras et des Maigres, qui préside à la genèse et à la disposition des personnages<sup>69</sup> et

64 *VdeP*, p. 363. Les propos réactionnaires de Jules sont rapportés aussi par La Sarriette : « C'est Jules, dit-elle, qui les arrange, ceux qui disent du mal de l'Empire... Il faudrait les flanquer tous à la Seine, parce que, comme il me l'a expliqué, il n'y a pas avec eux un seul homme comme il faut » (*VdeP*, p. 233).

65 C'est l'hébertiste Charvet qui parle ici : *VdeP*, p. 225.

66 *VdeP*, p. 60, p. 420. Ce geste est indiqué dès l'ébauche du roman, dans la partie consacrée à la description des personnages (Ms.10338, f.103-116).

67 *VdeP*, p. 244.

68 *VdeP*, p. 332.

69 Il s'agit de la « bataille des Gras et des Maigres », série d'estampes dans lesquelles Claude voit « tout le drame humain ». C'est à partir de ces estampes que le peintre s'amuse à faire une répartition des personnages qui entourent Florent, le « roi des Maigres » (*VdeP*, p. 301-2) entre maigres/amis et gras/ennemis, donnant ainsi au lecteur une indication interprétative très explicite. Pour un développement de ce thème, cf. : M. Scarpa (2000, 37 et suiv.).

l'antithèse du « mouton » et du « loup » (« Florent se laissa prendre comme un mouton et fut traité en loup »<sup>70</sup>).

La traduction des clichés en narrativité est parallèle à un autre effet important qui relève de la désarticulation ou dissolution du langage : la réification des paroles, conséquence cohérente du processus de réification des personnes (phénomène que nous avons décrit dans une autre étude<sup>71</sup>) et du fait que la parole dans ce roman devient un véritable objet de commerce et de colportage, comme la marchandise.

Les exemples de cette dérive de la parole sont très nombreux dans le roman :

- les paroles sont assimilées à de la matière qui occupe un espace physique (Mlle Saget « loge dans sa tête » les histoires de tout le quartier<sup>72</sup> ; Gavard « s'enfonce » dans « les jacasseries sans fin » du marché « avec des voluptés de carpe nageant au soleil »<sup>73</sup> ; la « voix rauque » et la « voix flûtée » des deux poissonnières « se [...] renvoyaient comme une balle » la bonne de Mme Taboureau, lors de sa dispute avec les Méhudin<sup>74</sup>.

- les paroles émanent de l'odeur : le récit de l'homme aux crabes « mêle des odeurs suspectes aux parfums du lard et de l'oignon »<sup>75</sup> ; les médisances des trois commères se confondent avec les odeurs des fromages : « il semblait que c'étaient les paroles mauvaises de Mme Lecœur et de Mlle Saget qui puaient si fort »<sup>76</sup> ; Florent, de plus en plus écœuré par le débordement de nourriture, trouve que « les paroles et les gestes aussi semblaient avoir pris de l'odeur »<sup>77</sup>.

- les paroles aboutissent à une véritable solidification auprès des révolutionnaires bavards : pendant les réunions, Logre déblatère, regardant les autres « la mâchoire en avant, comme s'il eût voulu leur clouer violemment et quand même la conviction qu'il « n'en était pas »<sup>78</sup> ; les conspirateurs sortent la nuit « mâchant encore des arguments, avec le regret de ne pouvoir s'enfoncer mutuellement leur conviction dans la gorge »<sup>79</sup> ; les notes du complot prennent vie dans la poche de Florent : « dans la poche de ce dernier le complot vécut ; les notes devinrent des réalités, des données indiscutables »<sup>80</sup> ; l'allusion de Logre au besoin d'argent pour échafauder la machine de la conspiration est promptement recueillie par l'ingénu Florent, à la grande surprise de Logre, qui « fut ravi de voir cette parole jetée en l'air retomber dans ses mains en un petit rouleau d'or »<sup>81</sup>, alors que lui, le mouchard Logre, chargé d'aboucher les gens des autres quartiers ne rapportait que « des poignées de main »<sup>82</sup>. L'effet que font les paroles révolutionnaires sur

70 *VdeP*, p. 88, et cf. aussi p. 205, p. 415.

71 P. Paissa (actes à paraître).

72 *VdeP*, p. 119. Ailleurs, pour représenter le regret de Mlle Saget de perdre la mémoire, le narrateur remarque : « Elle pleurait cette mort de sa mémoire, comme un érudit qui verrait s'envoler au vent les notes amassées par le travail de toute une existence » (*VdeP*, p. 334).

73 *VdeP*, p. 111.

74 *VdeP*, p. 191.

75 *VdeP*, p. 146.

76 *VdeP*, p. 340.

77 *VdeP*, p. 202.

78 *VdeP*, p. 228.

79 *VdeP*, p. 229.

80 *VdeP*, p. 356.

81 *VdeP*, p. 375.

82 « Ce qu'il rapportait de plus clair, c'étaient des poignées de main : un tel, qu'il tutoyait, lui avait serré la main en lui disant « qu'il en serait » ; au Gros-Caillou, un grand diable,

les autres est aussi décrit comme l'effet d'une solidification : pour le pauvre Quenu, effrayé par les reproches de Lisa à propos de sa participation aux réunions insurrectionnelles « les paroles [...] retentissaient comme s'il eût entendu déjà les fortes bottes des gendarmes »<sup>83</sup> ; de la même manière, quand Lisa découvre les notes révolutionnaires de Florent, elle « n'ose plus toucher à ses papiers, avec la peur de les voir éclater entre ses mains comme des armes chargées »<sup>84</sup>.

Dans l'anamorphose qui entraîne la représentation de la réalité dans ce roman, dans lequel une continuité s'établit entre les hommes et les marchandises, le dire devient soit un tissu lâche de lieux communs qui sonnent le creux, soit une sorte de précipité sémantique assimilé aux marchandises du côté marchand et aux armes de combat du côté des révolutionnaires.

L'effet de la sémiotisation de l'univers empirique<sup>85</sup>, qui constitue l'objet de notre dernier paragraphe, représente l'autre facette du même phénomène : comme les mots se transforment en objets, les objets, la réalité factuelle et extérieure se sémiotisent de plus en plus, devenant un dire non verbalisé.

### 3. La sémiotisation du perceptible

Dès le début du roman le narrateur montre une remarquable attention à tous les phénomènes relevant de la communication suprasegmentale, de la gestuelle, de la proxémique : les sentiments que déchaîne l'arrivée de Florent aux Halles sont tous restitués en gestuelle (la circonspection de Gavard<sup>86</sup>, la méfiance des Quenu<sup>87</sup>, la curiosité du quartier<sup>88</sup>) ; la proxémique semble jouer

---

qui ferait un chef de section superbe, lui avait démanché le bras ; » *VdeP*, p. 355.

83 *VdeP*, p. 236.

84 *VdeP*, p. 314.

85 La tendance à charger de sens le monde physique qui entoure les événements racontés a été reconnue depuis longtemps comme une caractéristique qui s'accroît avec la narrative naturaliste et tout particulièrement avec Zola : J.H. Matthews (1960, 197-223) ; H. Mitterand (1968, 182-203.) Sur les rapports de Zola avec les images et sur la fonction des objets dans la mimesis narrative, on peut voir en outre les contributions du Colloque « *Zola en images* » de 1990, réunies dans *Les Cahiers Naturalistes*, 66, 1992.

86 « [...] quand il (Gavard) sut qu'il était rentré en France avec de faux papiers, il prit toutes sortes d'airs mystérieux et graves. Il voulut marcher devant lui, à cinq pas de distance, pour ne pas éveiller l'attention... » *VdeP*, p. 74.

87 À la toute première apparition de Florent dans la charcuterie, l'enfant des Quenu garde son chat entre ses bras « comme si elle eût craint que ce monsieur si mal habillé ne le lui volât », Lisa regarde Florent « paisiblement, de la tête aux pieds », avec « un léger pli » de ses lèvres. Après les premières embrassades, toute la famille observe Florent « avec l'étonnement de gens très gras pris d'une vague inquiétude en face d'un maigre. Et le chat lui-même, dont la peau pétait de graisse, arrondissait ses yeux jaunes, l'examinait d'un air défiant. » (*VdeP*, pp. 78-79) .

88 Gavard, ne reconnaissant pas Florent au premier abord, examine « d'un air surpris cette longue figure noire ». Puis, « ayant aperçu sa belle-sœur et Mlle Saget, qui assistaient curieusement de loin à leur rencontre », se remet à marcher, en disant : « Ne restons pas là, venez... Il y a des yeux et des langues de trop » (*VdeP*, p. 74). Pour savoir quelque chose de cette mystérieuse arrivée du « cousin » chez les Quenu, qui « depuis une quinzaine de jours [...] la désorientait, la brûlait d'une véritable fièvre de curiosité », Mlle Saget stationne plusieurs fois dans la charcuterie, essayant de capter quelques bouts de conversations : ses « sourires pointus », ses regards de biais, sont tous notés par le narrateur (*VdeP*, pp. 118-119 et cf. aussi p. 214), qui précise par ailleurs, au Chap. III : « Depuis qu'il [Florent] était entré aux Halles, il la [Mlle Saget] rencontrait à chaque pas, arrêtée sous les rues couvertes, le plus souvent en compagnie de Mme Lecœur et de la Sarriette, l'examinant toutes trois à la dérobée, paraissant profondément surprises de sa nouvelle position d'inspecteur ».

un rôle fondamental dans la conquête que fait Lisa du cuisinier Quenu<sup>89</sup> ; les traits suprasegmentaux constituent un perpétuel commentaire du dire des personnages<sup>90</sup> et deviennent aussi un important élément du décor. Sensible à « l'effet de réel » qui peut résulter du rendu des intonations et des sociostyles vocaux des personnages, Zola s'efforce de reproduire même ce que Léon, à la suite de Fónagy, appelle les « clichés mélodiques » des marchands<sup>91</sup>. Il en est ainsi pour le cri de Marjolin et Cadine « Mouron pour les p'tits oiseaux » lancé par Marjolin « sur un ton gras et traînant » et par Cadine « avec des notes de flûte, sur une étrange note musicale qui finissait par un son pur et filé, très haut »<sup>92</sup>. De manière analogue le narrateur décrit le glapissement du crieur aux poissons, qui désoriente Florent par la variété des tons avec laquelle ce personnage conduit la vente aux enchères et par sa capacité d'interpréter les réactions du public :

16) Il répétait ce chiffre sur tous les tons, montant une gamme étrange, pleine de soubresauts. [...] puis il repartit, avec une furie nouvelle, jetant un chiffre de la main à chaque enchérisseur, surprenant les moindres signes, les doigts levés, les haussements de sourcils, les avancements de lèvres, les clignements d'yeux ; et cela avec une telle rapidité, un tel bredouillement, que Florent, qui ne pouvait le suivre, resta déconcerté, quand le bossu, d'une voix plus chantante, psalmodia d'un ton de chanter qui achève un verset : « Quarante-deux ! quarante-deux ! [...] à quarante-deux le turbot ! »<sup>93</sup>

À partir du deuxième chapitre cependant, la communication extravertale acquiert une fonction déterminante dans la « mise en cause » de la parole, puisque un véritable divorce se creuse entre ce qui dans la fiction romanesque est censé être proféré et ce qui est communiqué à travers les regards et les gestes.

Cet effet est évident dans les scènes qui se fondent sur un dédoublement des plans énonciatifs : la « scène du boudin » que nous avons décrite, et la longue scène dans laquelle la conversation entre les charcutiers, Florent et Gavard, est interrompue à quatre reprises par l'arrivée des commères, qui s'efforcent inutilement de capter le sens des échanges qui se font en leur absence ou à leur insu, à travers le jeu des regards et de la mimique<sup>94</sup>.

89 « Le matin, au fort du travail, lorsque la jeune fille venait à la cuisine, leurs mains se rencontraient au milieu des hachis. [...] Souvent, il la sentait derrière son épaule, regardant au fond des marmites, s'approchant si près, qu'il avait sa forte gorge dans le dos », *VdeP*, p. 93.

90 Les exemples sont très nombreux. On peut considérer les discussions dans le cabinet Lebigre, où Charvet parle « de son ton bref, comme s'il eût donné un coup de hache », Florent réplique avec une voix qui garde « un son lointain de tristesse » et Robine écoute, grattant « légèrement son menton sur la pomme de sa canne, avec un sourd ronronnement de satisfaction (*VdeP*, p. 224). De manière analogue, dans la « scène du boudin », l'expression de la gêne et du chagrin de Florent dans l'évocation du triste souvenir de Cayenne et parallèlement, la manifestation du dégoût des charcutiers sont entièrement reléguées au niveau suprasegmental : *VdeP*, pp. 140-152.

91 P. Léon (1993, 171 et suiv.).

92 *VdeP*, p. 251.

93 *VdeP*, p. 163.

94 L'attitude de chaque commère, leurs mines, leurs regards, comme d'ailleurs, du côté des marchands, les silences embarrassés, les impatiences, la colère montante de Lisa, qui finira par se disputer avec la Normande : tout est rapidement esquissé. Cf. : *VdeP*, pp. 118-134.

Dans la deuxième partie du roman, au fur et à mesure que le silence se fait autour de Florent et de Quenu, ce genre de communication se charge de plus en plus de véhiculer le sens.

Quatre situations narratives nous paraissent surtout exemplaires à cet égard :

- la rivalité entre la belle Lisa et la belle Normande ;
- la dynamique des rapports entre conspirateurs ;
- l'interprétation des signes de la part de Mlle Saget ;
- l'hostilité envers Florent.

L'expression de la rivalité et de la jalousie entre la charcutière et la poissonnière est entièrement confiée aux attitudes, aux postures, aux regards :

17) L'une, tranquille, méprisante, avec des mines de femme qui relève ses jupes pour ne pas se crotter ; l'autre, plus effrontée, éclatant d'une joie insolente, prenant toute la largeur du trottoir, avec la crânerie d'une duelliste cherchant une affaire. Une de leurs rencontres occupait la poissonnerie pendant une journée. 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. De son côté, lorsque la belle Lisa venait à la poissonnerie, elle affectait une grimace de dégoût, en approchant du banc de la belle Normande ;<sup>95</sup>

Les objets eux-mêmes deviennent des armes de ce combat féminin : au début c'est le tablier blanc, le corset serré, le tricot de l'une, auxquels l'autre oppose ses bijoux et ses dentelles<sup>96</sup>, à la fin les outils même du commerce (l'étalage, la tente, les stores) se chargent d'une signification d'hostilité :

18) L'après-midi, quand la tente de la charcuterie [...] se trouvait baissée, la poissonnière criait que la grosse avait peur, qu'elle se cachait. Il y avait aussi le store de la vitrine, qui l'exaspérait, lorsqu'il était tiré » ; « Parfois, elle [la charcutière] feignait de se pencher, de suivre, jusqu'à la station de la pointe Saint-Eustache, l'omnibus allant de la Bastille à la place Wagram ; c'était pour mieux voir la poissonnière, qui se vengeait du store en mettant à son tour de larges feuilles de papier gris sur sa tête et sur sa marchandise.<sup>97</sup>

La même richesse de détails visuels caractérise les attitudes des comploteurs : Clémence regarde les autres « avec des froncements de sourcils, des gonflements de narines, toute une approbation ou une désapprobation muette »<sup>98</sup> ; Charvet se moque de Clémence qui gagne plus que lui et met dans son rire « une protestation muette contre ce gain plus élevé qui le rabaisait, malgré sa théorie de l'égalité des sexes »<sup>99</sup> ; Robine, véritable paradigme de la non communication verbale (« il avait la bouche

95 *VdeP*, p. 215.

96 « La belle Lisa se serrait davantage dans ses corsets. La belle Normande ajoutait des bagues à ses doigts et des nœuds à ses épaules. Quand elles se rencontraient, elles étaient très douces, très complimenteuses, l'œil furtif sous la paupière à demi close, cherchant les défauts » (*VdeP*, p. 127 et cf. aussi pp. 215-216).

97 *VdeP*, p. 351.

98 *VdeP*, p. 225.

99 *VdeP*, p. 226.

tellement perdue au fond d'une forte barbe, que sa face semblait muette et sans lèvres »<sup>100</sup>) garde toujours le silence, se contentant « d'écouter les autres (...) comme s'il eût entendu avec les yeux »<sup>101</sup> et se bornant à « approuver de la barbe »<sup>102</sup> ou à épouser une querelle « d'un léger mouvement des paupières »<sup>103</sup>.

C'est par ailleurs le plan de la communication suprasegmentale et de la gestuelle qui est chargé de signaler au lecteur la répartition des personnages entre révolutionnaires authentiques et mouchards, puisque le narrateur ne s'explique jamais nettement à ce sujet<sup>104</sup> : ce sont les sourires échangés entre les faux conspirateurs, les silences et les ronronnements de Robine, les roulements de la bosse de Logre contre la cloison, au moment où quelque soupçon vient à Charvet que Florent soit surveillé par la police<sup>105</sup>, qui font comprendre au lecteur les véritables intentions de ces soi-disant révolutionnaires.

À l'opposé de Florent qui ne s'aperçoit nullement de ce genre d'indices, Mlle Saget, la femme qui constitue la « gazette du quartier », parce qu'elle est capable de reconstruire tout « un drame sur la simple apparition d'une tête entre deux persiennes »<sup>106</sup>, se consacre à un travail infatigable de décodage des moindres détails qui peuvent l'aider à éclaircir la situation. Contrairement à Florent, elle capte des signaux importants dans la conduite de Lebigre et de Logre qui lui font douter de l'amitié qu'ils témoignent à l'ancien forçat<sup>107</sup>. C'est en outre à travers le filtre de son regard que tous les progrès de la conspiration sont perçus et catalogués pour être colportés dans le quartier.

Comme un double ironique du narrateur, Mlle Saget « compose son dossier » tous les soirs, depuis son observatoire privilégié : les vitres dépolies de la grande fenêtre du cabinet donnant rue Pirouette. À travers la transparence des vitres, c'est justement la mimique des personnages qu'elle parvient à interpréter :

19) Dans ce pêle-mêle de poings fermés, de têtes coléreuses, d'épaules gonflées [...] elle disait nettement : « Ça, c'est le grand dadais de cousin ;

100 *VdeP*, p. 171.

101 *Ibidem*.

102 *VdeP*, p. 173.

103 *VdeP*, p. 224.

104 Dans les notes préparatoires, il précise à propos de Lebigre : « J'en ferai un personnage louche, dont on ne saura le vrai caractère de mouchard que plus tard. Il sentira le mouchard sans que je le dise » (Ms.10338, f.87). En fait, ce n'est que lorsque Lisa se rend à la préfecture pour dénoncer Florent, que le narrateur se borne à cette remarque rapide : « Dans l'antichambre, elle aperçut Logre et M. Lebigre qui se tournèrent vivement » (*VdeP*, 381), destinée à signifier au lecteur la connivence de ces faux conspirateurs avec la police.

105 *VdeP*, p. 356.

106 *VdeP*, p. 322.

107 Quant à Lebigre, le narrateur précise que Mlle Saget « avait parfaitement remarqué la tendresse de M. Lebigre pour Florent, son soin à le retenir chez lui, ses complaisances si peu payées par la dépense que ce garçon faisait dans la maison. Cela la surprenait d'autant plus, qu'elle n'ignorait pas la situation des deux hommes, en face de la belle Normande » ; quant à Logre, qui prétend avoir couru pendant toute la journée dans les faubourgs, Mlle Saget est également méfiante : « Elle lui regarda vivement les pieds. Les souliers de Logre n'avaient pas un grain de poussière. Alors, elle eut un sourire discret ... » (*VdeP*, p. 371).

ça c'est ce vieux grigou de Gavard, et voilà le bossu, et voilà cette perche de Clémence<sup>108</sup>.

Elle peut ainsi deviner un jour la présence de Quenu (« elle vit la tête lourde de Quenu, barré à coups nerveux par le mince poignet de Charvet »<sup>109</sup>) et réussit, d'après les ombres noires, à suivre toute l'évolution de l'affaire :

20) Elle y constata la scission de Charvet et de Clémence, en ne retrouvant plus sur le transparent laiteux leurs silhouettes sèches. Pas un événement ne se passait là, sans qu'elle finît par le deviner, à certaines révélations brusques de ces bras et de ces têtes qui surgissaient silencieusement. Elle devint très forte, interpréta les nez allongés, les doigts écartés, les bouches fendues, les épaules dédaigneuses, suivit de la sorte la conspiration pas à pas, à ce point qu'elle aurait pu dire chaque jour où en étaient les choses.<sup>110</sup>

Mais la situation narrative qui est restituée principalement sur le plan de la communication extra-verbale est l'hostilité de tout le quartier envers Florent.

Il s'agit en premier lieu de l'hostilité des poissonnières du pavillon de la marée, dont Florent se rend compte, ne trouvant cependant pas la force de réagir :

21) Dans les inflexions canailles des voix, dans les hanches hautes, les cous gonflés, les dandinements de cuisses, les abandons des mains, il devinait à son adresse tout un flot d'ordures.[...] 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<sup>111</sup>.

C'est un sentiment collectif de haine qui se transforme en véritable volonté destructrice lorsque Florent est définitivement compromis aux yeux de la police, une volonté d'anéantissement qu'il ne soupçonne pas :

22) Alors, recommença contre ce maigre, la lutte des ventres énormes, des gorges prodigieuses. Il fut perdu de nouveau dans les jupes, dans les corsages pleins à crever, qui roulaient furieusement autour de ses épaules pointues. Lui, ne voyait rien, marchait droit à son idée fixe<sup>112</sup>.

Il s'agit en deuxième lieu de la malveillance de Lisa et des autres membres de la famille des charcutiers : Lisa a décidé de pousser son beau-frère à prendre ses repas dehors, sans vouloir cependant le lui dire nettement. Florent met deux mois pour comprendre et décider de s'éloigner, se sentant encore coupable. Le refus de Lisa et de toute la charcuterie est complètement confiné au niveau suprasegmental :

108 *VdeP*, p. 231.

109 *Ibidem*.

110 *VdeP*, p. 372. Il arrive aussi que la lecture de Mlle Saget dépasse les fragments de réel qu'elle saisit : il est ainsi pour la silhouette du revolver de Gavard qui, allant et venant d'une main à l'autre, se multiplie pour donner lieu aux « armes » dont elle parlera avec Lisa ; il en est également pour les bandes d'étoffe rouge qui se transforment en une batterie de cartouches fabriquées par les conspirateurs (*VdeP*, p. 373).

111 *VdeP*, p. 185.

112 *VdeP*, p. 352.

23) Toute la maison haussait les épaules, comme on voyait faire à la belle Lisa ; Auguste et Augustine affectaient de lui tourner le dos, tandis que la petite Pauline avait des mots cruels d'enfant terrible, sur les taches de ses habits et les trous de son linge. Les derniers jours, il souffrit surtout à table. Il n'osait plus manger, en voyant la mère et l'enfant le regarder, lorsqu'il se coupait du pain. Quenu restait le nez dans son assiette, évitant de lever les yeux, afin de ne pas se mêler de ce qui se passait<sup>113</sup>.

La même attitude générale de méfiance et d'incompréhension entoure le protagoniste au sein de la famille des poissonnières, dans laquelle il ne parvient à comprendre ni l'attraction qu'éprouve pour lui initialement la belle poissonnière (lorsqu'elle approche de lui sa chaise « il sentait même son corps puissant et tiède à côté de lui avec un certain malaise »<sup>114</sup>), ni la jalousie de Claire (« l'attitude hostile de la jeune fille le chagrinait ; sa timidité avec les femmes l'empêchait seule de provoquer une explication »<sup>115</sup>), ni l'inimitié ouverte de la mère Méhudin qui, pour souligner de manière blessante sa crainte du « grand maigre », affecte même « de fermer le tiroir de l'argenterie dès que Florent arrivait »<sup>116</sup>.

À l'intérieur du groupe insurrectionnel enfin, non seulement Florent, comme nous l'avons vu, ne parvient pas à décoder les signes qui distinguent les espions de la police des vrais révolutionnaires, mais il ne devine même pas l'hostilité que lui témoigne de plus en plus Charvet, devenu jaloux de la position de chef du complot que Florent a acquise. Les signes de cette inimitié aussi sont tous dévolus à la mimique et à la gestuelle : lorsque Florent parle, Charvet « finissait par ne plus parler, gonflant le dos, sifflant d'un air de dédain, ne daignant pas combattre les sottises débitées devant lui »<sup>117</sup> et, comme la mère Méhudin, il choisit un geste blessant pour donner plus d'emphase à son refus : « Charvet, qui rencontrait des vêtements de Florent à toutes les patères, feignait de ne plus savoir où accrocher son chapeau, de peur de le salir »<sup>118</sup>.

Or, c'est justement dans le personnage de Florent qu'on peut lire la signification globale de la « mise en cause de la parole » qui caractérise ce roman. Ce qui perd Florent et qui achève de mettre en question la parole est en dernière analyse l'effet conjugué de l'hypertrophie de la parole écrite (l'amour des belles phrases humanitaires, ne se traduisant jamais en parole parlée adéquate à la situation concrète) et de l'obtusité totale face aux signes extra-verbaux. Cet aspect est sans doute un épanouissement de l'opposition entre passéisme et modernité qui a été déjà relevée comme un trait typique de ce roman, réplique moderniste de *Notre Dame de Paris*<sup>119</sup> : Florent est blessé par les enseignes violentes qui surmontent les boutiques, il est ennuyé par la modernisation du quartier, il demeure perplexe face à l'enthousiasme de Claude pour les nouvelles Halles de Baltard, qui au contraire paraissent au peintre un « manifeste artistique, le positivisme de l'art, l'art moderne tout expérimental et tout matérialiste »<sup>120</sup>. En un mot, le protagoniste refuse ce processus de complexification de la sémiotique qui caractérise la modernité.

113 *VdeP*, p. 277.

114 *VdeP*, p. 212.

115 *Ibidem*.

116 *VdeP*, p. 349

117 *VdeP*, p. 359.

118 *Ibidem*.

119 Voir D. Baguley (1968, 91-97), outre l'article déjà cité de A. Dezalay (1984, note 27).

120 *VdeP*, p. 263.

Il reste cependant qu'une tension contradictoire traverse et travaille à l'intérieur ce roman, ce qui ne manque pas de constituer une des raisons de son intérêt : c'est la contradiction d'une parole mise en cause dans un roman qui ne parle que de paroles et qui fait aussi de la virtuosité de la parole, avec ses longues et éblouissantes descriptions, pour lesquelles Zola fait large emploi des procédés de l'« écriture artiste »<sup>121</sup>.

En fait *Le Ventre de Paris* est très représentatif du rapport conflictuel qu'entretient Zola avec la langue, dont il perçoit les insuffisances, mais dont il ne peut pas se passer, puisqu'il n'a rien d'autre. On a dit et répété maintes fois que l'œuvre de Zola annonce le nouvel art qui prendra naissance peu de temps après : le cinéma<sup>122</sup>. Il est donc peut-être banal de le répéter ici encore une fois : ce qui est certain, c'est que *Le Ventre de Paris*, comme et même plus que d'autres romans zoliens, pousse à ses limites extrêmes l'illusion de « peindre avec les mots », l'impératif classique de *l'ut pictura poesis*. Il est notoire que Barthes, en 1953 déjà, parlait, à propos de cette illusion, d'échec de l'écriture naturaliste : « aucune écriture n'est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la Nature »<sup>123</sup>, et par la suite on s'est interrogé sur le paradoxe d'une écriture « qui exhibe avec le plus de force son code au moment même où elle prétend donner à voir la réalité la plus brute »<sup>124</sup>. Or, il nous paraît que c'est justement la mise en cause de la parole inscrite au sein de la diégèse et de la « mise en scène » du dire qui, dans ce roman au moins, rachète cet échec, annule ce paradoxe et, assumant en plein la contradiction, la dépasse, lui attribuant un signe positif.

121 Nous nous permettons de renvoyer une fois encore à notre étude : P. Paissa (à paraître, note 71).

122 Mitterand fait notamment allusion à la « prescience du cinéma » qui caractériserait la technique romanesque de Zola (H. Mitterand (1990, 224), et Pagès parle d'« une écriture en quelque sorte « précinéma-tographique » : A. Pagès (1993, 112). Sur les rapports existant entre l'écriture zolienne et la représentation cinématographique, voir : P. Warren (ed) (1995). Sur ce roman en particulier, enfin, cf. : A. Gural-Migdal (1993, 11-23) et A. Gural-Migdal (1997, 183-193).

123 R. Barthes (1953, 49).

124 D. Maingueneau (1997, 134).

# Bibliographie

- AMOSSY, R., HERSCHBERG-PIERROT, A., 1997. *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan ; 87.
- AUTHIER-REVUZ, J., 1978. « Les formes du discours rapporté - Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés », *DRLAV*, 17 ; 69
- AUTHIER-REVUZ, J., 1982. « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, 26 ; 91-15.
- BAGULEY, D., 1968. « Le supplice de Florent : à propos du Ventre de Paris », *Europe* ; 91-97.
- BAKHTINE, M., 1978. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard ; 156 et *passim*.
- BARTHES, R., 1953. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil (éd.1972) ; 49.
- BESSE, L., 1996. « Le feu aux graisses » : la chair sarcastique dans « Le Ventre de Paris », *Romantisme*, 91, 1 ; 35-42.
- CHEVREL, Y., 1982. *Le Naturalisme*, Paris, P.U.F. ; 115 et suiv.
- CIGADA, S., 1989. « Le chapitre des comices et la structure de la double opposition dans « Madame Bovary », in *Flaubert, l'autre. Pour Jean Bruneau*, dir. par F. Lecercle - S. Messina, Lyon, Presses Universitaires de Lyon ; 127-137.
- DEZALAY, A., 1983. *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck.
- DEZALAY, A., 1984. « Ceci dira cela. Remarques sur les antécédents du « Ventre de Paris », *Les Cahiers naturalistes*, 58 ; 33-42.
- DUCROT, O., 1984. *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.
- ESKENAZI, A., 1967. « Quelques remarques sur le type « ce fripon de valet » et sur certaines fonctions syntaxiques de la préposition « de », *Le Français moderne*, 3 ; 184-200.
- GENETTE, G., 1972. *Figures III*, Paris, Seuil ; 193.
- GURAL-MIGDAL, A., 1993. « Rhétorique filmique de la métaphore chez Zola : *Le Ventre de Paris* », *Excavatio*, II ; 11-23
- GURAL-MIGDAL, A., 1997. « Rythme et montage filmique dans *Le Ventre de Paris* », *Excavatio*, IX ; 183-193.
- HAMON, P., 1967. « À propos de l'impressionnisme de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 34 ; 189-147.
- HAMON, P., 1991-1992. « Notes sur la description naturaliste », *L'École des lettres*, II, 8 ; 5-8.
- HAMON, P., 1993. *Du descriptif*, Paris, Hachette ; 175.
- LEGOUIS C., 1993. « Images of light in Zola », *The Romanic Review*, 84/1 ; 423-435.
- LÉON, P., 1993. *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Nathan ; 171 et suiv.
- MAINGUENEAU, D., 1997. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod.
- MARTIN, P., 1992. « Au dessus des Halles : l'ultime veillée de Florent », *L'information littéraire*, XLIV, 3 ; 17-27.

- MATTHEWS, J.H., 1960. « Things in the naturalist novel », *French Studies*, XIV, 3 ; 197-223.
- MITTERAND, H., 1968. « Le regard d'Émile Zola », *Europe* ; 468-469 ; 182-203
- MITTERAND, H., 1990. *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, P.U.F. ; 224.
- PAGÈS, A., 1993. *Émile Zola. Bilan critique*, Paris, Nathan ; 112.
- PAISSA, P., 2006. « La scrittura impressionista tra Naturalismo e Simbolismo : *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola », *Simbolismo e Naturalismo. Un Confronto*, Sergio Cigada et Marisa Verna (éds.), Milan, Vita e Pensiero.
- ROSIER, L., 1999. *Le Discours rapporté. Histoire, théorie, pratiques*, Paris, Duculot ; 111.
- SCARPA, M., 2000. *Le Carnaval des Halles - Une ethnocritique du « Ventre de Paris »*, Paris, CNRS édition.
- SCHOBBER, R., 1964. « Observations de quelques procédés stylistiques chez Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 26-28 ; 149-161.
- WARREN, P., (ed), 1995. *Zola et le cinéma*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- ZOLA, É., 1969. *Le Ventre de Paris*, édition précédée d'une introduction et accompagnée de notes historiques et critiques par M. Baroli, Paris, Minard.