



**HAL**  
open science

# En sentant, en écrivant : écriture des odeurs dans La Faute de l'Abbé Mouret et Le Ventre de Paris de Zola

Caroline Rapuc

## ► To cite this version:

Caroline Rapuc. En sentant, en écrivant : écriture des odeurs dans La Faute de l'Abbé Mouret et Le Ventre de Paris de Zola. Littératures. 2024. dumas-04691702

**HAL Id: dumas-04691702**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04691702>**

Submitted on 9 Sep 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Caroline RAPUC | Master 2 de Lettres Modernes | Parcours Langue et Littérature Française  
Département de Littérature et Linguistique Françaises et Latines (LLFL)

*En sentant, en écrivant – écriture des odeurs dans **La Faute de l'Abbé Mouret** et  
**Le Ventre de Paris** de Zola*

Sous la direction d'Éléonore Reverzy  
Soutenu le 3 juillet 2024



Édouard Manet, *Nature morte de poisson*, 1864



## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu ma directrice de recherche Éléonore Reverzy, avec qui j'ai eu la chance de travailler une seconde fois pour ce mémoire. Sa compréhension vis-à-vis de toutes les difficultés que j'ai pu rencontrer cette année, sa gentillesse, sa disponibilité, ses conseils et ses encouragements m'ont permis de réaliser ce travail dans la confiance. Travailler sous sa direction durant mes années de recherche fut pour moi une grande joie.

Je remercie aussi mes amis – ceux de Paris comme de Marseille – pour leur soutien indéfectible, et la confiance qu'ils ont su me donner lorsque je venais à en manquer.

J'adresse enfin un remerciement tout particulier à mes parents, pour toutes les casquettes qu'ils ont endossées durant cette année particulière – autant celle de coach en motivation que de relecteur... Pour cela et tant d'autres choses, je suis envers eux extrêmement reconnaissante.

## SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION.....	5
<b>PREMIÈRE PARTIE – L'odeur comme personnage.....</b>	<b>9</b>
CHAPITRE 1. CONTEXTUALISATION DE L'INTÉRÊT DE ZOLA POUR L'OLFACTION.....	10
1. Interprétation de l'odeur selon les principes de la théorie naturaliste : l'influence du milieu sur l'homme.....	10
2. L'omniprésence du sensoriel dans la période fin-de-siècle : un tournant de <i>l'homo sapiens</i> à <i>l'homo sentiens</i> .....	12
3. La particularité du sens olfactif : dialogue entre science et littérature.....	15
CHAPITRE 2. LA FUSION DU PERSONNAGE ZOLIEN AVEC L'ODEUR.....	17
1. Une fusion physique : simplification de la représentation de l'apparence des personnages.....	17
2. Une fusion morale : uniformisation des conduites due au pouvoir de la senteur.....	22
CHAPITRE 3. UNE POSSIBLE RÉSISTANCE AUX ODEURS ? L'EXEMPLE DE SERGE ET FLORENT.....	27
1. Répugnance et répulsion : une interprétation morale des odeurs.....	27
2. Le sens olfactif comme acteur de la destinée des personnages : une résistance difficile.....	34
<b>DEUXIÈME PARTIE – Le nez et la plume.....</b>	<b>43</b>
CHAPITRE 1. L'EXPÉRIENCE SENSORIELLE LORS DE LA PHASE D'ENQUÊTE COMME UN GAGE DE MAÎTRISE POUR L'ÉCRIVAIN.....	44
1. Du nez à la plume : Zola, un romancier <i>expérimental</i> .....	44
2. Écrire dans la maîtrise : un objectif, et une image.....	48
3. La forme-liste comme démonstration d'une posture savante.....	51
CHAPITRE 2. LA FANTAISIE OLFACTIVE ZOLIENNE.....	54
1. La description comme <i>piège</i> : une imagination poétique à bâillonner.....	54
2. Tentative de motivation de la description.....	55
3. La longueur des descriptions en question : le piège de la forme-liste.....	58
4. Le besoin de <i>tout</i> décrire : un émerveillement face à la matière.....	61

5. « Le corps qui pense » : l'écriture comme libération de souvenirs olfactifs.....	68
<b>TROISIÈME PARTIE – Une réception olfactive.....</b>	<b>74</b>
<b>CHAPITRE 1. LA MOBILISATION DU CORPS DANS LA LECTURE DES TEXTES</b>	
<b>ZOLIENS.....</b>	<b>75</b>
1. Une réception olfactive.....	75
2. La recherche de l'effet physique : la mention de l'odorat comme rentabilité romanesque.....	79
<b>CHAPITRE 2. L'ÉLABORATION D'UN STYLE DU SENSIBLE : DONNER L'IMPRESSION</b>	
<b>D'UNE PRÉSENCE DE L'ODEUR A TRAVERS LE TEXTE.....</b>	<b>82</b>
1. La nécessité pour l'écrivain de trouver des images : odeur et métaphore aquatique.....	82
2. L'entrée dans un discours hypnotique.....	86
3. Un travail poétique de la langue.....	90
4. Merveilleux et anthropomorphisme olfactif.....	93
<b>CHAPITRE 3. DIALOGUE ENTRE L'ÉCRIVAIN ET SON LECTEUR GRÂCE A LA</b>	
<b>SENSATION OLFACTIVE.....</b>	<b>98</b>
1. Le romancier naturaliste comme un homme de son temps : le poids de la référentialité dans l'immersion.....	98
2. Communion entre l'auteur et le lecteur actuel : la lecture comme corps-à-corps.....	101
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>106</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>108</b>
<b>RÉSUMÉ DU MÉMOIRE.....</b>	<b>112</b>

## INTRODUCTION

Suite à la parution de *La Faute de l'Abbé Mouret*, dans un numéro de la Revue de France datant de 1875, on peut lire la critique suivante : « La lecture du dernier volume de M. Zola produit elle-même un effet analogue à l'asphyxie. On étouffe dans cette atmosphère nauséabonde, où les odeurs d'encens frelaté [...] se mêlent aux émanations du fumier ». Après la publication du *Ventre de Paris* en 1873, Camille B. et Albert H., deux auteurs anonymes, écrivent un pamphlet antizolien intitulé *Petit traité de littérature naturaliste*, où est employé pour la première fois le terme « odorographie », néologisme fondé dans un but ironique, pour tourner en dérision la redondance des descriptions olfactives dans les romans réalistes de l'époque. Tout au long de sa carrière littéraire, les détracteurs de Zola qualifient son œuvre de « putride »<sup>1</sup>, de « nauséabonde »<sup>2</sup> ou encore d'« irrespirable »<sup>3</sup>. Tous ces avis nous amènent aisément au constat suivant : le sens olfactif est capital dans les fictions zoliennes, prégnant à tel point que c'est un des éléments que la critique contemporaine de l'écrivain met le plus en avant. Il semble presque que chez Zola, lire équivaut à sentir. Comment expliquer que les descriptions olfactives zoliennes aient à ce point capté l'attention du public ?

« L'odorographie » zolienne, si elle suscite parfois le dégoût, titille aussi la curiosité, ce à l'époque même où sont publiés les tomes du cycle des Rougon-Macquart. Des recherches sur le sujet sont publiées par des auteurs contemporains de Zola : en 1896, le psychiatre Édouard Toulouse publie une *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, dans laquelle Zola est pris comme sujet clinique. Toulouse note que Zola « est réellement un olfactif »<sup>4</sup>, que sa mémoire olfactive est surdéveloppée et que son observation du monde passe énormément par l'odorat. Dans le même ordre d'idées, Léopold Bernard, professeur de philosophie, consacre une conférence aux *Odeurs dans les romans de Zola*, dans laquelle il le décrit comme « le romancier aux narines frémissantes »<sup>5</sup> ou « l'homme qui a le plus vécu par le nez »<sup>6</sup>. Ces travaux sont profitables au romancier, car ils renforcent son image d'écrivain savant et

---

1 C'est notamment l'adjectif utilisé par Louis Ulbach pour qualifier la littérature naturaliste, dans son article sur *Thérèse Raquin* paru dans *Le Figaro*, le 23 janvier 1868.

2 Barbey d'Aurevilly, Jules. *Les Œuvres et les Hommes*, tome XVIII : *Le Roman contemporain*, 1902, chapitre VI, p. 214.

3 *Ibid.*, chapitre XI, p.230.

4 Toulouse, Edouard. *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*. *Émile Zola*, Flammarion, 1896.

5 Bernard, Léopold. *Les Odeurs dans les romans de Zola*, Montpellier, 1899.

6 *Ibid.*

méticuleux, que Zola lui-même, à travers divers textes théoriques, s'est beaucoup appliqué à bâtir et à transmettre à son lectorat. Toutes les recherches citées précédemment s'accordent en effet sur ce point : si Zola s'intéresse autant aux odeurs, c'est dans une optique scientifique, savante, pour en connaître davantage sur la psychologie humaine. Ses descriptions très précises lui valent ainsi d'être comparé à un scientifique, et, d'une certaine façon, ce point de vue est repris dans des travaux issus de notre époque actuelle. Dans *Le Miasme et La Jonquille*, ouvrage fondateur en ce qui concerne l'histoire de l'olfaction, Alain Corbin, dans ses développements sur Zola, insiste surtout sur la façon dont les descriptions olfactives zoliennes reflètent « les obsessions olfactives de la médecine prépastorienne »<sup>7</sup>. Selon une logique bakhtinienne, le texte est perçu comme l'écho de voix sociales extra-littéraires, et plus précisément ici, de discours médicaux sur l'odorat, relatifs à la période fin-de-siècle.

Des études encore plus actuelles s'inscrivent dans cette perspective : dans son article « Plaidoyer en faveur des renifleurs d'odeurs littéraires : pour une mise à profit de l'élément olfactif dans l'analyse de la littérature romanesque de la fin du XIXe siècle »<sup>8</sup>, Sophie-Valentine Borloz s'attache à montrer que cet intérêt pour les odeurs « s'intègr[e] dans une préoccupation globale pour l'olfaction – manifestée par les milieux médicaux – et pour la parfumerie – comme en témoignent de nombreuses publications journalistiques et mondaines »<sup>9</sup>. Erika Wicky, quant à elle, trouve une légitimité historique et sociologique aux descriptions olfactives zoliennes, notamment parce que ses analyses fines des senteurs et de la façon dont les personnages les perçoivent constituent un témoignage des sensibilités et des imaginaires du Second Empire. De nombreuses études lisent donc, dans l'attention de Zola pour les parfums, une forme de rigueur, presque comme si l'auteur observait ces odeurs dans un but strictement intellectuel, en pur esprit, presque coupé de son corps.

Or, nous aimerions réhabiliter la place de la sensorialité dans la méthode de travail zolienne. En cela, l'article « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive »<sup>10</sup>, constitue pour notre travail une grande source d'inspiration. Si Éléonore Reverzy lit le parfum de Nana comme un outil naturaliste, car capable d'attribuer une valeur sociale à la protagoniste, elle définit aussi l'odeur comme un moyen, pour Zola, de tisser un lien intime avec son lecteur : la description olfactive

---

7 Corbin, Alain. « L'ivresse et le flacon », *Le miasme et la jonquille : L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*. Flammarion, 2016, p.303.

8 Borloz, Sophie-Valentine. « Plaidoyer en faveur des renifleurs d'odeurs littéraires : pour une mise à profit de l'élément olfactif dans l'analyse de la littérature romanesque de la fin du XIXe siècle », *Littérature*, vol. 185, no. 1, 2017, pp. 97-108.

9 *Ibid.*, p.97.

10 Reverzy, Éléonore. « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », *Littérature*, vol. 185, no. 1, 2017, pp. 55-67.

permet au récepteur du texte d'être impliqué intellectuellement mais aussi corporellement dans la lecture ; dans ces passages, le lecteur a l'impression de réellement *sentir* ce qui n'est pourtant que *décrit*. Éléonore Reverzy montre enfin que l'immersion dans l'univers fictionnel est facilitée, car les descriptions des senteurs sont inspirées d'expériences vécues par Zola lui-même, lors de ses enquêtes de terrain.

C'est un cheminement intellectuel similaire que nous aimerions emprunter dans notre étude, où nous nous attacherons à présenter Zola non pas exclusivement comme un *homme savant*, mais aussi et surtout comme un *homme sentant*. En cela, nous réhabiliterons la place du corps et de la sensualité dans la méthode de travail de cet auteur, en rappelant que les passages olfactifs sont en réalité tirés d'expériences sensorielles gravées dans sa chair, vécues notamment lors de la phase d'enquête, ou même dans son enfance. En plus de mettre au jour le fond biographique et charnel de l'écriture de Zola, nous insisterons sur le fait que la sensation olfactive met l'écrivain, son personnage, et le lecteur de roman sur un pied d'égalité : le romancier, dans ses déplacements sur le terrain précédant la rédaction, voit (et sent) momentanément le monde à travers les yeux (et le nez) de son futur héros. C'est donc un premier rapprochement qui s'instaure. En outre, les odeurs décrites par Zola peuvent avoir été vécues par le lecteur en dehors du texte, dans sa vie quotidienne. De cette façon, la sensation relie le lecteur et le personnage, mais aussi le lecteur et l'écrivain, puisque Zola a lui aussi éprouvé biographiquement ces odeurs. Les fragrances dépeintes ne sont donc plus uniquement des mots, mais des réminiscences d'expériences incarnées, par le romancier tout d'abord, lors de ses enquêtes de terrain, puis par le lectorat, dans sa vie quotidienne. La senteur unit donc protagoniste de roman, lecteur et écrivain, qui ont à chaque fois face à elle deux possibilités : soit céder à son pouvoir, soit lui résister. D'où cette question qui dirigera notre démarche : dans quelle mesure la sensation olfactive et sa description littéraire permettent-elles une communion entre le destinataire du texte, l'auteur, et le personnage, tous trois partagés entre l'enivrement ou la résistance ?

La puissance des fragrances étant un des thèmes de prédilection de Zola, beaucoup de ses ouvrages auraient pu être intégrés à notre travail, comme *Nana*, *Germinal*, ou encore *L'Assommoir*. Toutefois, nous avons décidé de nous concentrer sur *Le Ventre de Paris* et *La Faute de l'Abbé Mouret*, d'abord pour la diversité des effluves exposés (odeurs urbaines et nauséabondes dans *Le Ventre*, senteurs entêtantes et florales dans *La Faute*). Mais c'est surtout les similitudes entre Florent et Serge, les deux personnages principaux des romans respectifs, qui nous ont poussé à se concentrer sur ces deux tomes. Tous deux ont des idéaux spirituels très forts (politiques pour l'un,



religieux pour l'autre), et cherchent à être dégagés des désirs du corps pour n'être plus qu'esprit ; or, ils sont plongés dans des environnements où la matière est omniprésente et envahissante. Les deux œuvres mettent donc en scène des stratégies de lutte et d'évitement similaires, ainsi que des réactions semblables face aux sensations olfactives (nausée, dégoût, angoisse). Enfin, la volonté de contrôle de Serge et Florent peut évoquer celle de Zola lui-même, et un parallèle peut être établi entre l'auteur et ses personnages dans leur relation aux odeurs. Protagonistes, écrivain et lecteur, avec ces deux romans où les descriptions olfactives abondent, paraissent tous sommés de se laisser griser par les senteurs.

Pour éclairer cette relation entre ces trois instances, nous avons choisi d'articuler notre recherche en trois mouvements, l'un mettant en lumière le personnage, l'autre le romancier, le dernier le récepteur du texte littéraire. La première partie de notre travail s'intéresse à la façon dont la sensation olfactive, érigée en personnage par le naturalisme, peut presque éclipser le héros traditionnel de roman. Le thème des odeurs est donc l'occasion de proposer une réflexion sur l'amointrissement de la volonté individuelle du personnage dans la littérature fin-de-siècle, et de rappeler que le milieu est le véritable personnage principal des romans naturalistes de l'époque. La fusion avec la sensation olfactive et la perte de maîtrise guideront aussi le second temps de notre réflexion, consacrée cette fois-ci à la figure de l'auteur : tout comme son protagoniste, Zola se laisse parfois emporter par certains effluves, sentis lors des enquêtes préparatoires. On sera ainsi amenée à nuancer son image d'écrivain perpétuellement minutieux, et on accordera une place prépondérante aux émotions olfactives éprouvées par Zola pendant la phase d'enquête. Cela nous conduira logiquement à la thématique d'une expérience commune avec le lecteur, au cœur du troisième mouvement de notre travail : nous nous focaliserons sur le caractère somatique de la lecture, car le texte zolien, particulièrement précis dans sa représentation des odeurs, peut inviter le lecteur à éprouver corporellement ces sensations décrites, qui, en plus d'être des énoncés littéraires, constituent dès lors des propositions d'expériences. Grâce à cette immersion, le lecteur sympathise corporellement avec le personnage, mais aussi avec l'écrivain-enquêteur : ainsi la description de la sensation olfactive permet-elle, comme on le verra, un dialogue entre auteur et récepteur, et fait de la lecture une expérience, d'abord et fondamentalement, sensible et sensorielle.

## **PREMIÈRE PARTIE – L'odeur comme personnage**

# CHAPITRE 1. CONTEXTUALISATION DE L'INTÉRÊT DE ZOLA POUR L'OLFACTION

## 1. Interprétation de l'odeur selon les principes de la théorie naturaliste : l'influence du milieu sur l'homme

Dans *Le Ventre de Paris* et *La Faute de l'Abbé Mouret*, la sensation olfactive occupe une place capitale. Bien loin d'être un simple détail sensoriel, elle semble en réalité jouer le rôle de personnage principal dans ces deux œuvres, tant elle est décrite comme étant capable de modeler l'apparence et l'état intérieur de tout le personnel romanesque. Par voie de conséquence, le héros traditionnel de roman perd en individualité physique et en profondeur psychologique, n'étant plus qu'un produit de l'atmosphère sensorielle ambiante. On peut rattacher ce changement de paradigme, dans la représentation des personnages, à l'esthétique naturaliste, selon laquelle le milieu influence grandement l'apparence et la psychologie des individus qui s'y trouvent. Si l'élément olfactif est si crucial pour Zola, c'est parce qu'il est un composant essentiel de l'environnement, et qu'il peut donc modifier la physiologie et le tempérament des protagonistes. Ainsi, on peut rapprocher cette importance symbolique des odeurs de la théorie naturaliste de l'interaction.

Revenons à la définition que donne Zola du naturalisme dans *Le Roman expérimental*. Pour lui, ce mouvement équivaut à un changement de point de vue sur l'homme, expérimental plutôt que philosophique. Au lieu de traiter comme auparavant de passions, telles que l'amour ou la colère, le romancier naturaliste se charge désormais d'analyser les conditions extérieures qui ont engendré ces passions. De cette esthétique se dégage alors une toute nouvelle conception de l'homme : ce dernier n'est plus interprété par l'artiste comme un individu absolument singulier, maître de ses humeurs, mais comme un élément qui fait toujours corps avec une classe sociale et un milieu particuliers. L'homme n'est ainsi plus conçu comme un empire dans un empire, mais comme une modalité dans un environnement plus large, lequel influence ses passions, ses actes, et sa manière d'être. Cette idée est précisée dans *Différences entre Balzac et moi*, publié en 1869, où Zola insiste sur l'originalité de sa démarche. Il déclare qu'à la différence de Balzac, il ne souhaite pas peindre des types sociaux, mais un seul et même homme, soumis aux règles du milieu dans lequel il interagit :

Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes et les choses. Moi, des hommes et des femmes, je ne fais qu'un, en admettant cependant les différences de nature *et je soumetts les hommes et les femmes aux choses*. (nous soulignons).

Cette formule fait directement écho à celle rencontrée dans *Le Roman expérimental*, à propos du roman naturaliste : « L'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique »<sup>11</sup>. Dorénavant, ce n'est plus l'étude du personnage qui importe, mais celle du dialogue du milieu avec ce personnage. Avec une telle compréhension, l'écrivain rapproche la littérature de la science, et notamment de la science expérimentale de Claude Bernard, car il s'agit de mettre au jour l'influence double de l'hérédité et du milieu sur le tempérament. Puisqu'il est avancé que le milieu a le même pouvoir que la génétique, on comprend que les caractéristiques physiques et morales des protagonistes ne sont jamais complètement figées, car l'espace alentour peut conférer aux héros de nouveaux traits ou de nouveaux penchants. Comme le dit Zola, une nouvelle fois dans *Le Roman expérimental* : « L'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes. »<sup>12</sup>.

Les deux romans de notre corpus mettent très fortement en lumière cette relation entre l'espace et l'individu. Dès la phase pré-rédactionnelle, on peut par exemple saisir le fort pouvoir d'attraction du décor du *Ventre de Paris* sur le personnel romanesque. Lorsqu'on regarde les dossiers préparatoires du roman, on remarque que le romancier conçoit ses protagonistes comme des outils qui vont lui permettre d'insérer les descriptions des différents quartiers des Halles (charcuterie, poissonnerie, etc.). Ainsi, c'est moins pour leur caractère propre que pour leur interaction avec le milieu, moins pour leur apport narratif que descriptif, qu'ils sont incorporés dans le récit, d'où le fait que dès l'Ébauche, Zola qualifie d'emblée ses personnages de « types », dont l'identité est réduite à la fonction qu'ils occupent au sein de leur espace :

Je n'ai encore pour les Halles, comme types, qu'une charcutière, une marchande de poissons, une marchande des quatre saisons (avec voiture d'abord, puis devant un éventaire), une marchande de violettes. Il me faudrait encor une marchande de beurre, une marchande de volaille.<sup>13</sup>

Pour certains critiques, ces personnages sont tellement incorporés à leur environnement qu'ils « gardent un caractère épisodique », et « ne sont que les accessoires vivants des Halles »<sup>14</sup>. Pour

---

11 Zola Émile. *Le Roman expérimental*. Charpentier, cinquième édition, 1881, p. 52.

12 *Ibid.*, p. 19.

13 Dossier Préparatoire du *Ventre de Paris*. F°72.

14 Schober, Rita. « Observation de quelques procédés stylistiques chez Zola. » *Les cahiers naturalistes*, no. 26-28, 1964, pp. 149-161.

d'autres, « le personnage zolien est d'abord et avant tout un habitant [d'un milieu] »<sup>15</sup>: la véritable puissance motrice du *Ventre*, ce serait donc les Halles. Dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, Zola adopte la même approche. Comme il le confie dans l'Ébauche du roman, il veut, avec cette œuvre, mettre au jour « la grande lutte de la nature et de la religion », soit montrer comment l'Abbé Mouret, avec ses principes religieux, rentre en opposition avec l'énergie de vie qui traverse le village des Artaud. Le héros n'est étudié que selon la manière dont il dialogue avec son environnement. Dans les première et troisième parties, il s'oppose à la Nature, en sa qualité d'Abbé ; dans la deuxième, il rentre en communion avec le Paradou, sous le nom de Serge. Cette perspective ne concerne pas uniquement le personnage principal. Tous les protagonistes sont étudiés, voire même classés, selon leur rapport avec l'espace alentour : « Deux personnages féminins, [Albine et Désirée], incarnent les puissances vitales. »<sup>16</sup> ; tous les habitants des Artaud sont décrits de manière similaire car tous matérialisent la fécondité qui enveloppe leur terre ; Frère Archangias et l'Abbé Mouret peuvent tous deux être rapprochés car leur rigorisme moral implique une méfiance commune vis-à-vis de la Nature... Le tempérament du personnage est tiré de son rapport particulier avec le milieu. L'espace modèle et module donc sa vie intérieure.

On s'est attachée à rappeler les principes naturalistes sur le milieu, et à interpréter l'importance des odeurs comme le corollaire de cette théorie. Cependant, de très nombreux auteurs de la seconde moitié du XIXe siècle accordent une place prépondérante à la senteur dans leurs écrits, et tous ne sont pas naturalistes ; l'intérêt pour l'olfaction n'est donc pas uniquement lié à ce mouvement car il traverse tout le siècle en général, et ne concerne d'ailleurs pas que la littérature, mais aussi la sphère médicale. Ainsi, on va maintenant montrer comment la seconde moitié du XIXe siècle est traversée par la croyance générale d'une autonomie de la sensation – croyance qui influence ensuite les romanciers dans leurs travaux.

## 2. L'omniprésence du sensoriel dans la période fin-de-siècle : un tournant de l'*homo sapiens* à l'*homo sentiens*

On peut donner ici la définition faite par Patrick Juignet du concept d'épistémè propre à Michel Foucault : « L'épistémè d'une époque renvoie à une façon de penser, de parler, de se représenter le monde qui s'étendrait très largement à toute la culture. »<sup>17</sup>. Ainsi tous les discours et

15 Hamon, Philippe. Commentaire à l'édition du *Ventre de Paris*, 1997, p.351.

16 Fabre, Bruno. « Contribution à une structuration archétypologique de *La Faute de l'abbé Mouret* d'Émile Zola ». 37 *études critiques : littérature générale, littérature française et francophone, littérature étrangère*, édité par Georges Cesbron, Presses universitaires de Rennes, 1999., p.529-549.

17 Juignet, Patrick. « Michel Foucault et le Concept d'épistémè » *Philosophie, Science Et Société*, mis en ligne le 2 avril

les modes de savoirs de la période fin-de-siècle constituent bien une *épistémè* car tous se répondent entre eux ; ils témoignent communément de l'importance capitale que l'on accorde aux cinq sens à cette époque. La sensation et le ressenti corporel attirent en effet autant l'attention des médecins que des romanciers de l'époque. Les études autour de la sexualité, de l'hygiène ou du rapport à l'alimentation, entre autres, sont très nombreuses, ce qui signifie que l'homme n'est plus seulement conçu comme un homme savant (*homo sapiens*), mais aussi, et avant tout, comme un homme sentant (*homo sentiens*). L'individu n'est plus perçu comme une réalité abstraite, et tout ce qui se rapporte à sa vie corporelle et qui le constitue comme chair vivante (ses appétits, ses désirs, ses répulsions) est désormais ce qui importe le plus. Plus précisément, on dépeint la sensation, autant dans la sphère scientifique que littéraire, comme autonome, dégagée de la volonté de la personne. On peut ainsi retrouver, dans tous ces discours, une opposition entre d'un côté la pulsion, qui a été déclenchée par un stimulus sensoriel extérieur, et de l'autre la raison, qui peut rentrer en conflit avec cet instinct. A titre d'exemple, Michelet, dans *L'amour*, parle des menstruations féminines en ces termes :

Elle est agitée ou rêveuse. Elle n'est pas bien sûre d'elle-même. Parfois des larmes lui viennent, souvent des soupirs. Ménagez-la, parlez-lui avec une extrême douceur. Soignez-la, entourez-la, sans importunité pourtant, s'il se peut, sans qu'elle le sente. *C'est un état très vulnérable. Elle porte en elle une puissance plus forte qu'elle, et comme un Dieu redoutable.* Des mots singuliers, éloquents parfois, qu'on n'eût point du tout attendus, lui viennent et vous étonnent.<sup>18</sup>

La femme est décrite comme dépossédée de son propre corps, gouvernée par « une puissance plus forte qu'elle ». Parallèlement, certaines réactions lui échappent (« des mots singuliers [...] lui viennent ») ; elle ne semble plus en mesure de maîtriser son comportement. Quelques lignes plus loin, le texte présente la femme comme démesurément sensible aux variations atmosphériques :

On les dit capricieuses, mais rien n'est moins vrai. Elles sont tout au contraire régulières, et très soumises aux puissances de la nature. Sachant l'état de l'atmosphère, l'époque du mois, enfin l'action de ces deux choses sur une troisième dont je parlerai, on peut prédire avec plus de sûreté que les anciens augures. On devine presque à coup sûr ce que sera l'humeur de la femme, triste ou gaie, quel tour prendra sa pensée, son désir, son rêve.<sup>19</sup>

---

2015, [philosciences.com/michel-foucault-episteme](http://philosciences.com/michel-foucault-episteme).

18 Michelet, Jules. « La femme est une malade », *L'Amour*. Hachette et Cie, 1858, pp.5-6. Nous soulignons.

19 *Ibid*, pp.7-8.

Ici, le texte de Michelet met bien en avant la façon dont le corps échappe à l'individu et agit de façon autonome. Selon Jean-Louis Cabanès, cette théorie michelienne va être réempruntée par de très nombreux écrivains, entre autres, par Flaubert, Zola, puis les Goncourt. Dans son article « Le corps sensible et l'espace romanesque dans *La Curée* », il note une nouvelle façon de représenter la sensibilité dans les ouvrages du milieu du XIXe siècle. Le corps des protagonistes y est décrit comme un « corps archive », recueillant toutes les impressions que le milieu cause en lui. Cabanès remarque parallèlement un trait stylistique courant dans ces œuvres, soit l'utilisation de la première personne pour parler des sensations, qui semblent ainsi avoir une vie propre, tandis que les personnages, eux, demeurent passifs, comme étrangers à ce qu'il se passe en eux. Outre ce phénomène de dépossession vis-à-vis de sa propre anatomie, les discours de cette période insistent beaucoup sur la fusion entre le Moi et le Monde, sur une dilution de l'individualité dans l'environnement alentour. Ce thème de l'absorption du Moi par la matière est notamment très caractéristique de Flaubert. Ainsi Philippe Dufour constate qu'à partir de *Madame Bovary*, s'instaure le changement suivant : « à côté de la traditionnelle psychologie des passions apparaît une psychologie de l'être sensitif »<sup>20</sup>. Il poursuit :

Le roman se met à figurer des états psychiques comme l'hébétude, la torpeur, l'engourdissement, l'endormissement, le vertige, l'idiotie, [...], tous ces moments où le moi se dissout, où la volonté n'existe plus [...] Reste un corps absorbé dans un temps indifférencié. [...] Le roman tente de représenter le degré zéro de la conscience, le vide de la psyché. Il appréhende le mouvement de la dépersonnalisation.<sup>21</sup>

Si cette thématique traverse toute la poétique flaubertienne, le personnage zolien est lui aussi très souvent dépeint comme englouti par l'environnement extérieur. On comprend donc bien que ce vif intérêt pour l'olfaction n'a pas seulement pour origine la théorie naturaliste de l'imprégnation, mais qu'il s'inscrit dans tout un contexte historique qui identifie la sensation comme détachée de la raison ou de la volonté individuelle. Discours philosophiques, scientifiques et littéraires se répondent et décrivent tous la vie sensorielle comme ayant une forte influence sur l'état intérieur de l'individu. On peut même avancer qu'à cette époque, médecins comme romanciers envisagent le sens olfactif comme le sens le plus capable d'influer sur la psyché humaine.

---

20 Dufour, Philippe. « Éloge de la dépersonnalisation », *Poétique*, vol. 156, no. 4, 2008, p.387.

21 *Ibid.*, p.388.

### 3. La particularité du sens olfactif : dialogue entre science et littérature

En effet, les discours scientifiques et les œuvres littéraires de cette époque conçoivent conjointement les sensations comme les initiatrices de certains comportements ou de certaines humeurs, et c'est particulièrement le cas pour la sensation olfactive. On peut citer à titre d'exemple la thèse de doctorat en médecine d'Étienne Tardif, *Étude critique des odeurs et des parfums, leur influence sur le sens génésique*, qui a pour but d'évaluer l'influence des parfums sur le désir sexuel. Les œuvres de Zola mettent aussi en lumière la valeur aphrodisiaque de certains effluves. On peut penser à la façon dont la sexualité de Cadine et Marjolin dans *Le Ventre*, ou celle de Renée dans *La Curée*, est éveillée par les odeurs environnantes. Or, Corbin affirme qu'avec ce genre de scènes érotiques, Zola reprend en réalité des discours scientifiques préexistants :

Zola traduit, et cela très tardivement, les obsessions olfactives de la médecine prépastorienne. Sa description de l'odeur des lieux publics et privés, de la demeure du pauvre comme de celle du riche, reflète les hantises du discours hygiéniste tel qu'il se déployait vers 1835, au lendemain de la grande épidémie de choléra-morbus. De la même manière, l'extrême précision de la peinture olfactive des individus s'inspire de croyances passéistes [...]. La correspondance, systématiquement établie, entre les lieux, les sentiments, les amours, apparaît comme l'aboutissement de ce patient travail des hygiénistes, des architectes et des artistes qui aboutit à la fragmentation olfactive du cadre de l'intimité. Comme les tendres ébats de Cadine et de Marjolin, les mouvements de la passion de Renée Saccard sont rythmés par les parfums. L'atmosphère des pièces où elle abrite ses amours avec Maxime règle la palette de ses sentiments et de ses plaisirs ; c'est dans la serre aux odeurs troubles qu'elle goûte ses plus sensuelles ivresses.<sup>22</sup>

Sophie-Valentine Borloz, dans son article « Plaidoyer en faveur des renifleurs d'odeurs littéraires »<sup>23</sup>, insiste elle aussi sur le fait que l'intérêt pour la sensation olfactive, dans la seconde moitié du XIXe siècle, n'est pas que littéraire, que les écrivains, pour leurs descriptions olfactives, se nourrissent en réalité de voix sociales extérieures et que les scientifiques s'inspirent également de ce que les poètes et romanciers peuvent exprimer au sujet des odeurs dans leurs œuvres : on sait par exemple que pour sa thèse, Étienne Tardif a sollicité l'expertise de Zola, signe que l'auteur est considéré, déjà à son époque, comme une autorité en ce qui concerne l'olfaction.

<sup>22</sup> Corbin, Alain. « L'ivresse et le flacon. » *Le miasme et la jonquille : L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*. Flammarion, 2016, p.303.

<sup>23</sup> Borloz, Sophie-Valentine. « Plaidoyer en faveur des renifleurs d'odeurs littéraires : pour une mise à profit de l'élément olfactif dans l'analyse de la littérature romanesque de la fin du XIXe siècle », *Littérature*, vol. 185, no. 1, 2017, pp. 97-108.



Textes littéraires et scientifiques s'entremêlent : des traités médicaux, mais aussi des ouvrages de savoir-vivre, en même temps que des ouvrages de littérature, établissent une correspondance entre odeur et comportement. Borloz rattache ainsi l'intérêt de Zola pour les odeurs à des études médicales sur « le rôle de l'olfaction dans la sexualité animale », à « la découverte des odeurs de synthèse, qui révolutionne le monde de la parfumerie en rendant ses articles accessibles à tous », ou encore aux « manuels de parfumeurs [qui] regorgent de recommandations concernant le bon usage des parfums, [et dont les] conseils [sont] largement repris par la presse. »<sup>24</sup>. Elle déclare aussi que :

Les mentions olfactives à l'intérieur d'une œuvre fonctionnent en système dans l'économie propre à ce texte, mais entrent aussi en écho avec d'autres systèmes chez d'autres romanciers, témoignant ainsi d'un imaginaire olfactif cohérent et partagé, largement mobilisé dans le monde littéraire, et informant les discours médicaux, journalistiques et mondains de l'époque [...] <sup>25</sup>

Puisqu'il y a selon elle « interpénétration du littéraire et d'autres types de discours »<sup>26</sup>, les odeurs décrites sont perçues à travers tout un prisme social, un imaginaire contextuel, et font donc l'objet de connotations positives ou négatives. Le patchouli, l'ambre ou encore le musc sont par exemple catégorisés comme aphrodisiaques et logiquement reliés, dans l'imaginaire de l'époque, à la prostituée, ou, en général, à une légèreté de mœurs. Certains thèmes, comme l'exposition aux parfums à la puberté, sont relayés autant par des scientifiques que des parfumeurs ou des hommes de lettres. Ainsi la jeune fille, si elle se pare de parfums trop capiteux, peut expérimenter, par l'olfaction, une ébauche de plaisirs ne correspondant pas à son âge ou à sa nature : c'est notamment ce qui arrive à la *Chérie* des Goncourt, éveillée trop tôt à la lascivité. La passion des parfums se révèle aussi mortifère pour Albine dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, dont le suicide dans le roman est d'ailleurs directement inspiré d'un fait divers. Dans tous les cas, textes littéraires comme non-littéraires s'accordent sur l'influence prépondérante des senteurs sur l'individu. Ainsi une fragrance attire celui qui la hume vers une conduite particulière.

Jusqu'ici, on a tâché de contextualiser l'intérêt de Zola pour les odeurs : on a tour à tour rattaché sa fascination pour l'odorat à la théorie naturaliste de l'imprégnation, à l'intérêt général pour le sensoriel propre à la seconde moitié du XIXe siècle, ou encore à des discours para-littéraires agissant comme toile de fond. On va maintenant se concentrer sur la spécificité de la poétique

---

24 *Ibid.*, p.101.

25 *Ibid.*, p.102.

26 *Ibid.*, p.101

zolienne en matière d'olfaction : le but est notamment de montrer comment les personnages sont incorporés à leur milieu environnant et comment ils fusionnent avec certains senteurs, jusqu'à en perdre leur individualité physique et psychologique.

## CHAPITRE 2. LA FUSION DU PERSONNAGE ZOLIEN AVEC L'ODEUR

### 1. Une fusion physique : simplification de la représentation de l'apparence des personnages

Comme dit précédemment, tous les modes de savoir du XIXe siècle définissent l'olfaction comme le sens sur lequel l'individu a le moins de contrôle, et celui qui a le plus de pouvoir sur la personne. De plus, la théorie naturaliste entend montrer combien la frontière entre l'homme et son environnement est poreuse. Zola lui-même définit son personnage comme « un être qui est composé d'organes et qui trempe dans un milieu dont il est pénétré à chaque heure ». <sup>27</sup> Le milieu, et plus précisément l'odeur, qui en est un composant essentiel, paraît capable d'influencer le protagoniste, et notamment de transformer son apparence. En ce qui concerne notre corpus, on peut en effet qualifier la caractérisation physique des personnages comme étant *simple*. Étymologiquement, est simple, ce qui a une seule et même face, ce qui est composé d'un seul élément, ce qui est unifié. On retrouve ce principe d'unité dans la caractérisation de Lisa Macquart. Dans l'Ébauche du *Ventre de Paris*, Zola la définit en tout premier lieu d'après son métier (c'est une « belle bouchère à la chair fraîche » <sup>28</sup>), signe que sa caractérisation physique est entièrement subordonnée à l'espace de la charcuterie, comme le confirme plus loin la phrase programmatique « Je la place dans la charcuterie, au milieu de ses viandes, avec un tablier blanc » <sup>29</sup>. Dans l'œuvre finale, Lisa est logiquement décrite comme une incarnation humaine de son environnement sensoriel. La jeune femme est littéralement incorporée à son écosystème habituel ; son corps prend ainsi les caractéristiques des viandes qu'elle manipule :

Sa chair paisible avait cette blancheur transparente, cette peau fine et rosée des personnes qui vivent d'ordinaire dans les graisses et les viandes crues. <sup>30</sup>

---

27 Zola, Émile. « Stendhal », *Les romanciers naturalistes*, Charpentier, 1893, p. 89.

28 Dossier Préparatoire au *Ventre de Paris*, f°50.

29 *Ibid.*, f°51

30 Zola, Émile. *Le Ventre de Paris*. Introduction de Robert Abirached [1966], commentaires et notes de Philippe Hamon et Marie-France Azéma, Le Livre de Poche, 1997, p. 79.

De plus, le premier vrai portrait physique de Lisa, d'après la perspective de Florent, nous est donné alors même qu'elle travaille dans la charcuterie. Jusqu'à ce passage, Florent a déjà rencontré Lisa, les relations entre les deux personnages ont commencé à se mettre en place notamment avec la discussion au sujet de l'héritage, mais l'extrait ci-dessous semble insister sur le fait que c'est la première fois que Florent voit réellement la jeune femme, qu'il prend conscience, seulement à cet instant, de sa beauté. Ainsi, on a l'impression que dans la charcuterie, Lisa apparaît encore plus belle qu'à l'accoutumée. Cette soudaine splendeur peut s'expliquer par la correspondance entre la jeune femme et son environnement :

La belle Lisa resta debout dans son comptoir, la tête un peu tournée du côté des Halles ; et Florent la contemplait, muet, étonné de la trouver si belle. Il l'avait mal vue jusque-là, il ne savait pas regarder les femmes. [...] Elle lui apparaissait au-dessus des viandes du comptoir. Devant elle, s'étalaient, dans des plats de porcelaine blanche, les saucissons d'Arles et de Lyon entamés, les langues et les morceaux de petit salé cuits à l'eau, la tête de cochon noyée de gelée, un pot de rillettes ouvert et une boîte de sardines dont le métal crevé montrait un lac d'huile ; puis, à droite et à gauche, sur des planches, des pains de fromage d'Italie et de fromage de cochon, un jambon ordinaire d'un rose pâle, un jambon d'York à la chair saignante, sous une large bande de graisse. Et il y avait encore des plats ronds et ovales, les plats de la langue fourrée, de la galantine truffée, de la hure aux pistaches ; tandis que, tout près d'elle, sous sa main, étaient le veau piqué, le pâté de foie, le pâté de lièvre, dans des terrines jaunes. [...] Le fumet des viandes montait, elle était comme prise, dans sa paix lourde, par l'odeur des truffes. Ce jour-là, elle avait une fraîcheur superbe ; la blancheur de son tablier et de ses manches continuait la blancheur des plats, jusqu'à son cou gras, à ses joues rosées, où revivaient les tons tendres des jambons et les pâleurs des graisses transparentes.<sup>31</sup>

Ici, on a une double description : la description des viandes sert en réalité à préciser celle de la charcutière. Le personnage n'est plus, physiquement, qu'une continuité du milieu : la répétition du terme « blancheur », qualifiant à la fois le tablier et les plats, ainsi que l'association entre les joues et les jambons, étayent cette idée de cohésion entre l'espace et le personnage. Par la suite, Florent observe Lisa dans les miroirs autour de la boutique. Elle lui apparaît une fois de plus au milieu des provisions, comme un élément du tout formé par la charcuterie :

Tout le long des marbres et des glaces, accrochés aux barres à dents de loup, des porcs et des bandes de lard à piquer pendaient ; et le profil de Lisa, avec sa forte encolure, ses lignes rondes, sa gorge qui avançait, mettait une effigie de reine empâtée, au milieu de ce lard et de ces chairs crues.<sup>32</sup>

---

31 *Ibid.*, p.129.

32 *Ibid.*, p.130.

On pourrait avancer qu'ici, les véritables miroirs, ce sont en réalité les viandes qui entourent Lisa. Elles accentuent et dévoilent au monde son charme et sa plénitude, qui n'avaient, jusqu'à cet instant, été qu'entrevis par Florent. Ce que ce dernier constate, c'est moins la beauté strictement individuelle de Lisa, que la splendeur de la protagoniste, splendeur tirant son origine du fait que la jeune femme se fond parfaitement dans son écosystème, et qu'elle y règne ainsi en maîtresse (en cela, elle est une « reine », même si on note bien l'ironie zolienne avec l'adjectif « empâtée »). Enfin, on a l'impression, suite à la lecture de ce passage, que c'est surtout le sens olfactif qui est à l'origine de l'assimilation physique du personnage à l'environnement. Dans le passage cité plus haut, le segment nominal « le fumet des viandes », mentionné juste après l'accumulation des viandes de la boutique, et juste avant le portrait de Lisa, a une place pivot ; il fait le lien entre l'espace et l'individu. De plus, l'odeur, en position de sujet, semble presque décrite comme un sortilège capable d'influer sur la protagoniste : ainsi Lisa est « prise [...] par l'odeur des truffes », comme « prise » au piège de ce stimulus qui lui fait perdre son individualité et la transforme quasiment en morceau de viande. La fragrance paraît être une puissance agissante, qui somme les protagonistes de fusionner physiquement avec leur milieu.

On remarque en effet à plusieurs reprises dans le roman cette métamorphose du personnage zolien, selon les odeurs qu'il a l'habitude de humer : Cadine, habituée à manipuler et sentir les bouquets, finit par être caractérisée comme une fleur (elle est, pour Marjolin, un « bouquet vivant et tiède », elle n'est « que violette, qu'une grande violette »). La Belle Normande, avec ses bijoux, prend des airs de sirène, et son odeur marine signe définitivement son appartenance à l'espace de la poissonnerie :

C'était un parfum persistant, attaché à la peau d'une finesse de soie, un suint de marée coulant des seins superbes, des bras royaux, de la taille souple, mettant un arôme rude dans son odeur de femme. Elle avait tenté toutes les huiles aromatiques ; elle se lavait à grande eau ; mais dès que la fraîcheur du bain s'en allait, le sang ramenait jusqu'au bout des membres la fadeur des saumons, la violette musquée des éperlans, les âcretés des harengs et des raies. Alors, le balancement de ses jupes dégageait une buée ; elle marchait au milieu d'une évaporation d'algues vaseuses ; elle était, avec son grand corps de déesse, sa pureté et sa pâleur admirables, comme un beau marbre ancien roulé par la mer et ramené à la côte dans le coup de filet d'un pêcheur de sardines.<sup>33</sup>

Ce passage fait écho à ce qu'avance Éléonore Reverzy au sujet du rôle de l'odeur dans la

---

33 *Ibid.*, p.142.

fiction naturaliste. Selon elle, l'élément olfactif joue un rôle sémiologique, renvoyant toujours à une classe sociale ou un espace particuliers. La description olfactive aide donc le lecteur à situer plus précisément le personnage sur une échelle de valeurs :

Le parfum d'un lieu ou d'un personnage joue en effet comme une signature qui singularise et détache mais simultanément fait entrer dans une liste (l'intérieur de pauvre sent l'oignon frit ; une fille de bordel est parfumée au patchouli). Le rôle discriminant de la fragrance participe donc de la sémiologie d'un espace ou d'un personnage.<sup>34</sup>

C'est pourquoi les tentatives, par la Belle Normande, de dissimuler sa propre odeur de poisson s'avèrent infructueuses. Là où le parfum est artificiel, et peut être choisi, l'odeur est naturelle, s'impose au protagoniste, et renvoie invariablement le personnage à l'espace qu'il fréquente. Elle prend aussi la forme d'un caractère héréditaire, inné, qu'il est impossible de modifier. C'est ainsi que tout naturellement, son fils Muche, habitué à évoluer dans la poissonnerie depuis sa naissance, porte sur lui l'odeur du poisson (il sent « la caque à faire croire qu'[il est sorti] du ventre de quelque gros poisson »), et évoque dans son allure « un jeune barbillon ».

Si on a employé plus haut le terme de « métamorphose » du personnage, c'est aussi pour insister sur le caractère potentiellement changeant de son apparence. Ainsi le physique du héros fluctue en fonction des odeurs qu'il sent : à titre d'exemple, on remarque que l'apparence de Serge Mouret n'est pas la même lorsqu'il est enivré par les parfums du Paradou. Au moment de sa découverte du Jardin, il nous est soudainement décrit comme ayant une barbe et des cheveux, alors que la première partie du roman insiste sur sa tonsure : « Ses longs cheveux, qui lui cachaient tout le crâne, retombaient sur ses épaules en boucles noires ; tandis que sa barbe, légère, frisait à sa lèvre et à son menton laissant voir le blanc de la peau »<sup>35</sup>. De même, là où dans la première partie, le narrateur appuie lourdement sur l'absence de virilité du corps de l'Abbé, dans le second mouvement il met en lumière la soudaine vigueur de sa silhouette :

Il avait certainement grandi. Vêtu d'un vêtement lâche, il était planté droit, un peu mince encore, les membres fins, la poitrine carrée, les épaules rondes. Son cou blanc, taché de brun à la nuque, tournait librement, renversait légèrement la tête en arrière. La santé, la force, la puissance, étaient sur sa face.<sup>36</sup>

---

34 Reverzy, Éléonore. « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », *Littérature*, vol. 185, no. 1, 2017, p.56.

35 Zola Émile. *La Faute de l'Abbé Mouret*, Le Livre de Poche, préface, dossier et notes de Sophie Guermès, 1998, p.213.

36 *Ibid.*, p. 214.

Ces différents passages montrent bien que l'odeur dépossède les protagonistes d'un quelconque contrôle sur leur propre physique. On remarque aussi que cette transformation physique est inchoative : à force de fréquenter un espace particulier, la senteur enveloppe de plus en plus le personnage jusqu'au point où il fusionne avec elle. Ce lien entre physiognomie et espace se confirme aussi pour les autres personnages de *La Faute*. Ces derniers ne sont plus décrits que comme des représentants de leur environnement, d'où une allégorisation de ces protagonistes. Comme le montre Éléonore Reverzy dans son article « Zola et l'allégorie. L'exemple de *La Joie de vivre* », l'allégorie est la figure centrale de la poétique zolienne, puisque les personnages sont conçus par l'écrivain comme « les incarnations et les vecteurs de l'idée », comme les portes-paroles « des vertus ou des vices ou des postures éternelles de l'humain »<sup>37</sup>. Si l'allégorie permet à Zola de faire de ses personnages des incarnations de qualités morales ou philosophiques, cette figure lui permet aussi de mettre en lumière la fusion physique du personnage avec son environnement. L'allégorie ne porte donc plus exclusivement sur une qualité intellectuelle, mais concerne aussi l'apparence du protagoniste. Le corps des personnages vient dès lors illustrer des idées abstraites.

On remarque par exemple que dès les dossiers préparatoires, Désirée Mouret, comme fusionnant avec les odeurs de la basse-cour, est désignée sous les formules allégoriques de « la terre » ou « la matière qui ne s'éveille pas »<sup>38</sup>. Dans le roman, de la même façon, la jeune fille n'est décrite que par sa proximité avec la nature. Ainsi, soit Zola utilise la métaphore pour la rapprocher d'éléments qu'elle côtoie (elle devient elle-même un animal, comme en témoigne la formule « Elle gardait sa tranquillité de belle bête »), soit il l'associe à une figure mythique représentante de la Nature (La Teuse voit en Désirée une réincarnation de Cybèle, déesse des moissons). Albine, elle aussi, incarne physiquement une valeur qui la transcende : elle est, selon les mots que Zola utilise dans l'Ébauche, l'incarnation du « naturalisme », du « jeu libre de l'instinct et de la passion », de la Force de Vie contre l'immobilité religieuse. Subséquemment, dans l'œuvre finale, le narrateur, de manière transversale, met en avant son odeur florale (« Et elle tournait [...], secouant cette âpre senteur de verdure qu'elle portait sur elle » ; [Serge] la gardait auprès de lui, la respirant comme un bouquet »). En plus de cette qualification olfactive, Albine prend l'allure d'une fleur : comme le note Chantal Bertrand Jennings dans « Zola ou l'envers de la science : de "La Faute de l'Abbé Mouret" au "Docteur Pascal" », Albine « évoque le monde végétal: c'est une "fleur" , une "grande fleur", un "bouquet", une "grande rose", un "arbre", la "fille mystérieuse et troublante de cette forêt" ».<sup>39</sup>

37. Reverzy, Éléonore. « Zola et l'allégorie. L'exemple de *La Joie de vivre* ». *Déclins de l'allégorie ?*, édité par Bernard Vouilloux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, pp. 105-122.

38 Dossier Préparatoire de *La Faute de l'Abbé Mouret*, f°10

39 Bertrand-Jennings, Chantal. « Zola ou l'envers de la science : De 'La Faute de l'Abbé Mouret' au 'Docteur

On peut donc en conclure que les odeurs, et *a fortiori* toutes les stimulations sensorielles liées à un espace, se reflètent sur l'apparence d'un personnage. Pour la caractérisation physique de ses protagonistes, Zola opère selon un principe simplificateur et classificateur. On a bien, d'abord, une *simplification* dans la représentation charnelle des héros, puisque leur apparence est un reflet de leur milieu, qu'elle s'unifie par rapport à l'espace. De cette façon, Zola procède à une *classification* de ses personnages, puisqu'il dégage des points communs entre ceux qui ont coutume de sentir les mêmes parfums. Dans *Le Ventre de Paris*, le romancier distingue ainsi les Gras et les Maigres : les Gras, habitués à baigner dans les odeurs de nourriture, sont tous caractérisés par leur embonpoint, voire leur gigantisme ; les Maigres, peu friands de ces senteurs, se distinguent au contraire par leur silhouette svelte et leur inquiétude dans un tel milieu (en cela le tout premier portrait de Claude, où il nous est dit qu'il est « maigre », avec « de gros os » et « agité d'un frisson d'inquiétude nerveuse », est à rapprocher du physique de Florent, très maigre lui aussi, et au « visage dur et tourmenté »). Dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, on remarque aussi des similitudes physiques entre certains personnages. La caractérisation physique d'Albine et de Désirée passe ainsi souvent par les mêmes figures : les deux jeunes filles sont fréquemment comparées à des animaux ou à des fleurs, et cette convergence s'explique précisément par le fait qu'elles côtoient, *mutatis mutandis*, les mêmes espaces olfactifs.

Telle qu'elle est décrite dans les deux romans de notre corpus, la fragrance semble avoir le pouvoir de modeler l'apparence des protagonistes. On peut se demander en outre si elle est capable d'influencer leur conduite morale, quitte à réduire le héros zolien à n'être plus que la victime d'instincts incontrôlables.

## 2. Une fusion morale : uniformisation des conduites due au pouvoir de la senteur :

Si les stimulations olfactives sont capables de modifier la physionomie des personnages, elles peuvent aussi avoir une influence sur leurs états d'âmes. Comme on a pu le dire précédemment, de nombreux travaux contemporains des œuvres de Zola mettent en lumière, par exemple, le lien entre certaines senteurs et le désir sexuel, signe d'une prise de conscience de l'influence de l'olfaction sur la psychologie humaine. Dans le champ littéraire, cette puissance de l'odeur se matérialise poétiquement par une certaine dévaluation du personnage de roman : ce dernier ne semble plus être un être *agissant*, maître de sa propre conduite morale, mais un être *subissant*, car démesurément sensible au monde extérieur. Ce sont les sollicitations sensorielles externes qui sont à l'origine de tel

---

Pascal.' » *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 9, no. 1/2, 1980, pp. 93–107.

choix ou de telle humeur. Ainsi le personnage perd en épaisseur psychologique et en individualité : son comportement étant modelé par les odeurs, il va logiquement adopter la même conduite que tous les autres protagonistes grisés par les mêmes senteurs.

Penchons-nous par exemple sur la caractérisation des habitants du village des Artaud. Dès l'Ébauche du roman, Zola voit ces habitants comme un groupe homogène, dont les membres sont indifférenciés les uns par rapport aux autres. Il les définit ainsi : « une tribu se reproduisant, travaillant, toujours attachée à la terre, se mouvant comme *une masse unique* (nous soulignons) »<sup>40</sup> Il ajoute ensuite que « presque toutes les filles du pays sont grosses, quand elles se marient ; le mariage ne vient que légitimer l'enfant »<sup>41</sup>. Le pluriel « toutes les filles », signale bien l'idée, une fois encore, d'une uniformité entre les habitants du village : tous vont être dotés, dans le roman final, du même comportement. Or, cette attitude commune a une origine olfactive : les villageois sont pareillement sensibles aux senteurs envoûtantes de la nature autour d'eux, ce qui les pousse à la reproduction de leur espèce. Plusieurs descriptions suggèrent en effet que le village est un endroit régi par une Énergie poussant à la fécondité, que les villageois se contentent inconsciemment de suivre :

En face de lui, la vaste plaine s'étendait, plus tragique sous la pâleur oblique de la lune. Les oliviers, les amandiers, les arbres maigres faisaient des taches grises, au milieu du chaos des grandes roches, jusqu'à la ligne sombre des collines de l'horizon. C'étaient de larges pans d'ombre, des arêtes bossuées, des mares de terre sanglantes où les étoiles rouges semblaient se regarder, des blancheurs crayeuses pareilles à des vêtements de femme rejetés, découvrant des chairs noyées de ténèbres, assoupies dans les enfoncements des terrains. La nuit, cette campagne ardente prenait un étrange vautrement de passion. Elle dormait, débraillée, déhanchée, tordue, les membres écartés, tandis que de gros soupirs tièdes s'exhalaient d'elle, des arômes puissants de dormeuse en sueur.<sup>42</sup>

Ce passage descriptif des Artaud est en focalisation interne : Serge, après avoir rencontré Albine pour la première fois, observe le village à la nuit tombée. Troublé par sa rencontre avec la jeune fille, le prêtre est désormais davantage conscient de la force érotique qui émane du lieu. C'est pourquoi ici, tous les éléments qui composent le paysage renvoient à une forme de lubricité : les blancheurs crayeuses évoquent la nudité féminine (« des vêtements de femme rejetés » ; « des

---

40 Dossier Préparatoire, f°14.

41 *Ibid.*, f°12.

42 *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée., p. 177.



chairs noyées de ténèbres ») ; l'heure nocturne révèle encore plus la lascivité inhérente au village, métaphoriquement désigné comme une femme endormie. Or, cette lascivité des Artaud n'est pas que visuelle, elle est aussi et surtout olfactive, comme le prouve la mention des « gros soupirs tièdes » et des « arômes puissants de dormeuse en sueur » qui se dégagent du village. On peut donc en déduire que ce sont avant tout ces odeurs flottantes qui poussent tous les habitants des Artaud à se reproduire par pur instinct, ce sans préoccupation morale et religieuse, à la manière des bêtes. Plus loin dans la description, le caractère aphrodisiaque de cette senteur propre au village est détaillé :

Les Artaud, même endormis, éreintés au fond de l'ombre, troublaient [Serge] de leur sommeil, dont il retrouvait l'haleine dans l'air qu'il respirait. Il n'aurait voulu que des roches sous sa fenêtre. Le village n'était pas assez mort ; les toits de chaume se gonflaient comme des poitrines ; les gerçures des portes laissaient passer des soupirs, des craquements légers, des silences vivants, révélant dans ce trou la présence d'une portée pullulante, sous le bercement noir de la nuit. Sans doute, c'était cette senteur seule qui lui donnait une nausée. Souvent il l'avait pourtant respirée aussi forte, sans éprouver d'autre besoin que de se rafraîchir dans la prière.<sup>43</sup>

Avec cet extrait, on voit comment cette odeur attire tous les villageois, qui sont ainsi définis comme une « portée pullulante », vers une sexualité animale. Seul Serge semble capable, à ce moment précis du texte, de résister à cette fragrance, grâce à un geste expiatoire, la prière.

Dans *Le Ventre de Paris*, les effluves de graisse sont aussi capables d'uniformiser les comportements et modes de pensées des personnages. En effet, après que l'odeur a captivé le personnage physiquement, elle le modèle aussi d'un point de vue moral, en le ralliant à la mentalité des Gras. Le confort corporel éprouvé face aux senteurs de nourriture s'accompagne d'une complaisance envers le Régime du Second Empire, qui fait prospérer la petite bourgeoisie. Parallèlement, celui qui *résiste* physiquement aux odeurs de nourriture *résiste* par le même coup au système politique dominant. Ce lien étroit entre psychologie et sensation, entre corps et âme, est pensé par Zola dès la phase d'élaboration du roman. Reprenons l'exemple de Lisa. Comme déjà dit plus haut, Zola la considère dès l'Ébauche comme indissociable de l'espace de la charcuterie. Cette fusion, on l'a dit, a des conséquences sur la caractérisation physique de l'héroïne ; or, elle implique aussi d'emblée un tempérament :

---

43 *Ibid.*, p. 179.

Je la place dans la charcuterie, au milieu de ses viandes, avec un tablier blanc. Et c'est là que je place avec elle les lâchetés de la chair, les ramollissements de l'esprit, la détente de la volonté, la chute à la digestion épaisse et satisfaite.<sup>44</sup>

La conduite morale de Lisa est directement influencée par l'espace qu'elle a l'habitude de côtoyer. En effet, la conjonction de coordination « Et » montre un rapport de cause à conséquence entre « la charcuterie » et « les ramollissements de l'esprit, la détente de la volonté [...] ». Les descriptions récurrentes de la graisse, des viandes, et de leurs effluves, renvoient premièrement à une opulence matérielle. Mais cette opulence finit en outre par acquérir un sens politique et moral : parce que Quenu et Lisa évoluent avec délectation dans des odeurs de graisse, ils soutiennent le régime qui, métaphoriquement, les engraisse. Les senteurs de graisse ont ainsi la capacité d'amollir les personnages autant physiquement que politiquement, comme on le voit à travers le personnage de Quenu. Le premier portrait physique de ce dernier insiste sur son soudain embonpoint, causé par une fréquentation de plus en plus habituelle de la boucherie (« Sa face rasée s'était allongée, avait pris à la longue une lointaine ressemblance avec le groin de ces cochons, de cette viande, où ses mains s'enfonçaient et vivaient, la journée entière. »), et ce relâchement physique annonce sa complaisance face à sa femme, qui veut le convaincre de défendre l'Empire :

Alors, il s'enfonça davantage sous l'édredon, où il cuisait doucement, dans une chaleur de baignoire. Il lui sembla qu'il avait failli perdre tout cela chez M. Lebigre, son lit énorme, sa chambre si bien close, sa charcuterie, à laquelle il songeait maintenant avec des remords attendris. Et, de Lisa, des meubles, de ces choses douces qui l'entouraient, montait un bien-être qui l'étouffait un peu, d'une façon délicieuse<sup>45</sup>

Les verbes « s'enfonça », « cuisait » et « étouffait » suggèrent tous trois que l'espace exerce une emprise morale sur le protagoniste. A cause de ces sensations puissantes, Quenu, malgré son affection pour son frère Florent, va finalement imiter la conduite de Lisa, et se plier au code moral des Gras. Le rapport aux odeurs implique donc d'emblée une certaine position politique, et cette influence olfactive semble être d'autant plus puissante qu'elle peut agir sur des personnages qui lui sont de prime abord réfractaires : la matière environnante semble donc capable de rallier d'éventuels intrus à la mentalité dominante. C'est le cas pour Florent, qui, en dépit de son statut de Maigre, n'est pas toujours insensible au charme des effluves de la charcuterie. David Baguley, dans son article

---

44 Dossier Préparatoire du *Ventre de Paris*, f°51.

45 *Le Ventre de Paris*, éd. citée, p. 279.

« Le supplice de Florent », éclaire cette thématique de l'asphyxie de la volonté sous l'influence d'un lieu clos :

La lutte désespérée de la dureté mâle de l'esprit de Florent contre la mollesse envahissante de la matière donne au *Ventre de Paris* son mouvement. Le roman traite de l'invasion progressive de l'esprit par une objectivité malveillante. Florent glisse peu à peu vers un mol abandon au matériel. [...] Lisa, sa belle-sœur, est leur agent principal.<sup>46</sup>

On observe en effet un amollissement momentané de Florent, au moment où il accepte le poste d'inspecteur de la marée :

Une plénitude emplissait Florent ; il était comme pénétré par cette odeur de la cuisine, qui le nourrissait de toute la nourriture dont l'air était chargé ; il glissait à la lâcheté heureuse de cette digestion continue du milieu gras où il vivait depuis quinze jours. C'était, à fleur de peau, mille chatouillements de graisse naissante, un lent envahissement de l'être entier, une douceur molle et boutiquière. À cette heure avancée de la nuit, dans la chaleur de cette pièce, ses âpretés, ses volontés se fondaient en lui ; il se sentait si alangui par cette soirée calme, par les parfums du boudin et du saindoux, par cette grosse Pauline endormie sur ses genoux, qu'il se surprit à vouloir passer d'autres soirées semblables, des soirées sans fin, qui l'engraisseraient. Mais ce fut surtout Mouton qui le détermina. Mouton dormait profondément, le ventre en l'air, une patte sur son nez, la queue ramenée contre ses flancs comme pour lui servir d'édredon ; et il dormait avec un tel bonheur de chat, que Florent murmura, en le regardant :

– Non ! c'est trop bête, à la fin... J'accepte. Dites que j'accepte, Gavard !<sup>47</sup>

Dans ce passage, les odeurs de la boucherie font office de personnage principal, et Florent n'est plus que leur subordonné. La matière est personnifiée, elle est souvent en position de sujet de la phrase, place significative qui montre le façonnage progressif et actif qu'elle exerce sur le protagoniste (elle l'« emplit », le « chatouill[e] », et l'« envahit », de telle sorte qu'il en perd sa volonté propre). Florent semble lui-même avoir conscience de cet amollissement (« il *se [sent]* alangui », il « *se [surprend]* à vouloir passer d'autres soirées semblables », ce qui veut bien dire que cet attendrissement lui paraît étrange), mais pour autant, il n'a ni la capacité ni le désir franc d'y mettre un terme. Enfin, les senteurs sont capables de le pousser au mimétisme : en regardant Pauline

---

46 Baguley, David. « Le Supplice de Florent : à propos du *Ventre de Paris*. » *Europe*, nos. 468-469, 1968, pp. 91-96.

47 *Op. cit.*, p. 175.

ou le chat Mouton qui, eux, sont déjà complètement happés par ces sollicitations sensorielles, Florent goûte leur sérénité par empathie, et, fatalement, éprouve le besoin de la ressentir lui aussi, d'où son revirement final.

On en déduit que le sens olfactif a le pouvoir d'anéantir la volonté individuelle du héros. On peut alors se demander si une résistance aux odeurs est réellement possible, et se pencher sur la façon dont cette résistance s'exprime chez les personnages.

### **CHAPITRE 3. UNE POSSIBLE RÉSISTANCE AUX ODEURS ? L'EXEMPLE DE SERGE ET FLORENT**

#### 1. Répugnance et répulsion : une interprétation morale des odeurs

Étymologiquement, « résister » signifie « se tenir en dehors de », « s'arrêter en arrière de ». La résistance est donc à comprendre comme l'opposé même de l'incorporation vécue par les habitants des Halles ou des Artaud. Dans l'incorporation, le corps est *dedans*, plongé si intimement dans les sollicitations sensorielles alentour, que ses contours en deviennent flous ; lorsque le corps résiste, à l'inverse, il reste *dehors*, maintenant une certaine distance vis-à-vis de la matière, de telle sorte que celle-ci ne parvient pas à le happer complètement. Si on a jusqu'à ici mis en lumière ce phénomène d'absorption de l'individualité du protagoniste par les odeurs environnantes, on n'a pas émis l'hypothèse d'un potentiel rejet, par le héros, de cet engouffrement général. Or, on observe bien, autant chez Serge que chez Florent, un instinct de lutte face à l'idée d'être englouti par leurs propres sensations, et si les senteurs parviennent momentanément à faire taire cette résistance, le dénouement de nos deux ouvrages montrent bien, de deux façons particulières, qu'ils ne se sont pas complètement soumis, à la manière des autres protagonistes, à l'ordre sensoriel qui les entoure.

La résistance aux senteurs est d'abord physique : contrairement aux autres personnages, les odeurs ambiantes, pour Florent et Serge, ne sont pas garantes de détente corporelle. A rebours, ces senteurs, d'autant plus menaçantes pour eux qu'elles sont invisibles et peuvent donc les prendre par surprise, les saisissent, au sens propre comme au figuré, et sont ainsi souvent décrites comme des agressions portées sur leur corps. Face à ce qui est vécu comme une attaque, leur anatomie réagit

d'elle-même, de façon à former une armure contre le stimulus en question. Florent comme l'Abbé Mouret ont ainsi des réactions corporelles communes face aux odeurs qui les répugnent : dans les deux œuvres de notre corpus, il nous est souvent dit que tous deux sont « pris à la gorge », qu'ils ont la « nausée », et surtout, ils ont le besoin de s'éloigner physiquement de l'espace olfactif qui les dérange. De plus, Serge et Florent se sentent poursuivis par les fragrances qui les dégoûtent. C'est là la particularité et le danger du parfum, qui est invisible et volage : alors que la fuite peut s'avérer salvatrice avec une stimulation visuelle, dans le cadre de l'olfaction, s'éloigner de la source sensorielle ne permet pas de briser totalement le charme du stimulus. C'est pourquoi Serge et Florent sont régulièrement dépeints comme hantés, harcelés, voire même martyrisés par certaines fragrances, alors même qu'ils se sont éloignés de l'origine de la senteur. On peut en déduire que le parfum a un pouvoir de pénétration de l'individu plus fort que les autres sensations. Une fois senti, il ne peut jamais être vraiment oublié, d'où le sentiment de persécution constante qu'éprouve souvent le héros du *Ventre de Paris* :

Il voulut se secouer, secouer ce rêve intolérable de nourritures gigantesques dont il se sentait poursuivi.

[...]

Lorsqu'il s'enfermait dans son bureau, l'écœurement le suivait, pénétrant par les boiseries mal jointes de la porte et de la fenêtre<sup>48</sup>

On retrouve aussi cette impression d'impossible fuite chez l'Abbé Mouret, comme si l'éloignement ne suffisait pas pour anéantir le pouvoir du parfum d'Albine ou de la basse-cour :

L'abbé Mouret, que la fièvre brûlait davantage, ouvrit la fenêtre, s'accouda, pour recevoir au visage la fraîcheur de la nuit. Il ne savait plus à quelle heure exacte l'avait pris ce malaise. Il se souvenait pourtant que, le matin, en disant sa messe, il était très calme, très reposé. Ce devait être plus tard, peut-être pendant sa longue marche au soleil, ou sous le frisson des arbres du Paradou, ou dans l'étouffement de la basse-cour de Désirée.

[...]

Brusquement, l'abbé Mouret se souvint. La fièvre dont il entendait la poursuite l'avait atteint dans la basse-cour de Désirée, en face des poules chaudes encore de leur ponte et des mères lapines s'arrachant le poil du ventre. Alors, la sensation d'une respiration sur son cou fut si nette, qu'il se tourna, pour voir

---

48 *Le Ventre de Paris*. éd. citée p. 65 et p.230.

enfin qui le prenait ainsi à la nuque. Et il se rappela Albine bondissant hors du Paradou, avec la porte qui claquait sur l'apparition d'un jardin enchanté...<sup>49</sup>

Or, cette résistance olfactive n'est pas que physique, elle est aussi psychologique : en effet, si les deux héros éprouvent cette incapacité physique à se confronter à certaines odeurs, c'est parce que ces senteurs-là ont une signification morale pour eux, qu'elles sont perçues à travers leur prisme de croyances, qu'elles sont pour eux connotées négativement. Leur répugnance physique trouve en effet son origine dans leur psychisme : l'odeur qui les dégoûte les renvoie, par association, à quelque chose de profondément contraire à leurs valeurs, à une forme d'interdit, d'intolérable. C'est pourquoi la résistance dont font preuve Serge et Florent n'est pas suivie collectivement : les autres personnages ne partagent pas leur point de vue moral sur ces senteurs, et ne comprennent donc pas leur répulsion.

Une même odeur peut ainsi être interprétée de façon totalement différente par deux personnages. *Le Ventre de Paris* comme *La Faute de l'Abbé Mouret* mettent en avant une forme de polyphonie sensorielle, en ceci que chaque roman présente des points de vue, et surtout, des « points de nez » radicalement distincts. Evgenia Timoshenkova, dans son article « Les espaces olfactifs dans *La Faute de l'Abbé Mouret* »<sup>50</sup>, insiste sur le fait que Désirée et son frère Serge n'ont pas du tout le même rapport à l'odeur de la basse-cour. Pour Désirée, la basse-cour n'inspire aucun sentiment de dégoût, elle la considère à rebours comme « propre » (« Tu verras [...] ma chèvre, dont la chambre est aussi *propre* que la mienne, à présent...<sup>51</sup> »). Cette *propreté* est aussi *pureté* : quand bien même Désirée côtoie abondamment les senteurs de fumier, qui renvoient à tout un arrière-plan animal et érotique, la jeune fille n'est jamais décrite comme lascive. Pour Désirée, la Force de vie qui émane de ces effluves ne renvoie pas à la lubricité ou à un interdit sexuel, mais simplement à la nature. Si les pestilences de la basse-cour agissent bien sur la jeune fille, notamment physiquement, en accentuant sa puberté, elles ne la dépravent pas d'un point de vue moral. Toujours selon Evgenia Timoshenkova :

---

49 *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée, p. 177 et p. 179.

50 Timoshenkova, Evgenia. « Les espaces olfactifs dans *La Faute de l'abbé Mouret* d'Émile Zola. » *Estudios De Lengua y Literatura Francesas*, Cádiz, 2008, pp.127-148.

51 *Op. cit.*, p.119.

parce que [Désirée est] dépourvue de toute “curiosité dépravée” et ne flairant aucun Mal dans le “flot de génération”, [elle] incarne la pureté même. Pour elle, des bêtes accouplées ne se dégagent que des senteurs saines et naturelles de la procréation à savoir de la vie même<sup>52</sup>.

Pour l'Abbé Mouret, *a contrario*, ces odeurs de fumier sont intolérables :

L'abbé Mouret eut un dernier dégoût à entendre cette eau sale remuée. Depuis qu'il était là, un étouffement le gagnait, des chaleurs le brûlaient aux mains, à la poitrine, à la face. Peu à peu sa tête avait tourné. Maintenant, il sentait dans un même souffle pestilentiel la tiédeur fétide des lapins et des volailles, l'odeur lubrique de la chèvre, la fadeur grasse du cochon. C'était comme un air chargé de fécondation, qui pesait trop lourdement à ses épaules vierges. Il lui semblait que Désirée avait grandi, s'élargissant des hanches, agitant des bras énormes, balayant de ses jupes, au ras du sol, cette senteur puissante dans laquelle il s'évanouissait. Il n'eut que le temps d'ouvrir la claie de bois. Ses pieds collaient au pavé humide encore de fumier, à ce point qu'il se crut retenu par une étreinte de la terre. Et le souvenir du Paradou lui revint tout d'un coup, avec les grands arbres, les ombres noires, les senteurs puissantes, sans qu'il pût s'en défendre.<sup>53</sup>

Ici, on note à la fois une répugnance physique et une répulsion morale, vis-à-vis de ces senteurs. L'Abbé a la nausée et étouffe : en réalité, son corps ne fait qu'exprimer le lourd sentiment d'angoisse qui l'étreint face à tout ce qui l'écarte de son rêve d'être un individu purement spirituel. On comprend ainsi que ces odeurs ne sont pas *objectivement* dégoûtantes, mais jugées comme telles par le prêtre, précisément parce qu'elles sont la matérialisation de tout ce qu'il rejette d'un point de vue moral (soit le versant charnel, pulsionnel et animal de sa propre nature). Elles sont donc liées pour lui à une forme d'érotisme, que ne sent pas Désirée. C'est pourquoi le jeune homme fait lui-même un parallèle entre ces senteurs bestiales et les odeurs florales du Paradou. Pour Evgenia Timoshenkova, ce lien établi par le personnage n'est point gratuit :

[Serge] réunit dans une même note olfactive deux espaces qui s'associent dans la mythologie du roman à la vie. Pour l'abbé Mouret, dont l'esprit est empli d'odeur de dévotion, “les souffles trop gras du Paradou” à l'instar des effluves de la basse-cour et des senteurs du village des Artaud s'unissent dans une même “odeur de damnation”.<sup>54</sup>

---

52. Timoshenkova, Evgenia. *op.cit.*, p.137.

53 *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée., p.130.

54 Timoshenkova, Evgenia. *op.cit.*, p.140.

L'olfaction n'est dès lors plus uniquement d'ordre sensitif, elle ne concerne plus uniquement le corps, mais devient aussi *cosa mentale*. L'Abbé associe ces exhalaisons à des souvenirs ou des images mentales. Ces odeurs de fumier éveillent ainsi en lui toute une imagerie érotique : en voyant la chèvre de Désirée, Serge se souvient « d'avoir vu, dans le cloître de Saint-Saturnin, à Plassans, une chèvre de pierre décorant une gargouille, qui fornicu[e] avec un moine », ce qui explique pourquoi, d'après son point de vue, la chèvre de la basse-cour est vue comme « lubrique ». Quoiqu'il en soit, la répugnance face à ces odeurs s'explique par le fait qu'elles mettent l'Abbé en relation avec ce qu'il considère comme inacceptable moralement. Elles le renvoient ainsi à son impureté intrinsèque, à ce risque qu'il commette, lui aussi, une « faute » :

L'abbé Mouret a peur des odeurs de la basse-cour parce qu'elles le troublent, tout juste comme l'inquiète depuis quelque temps Désirée elle-même. Dans cette « fille de la terre », grandie à la campagne « en plein fumier », profitant du « sol gras » l'abbé retrouve les odeurs fortes de sa basse-cour qu'elle « emporte dans ses jupes ». Le prénom de la jeune fille s'avère sur ce plan particulièrement révélateur parce que Désirée, bien que d'une manière toute inconsciente, est désirée par son frère aîné qui la voit devenir « trop forte, trop saine; [sentant] trop la vie », trop humaine enfin. Le thème du refoulement des instincts naturels qui ne peut aboutir qu'à la dépravation se lit en filigrane de ces allusions, autant discrètes qu'elles soient, à une sorte de perversité olfactive chez le jeune abbé.<sup>55</sup>

Si *La Faute* fait entendre les « points de nez » des personnages, on devine aussi l'interprétation du narrateur, et en filigrane, celle de Zola lui-même. Le Docteur Pascal, répondant allégorique du romancier, valorise le personnage de Désirée, et implicitement, les exhalaisons de la nature, en disant à la jeune fille qu'elle « sen[t] bon, [qu'elle] sen[t] la santé ». A l'inverse, la résistance de l'Abbé à ces odeurs n'est pas du tout encouragée par le Docteur, et de surcroît, par le narrateur. On devine aussi que résister augmente paradoxalement le désir de céder à cette force de vie : c'est pourquoi la narration précise toujours que Frère Archangias est poursuivi par une odeur « de bouc qui ne [s'est] jamais satisfait. ». Dans ce roman, céder aux parfums environnants équivaut moralement à suivre les instincts humains, à être du côté de la Nature, de la Vie. Les connotations olfactives sont toutefois plus ambiguës dans *Le Ventre de Paris*.

Comme Serge, Florent est physiquement répugné par les odeurs ambiantes. L'origine de son dégoût est en réalité psychologique : ce que le jeune homme réprouve, c'est moins les senteurs de graisse et de nourriture en elles-mêmes, que ce qu'elles signifient pour lui moralement. Pour

---

55 *Ibid.*, p.138.



Florent, céder à ces odeurs signifie céder au confort matériel, à l'empâtement moral ; c'est par conséquent aussi se ranger du côté des Gras, des « honnêtes gens », apporter son soutien tacite au régime impérial en place, et donc trahir ses valeurs profondes. Comme l'Abbé Mouret, Florent est tout entier voué à la spiritualité (dans son cas, sa sublimation est d'ordre politique), et il souhaite pour cette raison être dégagé de ses appétits corporels. Il réprime et redoute ses instincts matériels, qui fragilisent ses idéaux révolutionnaires, en les rendant moins ardents. Le parallèle entre les deux protagonistes ne s'arrête pas là : il y a aussi, chez le héros du *Ventre de Paris*, un blocage au niveau sexuel, car la sensualité détourne le personnage de ses idéaux moraux. L'odeur de graisse tout comme *l'odor di femina* sont vues comme des *dis-tractions*, des *sé-ductions*, qui peuvent éloigner le héros du droit chemin. Ainsi Florent éprouve-t-il, encore plus fortement que Serge face à Albine, une angoisse face au parfum de La Belle Normande. Là où l'Abbé est tenté par l'odeur féminine, Florent, lui, étouffe, se sent en danger :

Il sentait même son corps puissant et tiède à côté de lui avec un certain malaise. Elle lui semblait colossale, très lourde, presque inquiétante, avec sa gorge de géante ; il reculait ses coudes aigus, ses épaules sèches, pris de la peur vague d'enfoncer dans cette chair. Ses os de maigre avaient une angoisse au contact des poitrines grasses. Il baissait la tête, s'amincissait encore, incommodé par le souffle fort qui montait d'elle [...] <sup>56</sup>

Jacques Fontanille remarque en cela, dans son ouvrage *Sémiotique du discours*, que « l'odeur que nous aimons, c'est celle qui témoigne de notre unité; celle qui nous rebute, c'est celle qui signale notre désunion ». Les arômes gras des Halles renvoient donc Florent à une forme d'interdit. Logiquement, le terme de « lâcheté » revient très souvent lorsque le héros est momentanément enivré par les odeurs alentour, comme pour signifier que la soudaine sensation de confort qu'il éprouve représente pour lui une trahison du point de vue moral :

Il était comme envahi par cette odeur des viandes du comptoir, il se sentait glisser à une *lâcheté* molle et repue. Peut-être avait-il eu tort de refuser cette place d'inspecteur qu'on lui offrait. Cette pensée mettait en lui une grande lutte ; il fallait qu'il se secouât pour retrouver ses roideurs de conscience. <sup>57</sup>

[...]

---

56 *Le Ventre de Paris*. éd. citée, p. 246.

57 *Ibid.* p. 151.

Il regrettait d'avoir cédé à Lisa. Dès le lendemain, échappé à la somnolence grasse de la cuisine, il s'était accusé de *lâcheté* avec une violence qui avait presque mis des larmes dans ses yeux<sup>58</sup>

[...]

Florent songeait qu'il serait puni tôt ou tard d'avoir consenti à prendre cette place d'inspecteur. C'était comme une tache dans sa vie. Il avait émarginé au budget de la préfecture, se parjurant, servant l'Empire, malgré les serments faits tant de fois en exil. Le désir de contenter Lisa, l'emploi charitable des appointements touchés, la façon honnête dont il s'était efforcé de remplir ses fonctions, ne lui semblaient plus des arguments assez forts pour l'excuser de sa *lâcheté*. S'il souffrait de ce milieu gras et trop nourri, il méritait cette souffrance.<sup>59</sup>

Comme *La Faute*, *Le Ventre* est un roman qui présente les « points de nez » des différents personnages : ainsi, à rebours de Florent, Quenu, rangé du côté des Gras, envisage les odeurs de graisse de sa charcuterie comme la matérialisation d'une forme de probité. Pour lui, l'environnement dans lequel il évolue est celui de « gens honnêtes » :

En écoutant Lisa, il regardait leurs portraits, aux deux côtés de la cheminée ; certainement, ils étaient des gens honnêtes, ils avaient l'air très comme il faut, habillés de noir, dans les cadres dorés. La chambre, elle aussi, lui parut une chambre de personnes distinguées ; les carrés de guipure mettaient une sorte de probité sur les chaises ; le tapis, les rideaux, les vases de porcelaine à paysages, disaient leur travail et leur goût du confortable<sup>60</sup>

Comme dit plus haut, la voix du narrateur, en ce qui concerne les pestilences des Halles, est moins claire que dans *La Faute*. Certes, il est évident que les odeurs de nourriture ne sont pas connotées positivement, puisque la graisse semble bien plus souvent dégoûter ou bloquer le désir que susciter la gourmandise. C'est ainsi que Laurence Besse qualifie *Le Ventre* de « roman anti-rabelaisien » :

*Le Ventre de Paris* se constitue ainsi en un roman anti-rabelaisien : l'univers d'un Gargantua associait, dans un même excès, les plaisirs de la table et les plaisirs du lit. Zola à l'opposé semble les dissocier : l'abondance de bonne chère empêche le péché de chair. [...] le roman n'est pas tant un roman de la chair qu'un roman de la graisse, et de l'excès de graisse. [...] Appartenant aux Maigres, Florent ne peut qu'être terrorisé. [...] Si le désir défaille c'est que tout devient ventre ; des Halles aux femmes tout est dévoreur.<sup>61</sup>

---

58 *Ibid.*, p.189.

59 *Ibid.*, p.454.

60 *Ibid.*, p. 279.

61 Besse, Laurence. « "Le Feu Aux Graisses" : La Chair Sarcastique Dans Le Ventre De Paris. » *Romantisme*, vol. 26,

De plus, les Gras ne font pas l'objet d'une valorisation, comme c'est le cas d'Albine ou de Désirée. Cependant, Florent n'est pas non plus explicitement valorisé pour sa résistance. Seules les émanations du potager de Madame François paraissent clairement louées, ce déjà dès l'Ébauche :

Ma fermière c'est la production, en face des Lisa, des Nanette, de la Halle entière qui est la consommation. La production est saine et noble, la consommation n'est souvent que l'indigestion. Ma fermière, grande femme aux traits virils; elle est veuve, elle mène le ferme, etc. Type de travail aux champs. Je me ménage une échappée sur la campagne. Un jour la fermière emmène Charles et mon petit peintre à la campagne, dans sa voiture. Sensation de Charles. Il est ravi de ne plus entendre les grondements de la Halle. Il est dans le trou heureux où la nourriture se fabrique. Comparaison.<sup>62</sup>

Dans tous les cas, les deux œuvres font entendre les différents points de vue des protagonistes, permettant au lecteur de comprendre qu'une odeur n'est pas saisie seulement avec le nez, mais aussi avec l'esprit. Pour Serge et Florent, l'environnement olfactif dominant est en contradiction avec leurs aspirations morales, et s'ils résistent par moments aux sollicitations sensorielles, parfois la matière est plus forte, et leur fait adopter des comportements contraires à leur désir. On va dès maintenant explorer plus en détail ce conflit tragique entre pulsion et volonté.

## 2. Le sens olfactif comme acteur de la destinée des personnages : une résistance difficile

L'odeur acquiert en effet un rôle dramatique fort dans les deux romans de notre corpus, puisqu'elle est à l'origine d'une lutte entre la volonté individuelle du personnage et ce que le climat sensoriel le pousse à faire. Florent et Serge rappellent parfois le héros tragique, dont les actions sont manipulées par une force suprême, qui le dépasse, et contre laquelle il ne peut rien. Or, dans notre corpus, ce ne sont plus les dieux qui manipulent le protagoniste, mais les parfums ambiants. Le charme des effluves devient alors un adversaire.

A l'instar d'Isabelle Reynaud-Chazot, on peut qualifier *La Faute de l'Abbé Mouret* comme « un cas tout à fait particulier dans la littérature du second XIX<sup>ème</sup> siècle [puisque] l'odeur [y] est dotée d'une épaisseur concrète et métaphorique qui fait d'elle un personnage essentiel, et même

---

no. 91, Jan. 1996, p.36

62 Dossier Préparatoire du *Ventre de Paris*, f°79.

[...] diabolique. »<sup>63</sup>. Zola lui-même insiste dans l'Ébauche sur le caractère tentateur des odeurs, qui manipulent les personnages : « C'est la nature qui joue le rôle de Satan dans la Bible : c'est elle qui tente Serge et Blanche, et qui les couche sur l'arbre du mal ». Dès la première partie de *La Faute*, les odeurs exercent une influence de plus en plus puissante sur l'Abbé : les différents portraits moraux de Serge, donnés au tout début du roman, permettent au lecteur de se le figurer comme un être de pur contrôle, qui cherche à faire taire ce qu'il y a de charnel et de spontané en lui, pour n'être que spiritualité. Or, au fil des chapitres, l'armure de l'Abbé Mouret se fragilise, et les descriptions sensorielles se multiplient. Le trouble qu'il éprouve face à Albine, lors de sa première visite du Paradou, et son malaise face aux odeurs de la basse-cour, sont ainsi mis en relation :

L'émergence d'une telle ou telle expression olfactive n'est jamais innocente, mais en se trouvant étroitement liée à la structure narrative du roman s'avère symbolique. Ainsi, par exemple, pour ce qui est de la basse-cour, Zola ne la laisse exhaler ses effluves qu'après la première visite de l'abbé Mouret au Paradou. Et cela non sans dessein. Car jusqu'à cette visite et la rencontre avec Albine, la «cuirasse» (61) protectrice de la croyance religieuse garantit jalousement le jeune abbé contre «les moindres souffles mauvais» de la «nature qui ne [lui] présente que d'ordures» (60). Mais la première rencontre avec la nièce du vieux Jeanbernat, aussi fugitive qu'elle soit, réveille les sens que Serge Mouret essaye d'anéantir.<sup>64</sup>

La tension dramatique monte au fil des pages, et atteint son paroxysme lors du dernier chapitre de la première partie. Celui-ci prend la forme d'une anagnorèse, où l'Abbé se rend compte que son rêve d'anéantir ses sens n'est pas possible, et que ses instincts corporels surpassent sa foi. La deuxième partie, juste après ce passage, vient entériner l'idée d'un triomphe de la sensation sur la volonté du personnage. Serge étant figuré comme amnésique, la matière peut exercer librement son influence sur lui, et le pousser vers des comportements qu'il aurait précédemment rejetés ou refoulés. Le personnage étant désormais complètement obéissant à l'ordre sensoriel alentour, il se dirige sans résistance vers la faute, laquelle, selon Zola dans l'Ébauche, « doit être *sereine*, sans lutte, (ils y glissent par une pente naturelle) »<sup>65</sup>. Dans cette partie, les exhalaisons du Paradou remodelent en effet complètement le héros. La sensualité environnante fait tomber le masque du personnage : ce dernier n'est plus l'Abbé Mouret, mais Serge. Les senteurs florales attisent peu à peu la virilité du protagoniste, jusque-là étouffée par son ancien rigorisme. A la manière de la statue de Condillac dans le *Traité des sensations*, Serge se fait homme grâce à la Nature, et ce sont principalement les sollicitations olfactives qui orchestrent cette seconde naissance :

---

63 Reynaud-Chazot, Isabelle. « Détournements de l'olfaction dans la littérature de la deuxième partie du XIX<sup>ème</sup> siècle (France et Angleterre). » Thèse de doctorat, Université Paris IV Sorbonne, 2000, p.61.

64 Timoshenkova, Evgenia. *op. cit.*, p.139.

65 Dossier Préparatoire de *La Faute de l'Abbé Mouret*, f°47.

Serge s'était arrêté à une trouée jaune qu'une large allée faisait devant lui, au milieu d'une masse épaisse de feuillage. [...] et il attendait que le matin prît cette allée pour couler jusqu'à lui. Il le sentait venir dans un souffle tiède, très faible d'abord, à peine effleurant sa peau, puis s'enflant peu à peu, si vif, qu'il en tressaillait tout entier. [...] Il le respirait venir avec les parfums qu'il cueillait dans sa course, l'odeur de la terre, l'odeur des bois ombrés, l'odeur des plantes chaudes, l'odeur des bêtes vivantes, tout un bouquet d'odeurs, dont la violence allait jusqu'au vertige. [...] Serge naquit dans l'enfance du matin.<sup>66</sup>

L'amnésie de Serge rend possible sa sensibilité nouvelle aux parfums, et conjointement, l'éveil de son désir. Chaque plante du Jardin, au moyen de son odeur particulière, pousse ainsi Serge et Albine au rapprochement physique. L'énumération ci-dessous insiste sur la puissance aromatique de chaque herbe, et montre aussi l'influence de chaque odeur sur la montée progressive du désir chez le couple :

Ils écrasaient des herbes puantes : l'absinthe, d'une griserie amère ; la rue, d'une odeur de chair fétide ; la valériane, brûlante, toute trempée de sa sueur aphrodisiaque. Des mandragores, des ciguës, des hellébores, des belladones, montait un vertige à leurs tempes, un assoupissement, qui les faisait chanceler aux bras l'un de l'autre, le cœur sur les lèvres.<sup>67</sup>

Comme précédemment, la puissance des odeurs au fil de la deuxième partie est de plus en plus forte. Les tentatives de résistance des futurs amants faiblissent, comme en témoigne le passage où ils souhaitent rester cloîtrés dans leur chambre. Malgré cette volonté, il nous est dit qu'ils sentent tout de même le Paradou « tout-puissant, énorme, derrière les rideaux minces », et que « des odeurs d'herbe [pénètrent] par les fentes des boiseries ». Enfin, la personnification du Jardin, au moment de la chute du couple, souligne qu'à la différence d'Adam et Eve, Serge et Albine ne sont pas responsables de leur faute, mais seulement esclaves des parfums aphrodisiaques et, *a fortiori*, de l'Énergie de vie qui les entoure de toutes parts :

C'était le jardin qui avait voulu la faute. Pendant des semaines, il s'était prêté au lent apprentissage de leur tendresse. Puis, au dernier jour, il venait de les conduire dans l'alcôve verte. Maintenant, il était le tentateur, dont toutes les voix enseignaient l'amour. Du parterre, arrivaient des odeurs de fleurs pâmées, un long chuchotement, qui contait les noces des roses, les voluptés des violettes ; et jamais les sollicitations des héliotropes n'avaient eu une ardeur plus sensuelle.<sup>68</sup>

---

66 *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée., p.212.

67 *Ibid*, p. 277.

68 *Ibid*., p. 301.

Les odeurs manipulent ainsi les individus selon leur bon vouloir. Outre le Jardin, ce sont aussi les senteurs de la chambre d'Albine qui poussent inconsciemment le couple vers l'union physique. « Le fantôme odorant de la morte », qui projette dans la pièce « une senteur troublante » et « un parfum persistant de violette », exerce lui aussi son pouvoir sur les amants. Pour Isabelle Reynaud-Chazot, ces fragrances-là sont également les actrices de la chute de Serge et Albine. En consommant leur amour, ces derniers matérialisent non pas un désir mais une pulsion impersonnelle, attisée par l'espace olfactif environnant :

[Ces odeurs] intègrent l'expérience amoureuse dans un cycle humain, antérieur à leur propre expérience. A la différence d'Adam et Eve, Albine et Serge ne sont pas les premiers auteurs de la « faute » ; ils ne font que pénétrer dans un cycle depuis longtemps commencé. Comme la basse-cour, la chambre témoigne, par l'odeur, de l'universalité de la « chute », mais dans une atmosphère plus intime et plus raffinée. Ces trois manipulations vont donc dans le même sens : elles érotisent les odeurs et font de l'amour physique l'élément central d'un cycle naturel.<sup>69</sup>

Dans la troisième partie du roman, l'Abbé Mouret reprend son rôle de prêtre, et souhaite, après sa faute, anéantir ses sens encore plus ardemment qu'auparavant. On pourrait interpréter ce mouvement final du roman comme un triomphe de la volonté personnelle du héros. Or, le lecteur comprend vite qu'il ne peut pas suivre cette interprétation : en effet, le comportement final de Serge se comprend moins comme une victoire de sa volonté, que comme un évitement perpétuel, une fuite méticuleuse de tout ce qui pourrait l'empêcher de fauter à nouveau. L'Abbé, par exemple, se consacre désormais au Christ et refuse d'honorer Marie, car cette dernière pourrait lui rappeler Albine et son envoûtante *odor di femina*. De plus, suite à son entrevue avec la jeune fille dans l'église, un passage en focalisation interne révèle finalement au lecteur que la foi de Serge s'est largement ébranlée :

Depuis sa faute, il était ainsi le jouet des caprices de la grâce. [...] Il connaissait toutes les attaques du péché. Pas un jour ne passait sans qu'il fût éprouvé. Le péché prenait mille formes, entraît par ses yeux, par ses oreilles, le saisissait de face à la gorge, lui sautait traîtreusement sur les épaules, le torturait jusque dans ses os. Toujours, la faute était là, la nudité d'Albine, éclatante comme un soleil, éclairant les verdure du Paradou. Il ne cessa de la voir qu'aux rares instants où la grâce voulait bien lui fermer les paupières de ses caresses fraîches. Et il cachait son mal ainsi qu'un mal honteux<sup>70</sup>

---

69 Reynaud-Chazot, Isabelle. « Détournements de l'olfaction dans la littérature de la deuxième partie du XIXème siècle (France et Angleterre). » Thèse de doctorat, Université Paris IV Sorbonne, 2000., p.65/

70 *Op. cit.*, p.388

Quelques pages plus loin, Serge est décrit comme étant en proie à une hallucination visuelle et olfactive, signe que le parfum d'Albine le fascine encore, et que le stimulus olfactif émette une fois de plus, de façon presque satanique, sa spiritualité. Les lignes ci-dessous dévoilent que l'individu n'a aucun contrôle sur ses instincts, que sa chair est dotée d'une vie autonome, et qu'elle peut se jouer tragiquement du personnage, en surpassant sa conscience morale. Ce passage constitue aussi un acmé, en suggérant que plus le héros cherche à anéantir ses pulsions, plus elles reviennent le hanter. La résistance a donc ici un effet inverse à son but initial :

Ses yeux, qu'il fermait de ses poings, voyaient, sur le noir des ténèbres, les lignes souples du corps d'Albine, tracées d'un trait de flamme. Elle avait une poitrine nue aveuglante comme un soleil. À chaque effort qu'il faisait pour enfoncer ses yeux, pour chasser cette vision, elle devenait plus lumineuse, elle s'accusait avec des renversements de reins, des appels de bras tendus, qui arrachaient au prêtre un rôle d'angoisse. Dieu l'abandonnait donc tout à fait, qu'il n'y avait plus pour lui de refuge ? Et, malgré la tension de sa volonté, la faute recommençait toujours, se précisait avec une effrayante netteté. Il revoyait les moindres brins d'herbe, au bord des jupes d'Albine ; il retrouvait, accrochée à ses cheveux, une petite fleur de chardon, à laquelle il se souvenait d'avoir piqué ses lèvres. Jusqu'aux odeurs, les sucres un peu âcres des tiges écrasées, qui lui revenaient...<sup>71</sup>

C'est pourquoi le geste expiatoire que le héros effectue mécaniquement pour contrer le pouvoir de la sensation, soit la prière, est de moins en moins puissant tout au long du roman. Florent, dans le dernier tiers du *Ventre de Paris*, perd lui aussi l'élément qui lui permettait de résister à l'assaut de la matière. Selon David Baguley, sa mansarde constitue le seul espace où « le corps est libéré des odeurs et des formes corrompantes » et où « l'esprit peut prendre son essor, dominer le monde qui s'étale au dessus de lui »<sup>72</sup>, ce qui n'est plus le cas à la toute fin de l'œuvre, signe que les senteurs des Halles sont de plus en plus envahissantes, et que parallèlement, la lutte que Florent mène contre elles est de plus en plus vaine :

[Les Halles] étaient sans cesse là. Il ne pouvait ouvrir la fenêtre, s'accouder à la rampe, sans les avoir devant lui, emplissant l'horizon. Il quittait les pavillons, le soir, pour retrouver à son coucher les toitures sans fin. Elles lui barraient Paris, lui imposaient leur énormité, entraient dans sa vie de chaque heure. Elles lui soufflaient à la face toutes leurs mauvaises haleines, roulées au milieu de la ville comme un ivrogne sous la table, à la dernière bouteille.<sup>73</sup>

---

71 *Ibid.*, p.394.

72 Baguley, David. « Le Supplice de Florent : à propos du *Ventre de Paris*. » *Europe*, nos. 468-469, 1968, pp. 91-96.

73 *Le Ventre de Paris*, éd. citée., p. 457.

Toutefois, dans *Le Ventre de Paris*, la configuration est différente. Dans *La Faute*, Serge cède au plaisir olfactif, en s'unissant avec Albine, alors que Florent, lui, ne trouve jamais de plaisir durable dans les odeurs de graisse, et qu'il demeure jusqu'à la fin du roman, un *résistant*. C'est même parce qu'il est incapable de se plier à la loi des Gras, parce qu'il résiste invariablement à la matière, qu'il est expulsé des Halles, d'où la dimension sacrificielle supplémentaire du *Ventre de Paris*. Le roman met bel et bien en scène « le supplice de Florent ». Pour Laurence Besse, ce personnage apparaît en effet comme un avatar du *pharmakos* grec :

A sa première apparition, étendu sur la route, il est celui qui fait obstacle, empêchant (réellement et symboliquement) les charrettes des marchands d'approvisionner les Halles. Il est donc celui qui empêche le fonctionnement de la cité. Ancien habitant du quartier des Halles, sa maigreur le rend pourtant inéluctablement étranger à l'opulence du lieu.<sup>74</sup>

Elle poursuit en insistant sur le fait que son sacrifice permet la réconciliation des différents protagonistes, et que, comme dans la cité grecque, l'expulsion de l'intrus a un rôle politique de consolidation des partis. Le départ de Florent marque le retour à la paix, dont la réconciliation entre la Belle Normande et la Belle Lisa est le symbole. De plus, l'ultime description panoramique des Halles, d'après la perspective du Maigre Claude Lantier, dévoile bien que la mise en exil de l'élément perturbateur qu'était Florent a permis le renforcement du groupe des Gras. Leur opulence semble alors plus impressionnante encore qu'au tout début de l'œuvre :

Et Claude sentait un réveil de gaieté dans les grandes Halles sonores, dans le quartier empli de nourritures entassées. C'était comme une joie de guérison, un tapage plus haut de gens soulagés enfin d'un poids qui leur gênait l'estomac. Il vit la Sarriette, avec une montre d'or, chantant au milieu de ses prunes et de ses fraises, tirant les petites moustaches de M. Jules, vêtu d'un veston de velours. Il aperçut Mme Lecœur et Mlle Saget qui passaient sous une rue couverte, moins jaunes, les joues presque roses, en bonnes amies amusées par quelque histoire. Dans la poissonnerie, la mère Méhudin, qui avait repris son banc, tapait ses poissons, engueulait le monde, clouait le bec du nouvel inspecteur, un jeune homme auquel elle avait juré de donner le fouet ; tandis que Claire, plus molle, plus paresseuse, ramenait, de ses mains bleuies par l'eau des viviers, un tas énorme d'escargots que la bave moirait de fils d'argent. À la triperie, Auguste et Augustine venaient acheter des pieds de cochon, avec leur mine tendre de nouveaux mariés, et repartaient en carriole pour leur charcuterie de Montrouge. Puis, comme il était huit heures, qu'il faisait déjà chaud, il trouva, en revenant rue Rambuteau, Muche et Pauline jouant au cheval : Muche marchait à quatre pattes, pendant que Pauline, assise sur son dos, se tenait à ses cheveux pour ne pas tomber. Et, sur les toits des

---

74 Besse, Laurence. « "Le Feu Aux Graisses" : La Chair Sarcastique Dans Le Ventre De Paris. » *Romantisme*, vol. 26, no. 91, Jan. 1996, p.40.



Halles, au bord des gouttières, une ombre qui passa lui fit lever la tête : c'étaient Cadine et Marjolin riant et s'embrassant, brûlant dans le soleil, dominant le quartier de leurs amours de bêtes heureuses.<sup>75</sup>

Là où le drame de l'Abbé Mouret est d'avoir cédé aux odeurs du Paradou, celui de Florent est d'avoir trop résisté aux exhalaisons de nourriture. Dans *La Faute*, les senteurs ont avant tout une fonction incitative. En revanche, dans *Le Ventre*, Zola insiste moins sur le caractère tentateur des effluves, pour mettre davantage en lumière leur rôle social : les pestilences des Halles ont la capacité de chasser les éléments perturbateurs, de renforcer le groupe des dominants, et de maintenir la paix. Ainsi, ce n'est pas Lisa à proprement parler qui est responsable de l'exclusion de Florent, mais bien plutôt tous les Gras, et *a fortiori*, les Halles tout entières :

[Florent] se disait que les Halles étaient complices, que c'était le quartier entier qui le livrait. Autour de lui, montait la boue de ces rues grasses. [...] En recevant au visage le grand soleil de la rue, il eut honte, il monta dans le fiacre, l'échine pliée, la figure terreuse. Il sentait en face de lui la poissonnerie triomphante, il lui semblait que tout le quartier était là qui jouissait.<sup>76</sup>

Tout au long des deux romans, l'odeur est dépeinte comme une épée de Damoclès, une présence malveillante pour Florent et Serge, qui les entraîne vers une chute, politique ou religieuse. Soit le protagoniste résiste trop, auquel cas il est banni de l'espace olfactif correspondant ; soit sa résistance est vaine, et il réalise malgré lui sa plus profonde Angoisse. De plus, la thématique olfactive permet à Zola de révéler que l'homme conserve, malgré ses efforts de tempérance, un fondement pulsionnel, instinctif. En cela, la métaphore animale traverse les deux œuvres de notre corpus, et tous les personnages cédant aux odeurs sont désignés comme des animaux : Marjolin est ainsi une « oie grasse », Lisa une « vache sacrée », Frère Archangias « un bouc qui ne se serait jamais satisfait »... Cette animalisation des protagonistes démontre la fragilité de la spiritualité face à l'appel de la matière : même l'Abbé Mouret, censé incarner une sublimation, un triomphe suprême de l'esprit, se voit rattrapé par ses instincts corporels ; Florent, dénué de toute concupiscence ou de désir sexuel, est puni en raison même de sa pureté politique et de ce mépris du corps, signe que c'est toujours la sensation qui triomphe dans les deux ouvrages.

On peut donc en conclure que les véritables personnages de *La Faute* et du *Ventre* sont en

---

75 *Le Ventre de Paris*, éd. citée., p. 496.

76 *Ibid.*, p.490

réalité les fragrances environnantes, qui régissent la destinée de tout le personnel romanesque. Même la résistance n'est pas synonyme de triomphe du héros. De plus, cette répulsion olfactive ne concerne que Serge et Florent ; quasiment tous les autres protagonistes de notre corpus fusionnent autant physiquement que moralement aux odeurs ambiantes. En donnant à l'odeur une telle importance, Zola fait de ses personnages moins des acteurs de leur destin, que des êtres profondément influencés par leur environnement. Comme Sophie Ménard dans sa thèse *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, on serait tentée de conclure que l'écrivain, en insistant sur ce pouvoir de l'olfaction, met en lumière « la défaite de la volonté et de l'esprit, toujours assujettis à la matière », et qu'il « n'étudie pas les cryptes de l'âme, préférant y substituer une poétique de la pulsion et de l'instinct, qui incarne une voix du corps et qui fait advenir, involontairement, un afflux de souvenirs<sup>77</sup> », de désirs et de penchants. Ce rôle prépondérant du sens olfactif dévoile ainsi que, pour Zola, le corps est plus puissant que l'esprit, et que les sollicitations sensorielles sont capables de provoquer un émiettement, voire une dissolution totale, de la volonté.

Il serait intéressant, à ce moment-là de notre travail, d'exploiter ces réflexions, non plus dans une perspective strictement narrative, mais, cette fois-ci, au niveau auctorial. On pourrait ainsi faire l'hypothèse que Zola, lors de la phase d'élaboration du *Ventre* et de *La Faute*, partage le même dilemme que Serge et Florent. Lors de la phase d'enquête, le corps de l'écrivain, comme ceux de ces personnages, est exposé à de multiples senteurs. Si cette plongée dans divers stimuli sensoriels, avant la phase d'écriture, est présentée par Zola lui-même comme un gage d'extrême précision, on pourrait penser qu'elle lui fait courir le risque d'être grisé par ces fragrances. Son écriture, lors des passages olfactifs, témoignerait alors d'un conflit entre, d'un côté, une exigence de méticulosité, et de l'autre, un emportement naturel lorsqu'il s'agit de décrire la matière.

Ce second temps de notre étude suivra deux mouvements : d'abord, on montrera comment l'investigation sur le terrain est définie par Zola comme la première étape de la méthode d'un écrivain particulièrement minutieux. Ce sera l'occasion d'insister sur l'importance de l'*image*, dans la seconde moitié du XIXe siècle. Le romancier de cette époque utilise de nombreuses stratégies pour convaincre son lectorat de son intégrité artistique, et l'investigation préparatoire est avant tout un moyen, pour Zola, de médiatiser, de rendre public la rigueur de son esthétique. On nuancera par la suite cette position, en réhabilitant l'importance de la « fantaisie »<sup>78</sup> zolienne, et en montrant que

---

77 Ménard, Sophie. « Introduction de la troisième partie. 'Les fissures du moi'. » *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, pp. 245-247.

78 Expression utilisée par Colette Becker « Retour sur les dossiers préparatoires. Cela 's'établira en écrivain'. », in *Les*

certain passages descriptifs, notamment ceux où la senteur est au centre du texte, témoignent d'une soudaine fièvre et d'un lâcher-prise de l'écrivain, qui contrastent avec l'*ethos* de l'auteur naturaliste.

## **DEUXIÈME PARTIE – Le nez et la plume**

# CHAPITRE 1. L'EXPÉRIENCE SENSORIELLE LORS DE LA PHASE D'ENQUÊTE COMME UN GAGE DE MAÎTRISE POUR L'ÉCRIVAIN

## 1. Du nez à la plume : Zola, un romancier expérimental

Si la question de la relation au milieu et aux sensations se pose pour les personnages, elle concerne aussi Zola lui-même, puisque l'écriture du *Ventre de Paris* et de *La Faute de l'Abbé Mouret*, on le sait, a été précédée d'explorations *in situ*, menées respectivement aux Halles Baltard et dans des expositions horticoles. Il va sans dire que Zola est un écrivain du contact, un romancier expérimental, au premier sens du terme, car pour lui, écrire sur quelque chose nécessite d'en avoir d'abord fait l'expérience dans le monde réel. Henri Mitterand définit ainsi *Le Ventre de Paris* :

[C]'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.<sup>79</sup>

Dans *Le Roman expérimental*, Zola insiste sur le fait que l'écrivain, avant la phase de rédaction, doit avoir côtoyé le milieu qu'il souhaite décrire dans son roman. C'est ainsi qu'il évoque cette première étape d'exploration :

Un de nos romanciers naturalistes veut écrire un roman sur le monde des théâtres. Il part de cette idée générale, sans avoir encore un fait ni un personnage. Son premier soin sera de rassembler dans des notes tout ce qu'il peut savoir sur ce monde qu'il veut peindre. [...] Enfin, *il visitera les lieux, vivra quelques jours dans un théâtre pour en connaître les moindres recoins, passera ses soirées dans une loge d'actrice, s'imprénera le plus possible de l'air ambiant* (nous soulignons). [...] Et une fois les documents complétés, son roman, comme je l'ai dit, s'établira de lui-même.<sup>80</sup>

Comme ses personnages, Zola va *s'imprégner* d'un milieu, en connaître les rues, les habitants, et surtout expérimenter des sensations liées à cet espace, voir, toucher, sentir, avant d'écrire. Les impressions sensorielles décrites dans les romans prennent alors un caractère biographique, puisque Zola, lors de ses enquêtes de terrain, les a éprouvées dans sa propre chair.

<sup>79</sup> Mitterand, Henri. « Le triomphe du ventre », *La représentation du réel dans le roman*. Éditions Oséa, 2002., p.61.

<sup>80</sup> Zola, Émile. *Le Roman expérimental*. Charpentier, cinquième édition, 1881, pp.207-208.

Dans *Le relevé des jours*, Guillaume McNeil Arteau met en lumière le lien entre les impressions consignées par Zola lors de sa visite au théâtre des Variétés, et les sensations du comte Muffat quand il pénètre dans ce même théâtre. En comparant les notes préparatoires au texte final, on s'aperçoit que les sensations éprouvées par le romancier sont étoffées dans l'œuvre définitive. Dans les brouillons, Zola se contente de termes laconiques (il note seulement la présence de « l'odeur, [du] gaz, [de] la chaleur », enregistrant simplement les données perspectives autour de lui), et ces trois données vont ensuite « saturer la description comme des leitmotivs »<sup>81</sup>, signe qu'elles sont bien réinvesties dans l'économie narrative. Parallèlement, on peut vérifier s'il existe ce même lien entre les impressions de Zola et les odeurs décrites dans *Le Ventre de Paris* et *La Faute de l'Abbé Mouret*, en un mot, si la prégnance olfactive des deux œuvres peut être justifiée d'un point de vue génétique.

Les brouillons du *Ventre de Paris* montrent que Zola a été saisi par plusieurs odeurs lors de sa visite des Halles. Il fait mention de l'odeur des légumes, des herbes aromatiques, des poissons, des volailles, et très souvent, l'élément olfactif est mentionné à la toute fin d'une énumération ou d'une phrase, comme on l'observe dans les segments suivants :

Vers 5 heures, par un jour très chaud, toutes les femmes sur les portes, l'allée encombrée ; elles plument, la plume vole dans l'air chaud ; les tentes joignant les allées, le couloir étroit, pour le soleil ; l'odeur forte.

[...]

Tas de salade, chicorées, scaroles, etc. Ce qui domine comme odeur, c'est la senteur âpre des carottes, et le parfum du persil, et du céleri.<sup>82</sup>

Cette position finale, venant clôturer la liste, suggère que l'odeur acquiert une valeur « d'hypertrophie du détail vrai »<sup>83</sup>, comme si le parfum était un surplus de matière, l'élément ultime, le plus capable, de faire exister la chair du réel dans le langage. Dès la phase d'exploration, Zola, toujours dans cette ambition naturaliste d'épuiser le réel sous toutes ses formes, ajoute à ses observations visuelles des paysages olfactifs en devenir. La possibilité de convoquer les odeurs est en effet un avantage de l'écrivain sur le peintre, et un privilège de la langue littéraire sur la peinture (on se souvient de la caricature du *Charivari* d'avril 1877, où le peintre impressionniste, après avoir

---

81 McNeil Arteau, Guillaume. « Au miroir du reportage. » *Le relevé des jours*, Classiques Garnier, 2018, pp. 317–396.

82 *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*. Textes établis et présentés par Henri Mitterand, Plon, « Terre humaine », 1986, p.364.

83 Expression utilisée par Zola dans sa lettre à Henry Céard, datée du 22 mars 1885.

dessiné « des tons de cadavres », regrette de ne pas « arriver à l'odeur »). La juste description du parfum permet donc au romancier de se rapprocher encore un peu plus de la réalité. On se doute alors que les odeurs senties par Zola vont faire l'objet de développements dans le roman et que l'élément olfactif sera prégnant dans les « colossales natures mortes » des Halles.

On reconnaît deux façons de convoquer les odeurs dans les brouillons. On remarque d'un côté la simple notation, la retranscription pure, ou du moins ce qui s'approcherait le plus d'un *il y a* neutre (« odeur très pénétrante et très délicate », « chaque cave a son odeur propre »), et de l'autre, les témoignages d'une expérience corporelle singulière, qui trahissent davantage le sentiment personnel, le dégoût ou l'étouffement par exemple. Dans ce cas-là, ce n'est plus le terme générique d'odeurs qui est employé, mais des hyponymes comme « puanteurs ». On note aussi des commentaires personnels suite à la découverte de certaines senteurs, comme lorsque Zola pénètre dans la resserre de la volaille :

C'est la plus curieuse. En entrant, odeur forte, pénétrante, et comme tiède. C'est une odeur de plume, de fiente, et de volaille, où les alcalis vous prennent à la gorge. On en est imprégné, pris à la gorge, et on en garde longtemps l'odeur dans ses vêtements. Ce doit être très malsain de vivre dans cet air renfermé plein de senteurs vivantes.<sup>84</sup>

Comme pour *Nana*, les impressions de Zola vont être réinvesties dans le roman final, et prêtées à divers personnages. Le segment « On en est imprégné, pris à la gorge, et on en garde longtemps l'odeur dans ses vêtements » décrit une sensation de nausée face aux odeurs ; or, ce sentiment de malaise devient, dans l'œuvre achevée, la caractéristique principale de Florent. Plusieurs phrases dans le roman font directement écho aux notes des brouillons ci-dessus :

Derrière lui, des paquets de céleris, des tas de persil mettaient des odeurs irritantes *qui prenaient [Florent] à la gorge* (nous soulignons)

[...]

Florent, après avoir assisté à la fermeture des grilles, *emportait avec lui la poissonnerie dans ses vêtements, dans sa barbe, dans ses cheveux*. Les premiers mois, il ne souffrit pas trop de *cette odeur pénétrante* (nous soulignons) [...] Mais, par les soirées de flamme, quand *les puanteurs montaient*,

---

84 *Carnets d'enquêtes*, p.402.

traversant d'un frisson les grands rayons jaunes, comme des fumées chaudes, les nausées le secouaient de nouveau [...]<sup>85</sup>

De même, l'observation « ce doit être très malsain de vivre dans cet air renfermé plein de senteurs vivantes », surtout avec l'adjectif « malsain », qui est déjà connoté affectivement, annonce un élément de caractérisation de Marjolin que Zola va pousser à son terme dans le roman. Il était déjà précisé dans l'Ébauche que Marjolin serait « le quasimentmodo [des] Halles », et qu'il « fera[it] corps avec elle ». L'immersion de Zola dans les resserres permet d'étoffer le caractère du protagoniste : habitué à vivre dans un environnement que l'écrivain a perçu comme fétide, Marjolin sera dépeint comme une bête, une « oie grasse »<sup>86</sup>, et cette bestialité le poussera par exemple à tenter de séduire la belle Lisa. Or, cette dernière, lors de la scène de séduction, est incommodée par les odeurs de volaille, et la description de son malaise rappelle en tout point celui qu'a vécu Zola, preuve une fois de plus de la réutilisation de ses propres perceptions :

Ce qui l'arrêtait là, plus encore que l'obscurité, c'était une odeur chaude, pénétrante, une exhalaison de bêtes vivantes, dont les alcalis la piquaient au nez et à la gorge.

– Ça sent très mauvais, murmura-t-elle. Ce ne serait pas sain, de vivre ici.

– Moi, je me porte bien, répondit Marjolin étonné. L'odeur n'est pas mauvaise, quand on y est habitué.

Puis, on a chaud l'hiver ; on est très à son aise.<sup>87</sup>

Enfin, les sensations vécues lors de l'immersion aident l'écrivain à préciser les éléments narratifs de son œuvre en formation. Les odeurs de la resserre sont perçues par Zola comme fortes, pénétrantes et malsaines : ce ressenti corporel proche du dégoût va alors le décider à faire de cet espace l'endroit de la scène de viol, comme en témoignent les lignes suivantes des brouillons (« C'est dans la resserre aux volailles que je ferai passer ma scène de viol »). Le sensoriel nourrit l'intellectuel, et inversement. Soit le nez aide la plume, et la sensation inspire alors une scène ou un détail narratifs en devenir, soit la plume sublime le nez, transcende la sensation pure, pour la transformer en mythe (l'exploration de Zola dans les Halles est orientée par la volonté de proposer une allégorie du « ventre de l'humanité, par extension la bourgeoisie digérant, ruminant, cuvant en paix ses joies et ses honnêtetés moyennes »). La phase d'exploration préliminaire de *La Faute de*

---

85 *Le Ventre de Paris*, éd. citée., p. 42 et p. 230.

86 *Ibid.*, p.330.

87 *Idem.*



*l'Abbé Mouret* témoigne aussi de ce va-et-vient entre sensoriel et intellectuel. Comme le rappelle Paul Alexis dans *Émile Zola. Notes d'un ami*, l'écriture du roman a été précédée de la visite d'expositions horticoles :

Les larges descriptions de plantes, de fleurs, qui s'y trouvent, n'ont pas été prises seulement dans les catalogues, comme on l'a dit. Le romancier a poussé la conscience jusqu'à aller dans les expositions horticoles, afin de décrire chaque plante sur la réalité.<sup>88</sup>

Ainsi, le savoir extradiégétique déployé pour la description du Paradou n'est pas seulement d'ordre intellectuel ; la recherche documentaire passe aussi par le corps et par la rencontre réelle avec ce qui sera plus tard l'objet de l'écriture. Les listes de fleurs, d'arbres et de fruits, qu'on retrouve dans les brouillons, sont certes tirées en grande partie d'encyclopédies et de catalogues, mais un autre type de savoir, fondé sur l'expérience corporelle, a dû être mobilisé. Le travail de recherche préliminaire n'est jamais purement abstrait, mais s'enrichit au contraire des expériences sensorielles que connaît l'écrivain. De plus, l'exploration ne se fait jamais au hasard, mais est motivée et cadrée par une idée narrative minimale, exposée dans l'Ébauche. Plus précisément, l'enquête doit être comprise comme la première étape de la méthode d'écriture de Zola, et *a fortiori*, de nombreux écrivains naturalistes.

## 2. Écrire dans la maîtrise : un objectif, et une image

Comme on l'a dit, cette volonté de déplacement à l'extérieur est primordiale pour comprendre la poétique zolienne. Zola considère cette étape comme capitale, car elle lui permet d'affirmer l'originalité et, d'une certaine façon, la supériorité de sa méthode d'écriture sur les autres. Dans le chapitre « Le sens du réel » du *Roman expérimental*, il opère une distinction entre les écrivains de l'imaginaire et le romancier réaliste. Les premiers écrivent au gré de ce que l'imagination leur dicte, sans plan préconçu :

George Sand, qui, dit-on, se mettait devant un cahier de papier blanc, et qui, partie d'une idée première, allait toujours sans s'arrêter, composant au fur et à mesure, se reposant en toute certitude sur son imagination, qui lui apportait autant de pages qu'il lui en fallait pour faire un volume<sup>89</sup>

---

88 Alexis, Paul. *Émile Zola. Notes d'un ami*. Paris, Charpentier, 1882., p.102.

89 Zola, Émile. *Le Roman expérimental*. Charpentier, cinquième édition, 1881, p.207.

L'auteur naturaliste, au contraire, voit son roman comme une démonstration d'une loi de la nature ; pour lui, l'écriture n'est plus un geste spontané et primordial, mais un acte méthodique, qui va parachever un long travail de recherches mené auparavant dans la réalité. Avant d'écrire sur une situation, il faut, d'abord, l'avoir observée de ses propres yeux. Les enquêtes sur le terrain donnent de la légitimité aux descriptions, car elles sont tirées de faits réels ; elles permettent aussi à l'écrivain de se présenter aux yeux de ses lecteurs non plus comme un affabulateur, mais comme un homologue du scientifique suivant la méthode expérimentale de Claude Bernard. Philippe Hamon rappelle en effet que :

Zola et les Goncourt, ainsi que leurs disciples, se veulent les promoteurs de "l'étude d'après nature en littérature" [selon le mot d'Edmond de Goncourt, dans la Préface des *Frères Zemganno*] et souhaitent se présenter comme "les greffiers", les "historiens", les "juges d'instruction", les "enquêteurs", de la société de leur époque.<sup>90</sup>

Le terme de promotion, de présentation, a son importance. Cette première phase d'investigation comporte de nombreux avantages médiatiques pour l'homme de lettres, particulièrement dans la seconde moitié du XIXe siècle, au cours de laquelle la pratique de l'entretien littéraire se généralise de plus en plus. Henri Mitterand révèle que Zola s'est beaucoup livré à l'exercice de l'*interview*, et qu'il a lui-même lourdement insisté, auprès des journalistes, sur ce premier moment de documentation précédant chaque roman, sans doute pour « donner au public un portrait de lui-même où se fondissent la figure du créateur et du théoricien »<sup>91</sup>, pour s'attribuer un ethos d'écrivain minutieux, de « savant consciencieux et honnête »<sup>92</sup>. La phase d'enquête a donc un enjeu en termes d'image : grâce à elle, l'écrivain peut *s'afficher* comme étant objectif, méticuleux et véritablement réaliste. C'est pourquoi l'immersion doit se faire sous le signe de la maîtrise.

La position de l'écrivain lors de la phase d'enquête est en effet surplombante, ce qui amène à distinguer l'exploration zolienne de l'incorporation au milieu vécue par les personnages. Les protagonistes subissent les odeurs, les sensations prennent en quelque sorte le contrôle d'eux-mêmes. Zola, lui aussi, dans une certaine mesure, s'abandonne à diverses stimulations, et cet abandon fait d'ailleurs pleinement partie de son travail puisque les réactions sensorielles vont servir

---

90 Hamon, Philippe. « Le Ventre de Paris d'Émile Zola ». *Les Halles*, édité par Jean-Louis Robert et Myriam Tsikounas, Éditions de la Sorbonne, 2004, pp.79-91.

91 Mitterand, Henri. « Quelques aspects de la création littéraire dans l'œuvre d'Émile Zola. » *Cahiers naturalistes*, n°. 24-25, 1963, p.9.

92 C'est ainsi que le docteur Toulouse qualifie Zola.

de matériau à ses futures descriptions. Toutefois, cet abandon est volontaire, recherché par l'écrivain ; ce dernier a par conséquent une certaine maîtrise sur lui, là où les personnages, eux, sont totalement démunis face à l'influence des stimuli sensoriels sur leur être. On en vient ainsi à une divergence majeure. Là où les protagonistes sont des participants au milieu, des composants de celui-ci, Zola, lui, est seulement observateur de l'espace : il y a immersion certes, mais elle a pour maîtres-mots recul et neutralité. De plus, les observations ne sont jamais menées au hasard, car commandées par un projet artistique déjà ébauché, comme le rappelle Olivier Lumbroso :

À partir de *La Curée* et surtout du *Ventre de Paris*, Zola authentifie l'univers référentiel de son roman au moyen d'une enquête de terrain qui se caractérise, à des degrés divers, par une immersion sensible et cognitive, où le corps et les perceptions occupent une place centrale. [...] Cette immersion n'est pas une promenade baudelairienne où le marcheur se laisserait porter, au gré du hasard à travers les pavillons. C'est au contraire une immersion choisie, planifiée et orientée par le scénario que l'*Ébauche* a mis en place dans ses grandes lignes. La fiction passe commande d'un cadre spatial, d'un milieu à peindre avec exactitude et vérité, avec une exigence de rentabilité : il faut s'imprégner vite et bien d'un environnement inconnu.<sup>93</sup>

Par ailleurs, Lumbroso insiste sur le fait que l'immersion zolienne n'est pas « de type intimiste, psychologique et directement participative ». Zola ne procède pas, par exemple, de la même façon que « le sociologue Jacques Valdour qui se fait ouvrier pour observer de près le prolétariat et nouer avec lui des relations », ou que Henry Leyret qui, « pour comprendre la vie du peuple, ouvre un bistrot près de Belleville »<sup>94</sup>. Zola est toujours dans un rôle de témoin du milieu, jamais d'acteur, c'est pourquoi on peut relativiser la sensorialité de son immersion. Le corps reste mobilisé, mais il n'est pas directement transformé par l'environnement ; une immersion complète aurait pu agir sur le corps de l'auteur en le marquant de nouveaux *habitus* (si Zola s'était véritablement glissé dans la peau d'un inspecteur de la marée ou d'un prêtre, il aurait pu acquérir de nouveaux gestes techniques, manier une nouvelle langue, etc.). Certes, Zola côtoie le milieu que vont peupler ses personnages, mais il ne se met jamais directement à leur place, *dans leur peau*, littéralement. Comme le résume Olivier Lumbroso, « le romancier domine, fait la synthèse. Il reste maître de la situation »<sup>95</sup>. Ainsi, Zola, dans ses observations, est *écrivain* du peuple, mais pas membre du peuple à part entière, et même dans son corps, il reste romancier. Pour aboutir à la

---

93 Lumbroso, Olivier. « 4. La "sociologie pratique" d'Émile Zola : immersion et enquêtes de terrain en régime naturaliste ». *En immersion*, édité par Pierre Leroux et Erik Neveu, Presses universitaires de Rennes, 2017, pp.79-92.

94 *Ibid.*

95 *Ibid.*

précision scientifique dont il s'est fait un objectif, l'auteur doit toujours conserver cette posture de surplomb, que les brouillons mettent déjà en avant.

### 3. La forme-liste comme démonstration d'une posture savante

Dans ce cas, on peut interpréter la forme-liste, commune aux brouillons et aux œuvres finales, comme une preuve de la rigueur de l'écrivain vis-à-vis de son futur lectorat. Pour Olivier Lumbroso, « le dossier préparatoire se veut la vitrine de la “méthode” naturaliste de “l'observation” et du “document vrai”, que l'écrivain se plaît à commenter »<sup>96</sup> ; dès les brouillons, la question médiatique est centrale, il s'agit donc de suggérer formellement le contrôle. L'utilisation très fréquente de la liste renvoie l'image d'un écrivain consciencieux. Dans les notes du *Ventre de Paris*, l'énumération des rues autour des Halles et des odeurs qui s'en dégagent montre par exemple que Zola a un œil (et un nez) classificateur(s) face à la diversité du réel ; les senteurs sont différenciées très précisément les unes par rapport aux autres, chacune étant caractérisée singulièrement. La liste aiderait ainsi Zola à se rapprocher d'une rhétorique de la transparence, de ce que Philippe Hamon, dans son essai *Puisque réalisme il y a*, définit comme un « style réaliste », soit une écriture moulée sur le réel lui-même, et qui épouserait parfaitement chaque objet qu'elle tend à représenter :

Rue de la Grande Truanderie, [...] une fabrique de savon *qui sent bon*, dans toutes ces puanteurs, commissions, salaisons...

Rue Coquillière. Comestibles (odeurs *violentes de truffes*) (nous soulignons)

Mais la liste répond aussi à un idéal d'exhaustivité : pour le romancier réaliste, il s'agit de *tout* dire. On retrouve cette exigence de totalité dans le passage de la symphonie des fromages, et dans les notes du dossier préparatoire qui en sont à l'origine. Les brouillons, toujours avec la forme énumérative, témoignent déjà d'une obsession de la nomination, et rappellent « [qu'à] la base de la liste, toujours sans doute, une illusion linguistique : croire que la langue est une nomenclature, croire que les mots s'ajustent terme à terme aux choses. Mais aussi un vertige totalitaire d'exhaustivité, d'« épuisement » de quelque chose »<sup>97</sup>.

---

96 Lumbroso, Olivier. « L'architecte et son chaos. (Dé)-composition et métatexte génétique dans *La Bête humaine* d'Émile Zola », *Poétique*, vol. 152, no. 4, 2007, p.460.

97 Hamon, Philippe. « La mise en liste. Préambule. » *Liste et effet liste en littérature*, sous la direction de Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle, et Raymond Michel, pp. 21-29.

Cette très longue énumération de noms de fromages évoque l'ambition zolienne d'épuiser le réel :

Noms de fromages : limbourg, marolle, pont-l'évêque (de jaunes différents, odeur très forte, de forme carrée). Livarots [...] dans des caisses. [...] Gruyère, parmesan, hollande, camembert, neuchâtel...<sup>98</sup>

Le passage dans l'œuvre finale reprend la même structure énumérative, avec en plus la qualification olfactive, qui ajoute de la précision :

Il y avait des ronflements sourds du cantal, du chester, des fromages de chèvre, pareils à un chant large de basse, sur lesquels se détachaient, en notes piquées, les petites fumées brusques des neufchâtels, des troyes et des mont-d'or. Puis les odeurs s'effaraient, roulaient les unes sur les autres, s'épaississaient des bouffées du Port-Salut, du limbourg, du géromé, du marolles, du livarot, du pont-l'évêque...<sup>99</sup>.

Si la forme énumérative est aussi caractéristique des brouillons de *La Faute de l'Abbé Mouret* et de la description du Paradou, peut-on dire qu'elle est un gage de scientificité, une démonstration de la maîtrise de l'écrivain ? Certes les listes de plantes, de fleurs et d'arbres sont une preuve du savoir amassé préalablement, et rappellent les travaux de classement du vivant élaborés par des scientifiques comme Cuvier ou Darwin, ou l'objectif totalisant des encyclopédies. Mais on remarque aussi qu'il y a de très nombreuses ratures, et moins de commentaires programmatiques que dans les brouillons du *Ventre de Paris*. Si la posture que l'écrivain souhaite donner est la même (celle d'un auteur savant et planificateur), on pressent dans ces notes davantage d'hésitations, doutes que met en avant Colette Becker :

En mettant en avant sa "méthode" et la composition de ses dossiers en sous-ensembles toujours identiques depuis celui du *Ventre de Paris*, aux titres évocateurs (Ébauche, Plans, Documentation), en détruisant la plus grande partie de ses brouillons, Zola a voulu privilégier la phase de la construction logique, de la maîtrise de la matière, en masquant les moments d'hésitation, d'indécision, le corps à corps difficile avec les mots, le travail de l'écriture. Or, nous conservons, dans ces dossiers, *des pages de brouillons échappées à l'autodafé, très raturées, très travaillées, parfois réécrites plusieurs fois*. (nous soulignons)<sup>100</sup>

---

98 *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*. Textes établis et présentés par Henri Mitterand, Plon, « Terre humaine », 1986, p.403.

99 *Le Ventre de Paris*, éd. citée., p. 390.

100 Becker, Colette. « Retour sur les dossiers préparatoires. Cela 's'établira en écrivant'. » *Les Cahiers Naturalistes*,

Elle entend ainsi relativiser l'image d'un Zola parfaitement maître de son œuvre, en réhabilitant ses instants de « fantaisie » :

A cause de l'existence des dossiers préparatoires, à cause des affirmations répétées de Zola sur sa méthode, on met souvent presque exclusivement en évidence son art de mécanicien du récit, son habileté à insérer des fiches documentaires, on insiste beaucoup sur le côté volontaire, lucide, maîtrisé de son écriture. Mais, si l'on peut dire que les dossiers sont « de part en part « artefacts », c'est-à-dire arrangement réglé de matières (au sens quasiment rhétorique du terme), dispositifs heuristiques répartis selon une typologie stratégique », ils sont aussi le lieu de l'indécision, nous venons de le voir, comme aussi celui des laisser-aller à ce que Zola appelle sa "fantaisie".<sup>101</sup>

On peut donc questionner tout à la fois la position surplombante de Zola lors de la phase pré-rédactionnelle, et l'image d'un écrivain totalement sûr de son projet lors de l'écriture. Il ne s'agit pas ici de contester l'existence de la méthode zolienne, mais seulement d'apporter de la nuance aux revendications de scientificité de Zola sur ses propres écrits. On a lu jusqu'ici l'utilisation de la forme-liste sous le signe du contrôle, soit comme la réutilisation d'un savoir encyclopédique sur le réel. Mais ne peut-on pas l'interpréter cette fois-ci comme la marque d'une boulimie descriptive, d'une gourmandise immodérée face à la matière, qui impliquerait une perte de maîtrise momentanée de l'écrivain lors de la phase de rédaction, comme si son œuvre, par moments, ne lui appartenait plus en propre, qu'elle s'écrivait à travers lui ?

Grâce à cette réflexion sur la « fantaisie » zolienne, on comprend désormais que les deux romans de notre corpus cachent des stratégies de dissimulation de la verve poétique de Zola : l'écrivain doit garantir à son public que ses descriptions servent l'intrigue, qu'elles sont scientifiques et non ornementales. De plus, il doit en quelque sorte contrer son lyrisme naturel pour correspondre aux idéaux naturalistes. Cependant, cette fièvre dans le discours est dissimulable jusqu'à un certain point, et les lecteurs de Zola, qu'ils soient issus du XIXe siècle ou de notre époque actuelle, interprètent très souvent l'emploi de la forme-liste comme une fascination excessive pour la matière, plutôt que comme une démarche scientifique. En somme, tout l'enjeu du propos que nous allons maintenant développer est de montrer l'émiettement momentané du contrôle de l'écrivain sur sa propre écriture.

---

n°. 67, 1993.

101 *Ibid.*

## CHAPITRE 2 : LA FANTASIE OLFACTIVE ZOLIENNE :

### 1. La description comme *piège* : une imagination poétique à bâillonner

Selon Zola, la description est ce qui rapproche le plus l'écrivain du scientifique. En effet, pour les romanciers naturalistes, la description correspond à une étude du milieu ou de l'humain. Le caractère poétique du passage descriptif est fortement dévalué. Ces différents principes sont mis en avant dans le chapitre « De la description » du *Roman expérimental*. Chaque description, lors de la phase de rédaction, semble soumettre l'écrivain naturaliste à un cas de conscience : elle l'expose à être écartelé entre sa doctrine, selon laquelle la description équivaut à une donnée scientifique nécessaire, et son naturel poétique, qui implique un relâchement. Si la verve n'est pas suffisamment bâillonnée, alors l'auteur peut se risquer à insérer dans son roman des morceaux de bravoure. Or, la doctrine naturaliste interdit la gratuité descriptive, comme en témoignent les propos de Zola lui-même, lorsqu'il compare le travail du zoologiste et du romancier :

Décrire n'est plus notre but ; nous voulons simplement compléter et déterminer. Par exemple, le zoologiste qui, en parlant d'un insecte particulier, se trouverait forcé d'étudier longuement la plante sur laquelle vit cet insecte, dont il tire son être, jusqu'à sa forme et sa couleur, ferait bien une description ; mais cette description entrerait dans l'analyse même de l'insecte, il y aurait là une nécessité de savant, et non un exercice de peintre. [...] Nous cessons d'être dans les grâces littéraires d'une description en beau style ; nous sommes dans l'étude exacte du milieu, dans la constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages Je définirai donc la description : Un état du milieu qui détermine et complète l'homme. <sup>102</sup>

A chaque passage descriptif, l'écrivain est confronté à une tentation, celle de laisser son génie poétique s'exprimer au mépris de sa ligne de conduite initiale, et de faire de la parole littéraire une parole esthétique, alors que le naturalisme la voit comme scientifique. Pour Zola, céder à la poésie s'apparente à une faute grave, une erreur qui nécessite une repentance. Par ailleurs, l'imagination poétique est vue comme une puissance à l'attraction si forte qu'elle peut déjouer la raison. Les auteurs sont alors dépeints comme les victimes de leur propre instinct de poète : ainsi il est dit dans *Le Roman expérimental* que « la passion de la nature nous a souvent *emportés* », « qu'un coup de soleil *détraque* une cervelle de poète », que les Goncourt, quoique naturalistes, « se *laissent aller* au

---

<sup>102</sup>Zola, Émile. *Le Roman expérimental*. Charpentier, cinquième édition, 1881, p.228.

plaisir de décrire »... au *relâchement* du style correspond un *relâchement* moral. Or, ce sentiment de relâchement est précisément ce que ressentent les héros du *Ventre de Paris* et de *La Faute de l'Abbé Mouret* après s'être laissés happer par les odeurs. La description des senteurs entraîne donc Zola face au même dilemme que ses protagonistes : le romancier est partagé entre son instinct de peintre, son imagination poétique, son désir de jouer avec les mots, et ses principes naturalistes lui imposant une extrême précision. On pourrait presque lire cette confrontation d'un point de vue psychanalytique : il s'affronterait, d'une part, le *plaisir* (à l'idée de retranscrire, à travers l'épanchement stylistique, la texture même de l'expérience sensitive), et de l'autre, la *raison*, qui interdit l'abandon.

La posture de Zola peut rappeler celle adoptée par Flaubert durant la rédaction de *Madame Bovary* : l'écrivain se doit d'être vigilant pour toujours maintenir une forme de réticence, de sobriété extrême du style, et pour échapper à la pente poétique, au « cancer du lyrisme ». Or, contenir cette emphase stylistique lors des descriptions olfactives semble particulièrement difficile. En effet, les odeurs sont des stimuli sensoriels très difficiles à décrire objectivement. Là où un élément qui frappe la vue est aisé à dépeindre en quelques lignes, l'impression que laisse une odeur est beaucoup plus complexe à signifier. On peut donc en déduire que les descriptions olfactives sont toujours teintées d'un certain lyrisme, qui rompt avec le projet naturaliste initial.

## 2. Tentative de motivation de la description

Comme on l'a dit précédemment, le naturalisme proscrit toute description à but ornemental. Dans les œuvres finales, Zola doit donc donner l'impression à son lecteur que tous les passages descriptifs ont un intérêt, que les « colossales natures mortes » du *Ventre de Paris* ou que la peinture du Paradou ne sont pas de simples exercices de style. En trouvant une justification à ces descriptions, l'écrivain peut échapper à la critique selon laquelle il a laissé sa fièvre poétique s'exprimer, au détriment de l'intrigue. C'est pourquoi on observe, dans notre corpus, des « procédés destinés à éviter que les passages descriptifs ne soient ressentis comme des pannes laborieuses, des arrêts du temps de l'action »<sup>103</sup>. Dans ce cas, « on parle alors de motivation de la description. »<sup>104</sup>

---

103 Jenny, Laurent. « Méthodes et problèmes. La description », édition Ambroise Barras, 2004, <https://www.unige.ch/lettres/franco/enseignements/methodes/description/de022400.html>

104 *Ibid.*



Comme le dit Laurent Jenny, « la description passe [...] par le point de vue subjectif d'un personnage, qui la justifie. C'est pourquoi Zola, dans son texte, multiplie les personnages disponibles au regard: badauds, oisifs, promeneurs insouciantes »<sup>105</sup>. Ainsi le passage où Claude fait visiter les Halles à Florent, fraîchement débarqué à Paris, est propice à l'insertion d'une description des différents pavillons :

– Tenez, dit-il en s'arrêtant, regardez, au coin du trottoir. N'est-ce pas un tableau tout fait, et qui serait plus humain que leurs sacrées peintures poitrinaires ?

Le long de la rue couverte, maintenant, des femmes vendaient du café, de la soupe. Au coin du trottoir, un large rond de consommateurs s'était formé autour d'une marchande de soupe aux choux. Il y avait là des marchandes très propres, des maraîchers en blouse, des porteurs sales, le paletot gras des charges de nourriture qui avaient traîné sur les épaules, de pauvres diables déguenillés, toutes les faims matinales des Halles, mangeant, se brûlant, écartant un peu le menton pour ne pas se tacher de la bavure des cuillers. Et le peintre ravi clignait les yeux.<sup>106</sup>

On voit bien ici que la narration encadre le début et la fin du passage descriptif, pour éviter que ce dernier ne soit un bloc isolé venant briser la temporalité du récit. C'est aussi une manière de ménager le lecteur : en étant ainsi intégrée à la narration, la description lui est sans doute moins pénible car elle ne lui apparaît pas uniquement comme ornementale. En outre, elle lui permet de partager le temps d'un instant le point de vue d'un personnage ; dès lors, l'imagination des Halles est rendue plus facile, puisqu'elles sont décrites non pas du point de vue du narrateur omniscient, mais à travers les yeux d'un habitant du quartier. Le passage descriptif, en étant lié inextricablement au récit, permet aussi de préciser le caractère d'un protagoniste ; il fait donc avancer la narration. Par exemple, quelques lignes plus loin, il nous est donné une nouvelle description des pavillons, d'après la perspective de Claude. Les légumes sont ainsi décrits comme une aquarelle ; c'est donc la sensibilité de peintre du héros de *L'Oeuvre* qui s'exprime dans cette *ekphrasis* :

Mais Claude était monté debout sur le banc, d'enthousiasme. Il força son compagnon à admirer le jour se levant sur les légumes. [...] Les salades, les laitues, les scaroles, les chicorées, ouvertes et grasses encore de terreau, montraient leurs cœurs éclatants ; les paquets d'épinards, les paquets d'oseille, les bouquets d'artichauts, les entassements de haricots et de pois, les empilements de romaines, liées d'un brin de paille, chantaient toute la gamme du vert, de la laque verte des cosses au gros vert des feuilles.<sup>107</sup>

---

105 *Ibid.*

106 *Le Ventre de Paris*, éd. citée., p.56.

107 *Ibid.*, p.61.

Au contraire, lorsque la description des victuailles se fait à partir du point de vue de Florent, les provisions paraissent avoir des qualités toutes différentes. Elles apparaissent au personnage, et *a fortiori* au lecteur, comme géantes et menaçantes :

L'odeur fraîche des légumes dans lesquels il était enfoncé, cette senteur pénétrante des carottes, le troublait jusqu'à l'évanouissement. Il appuyait de toutes ses forces sa poitrine contre ce lit profond de nourriture, pour se serrer l'estomac, pour l'empêcher de crier. Et, derrière, les neuf autres tombereaux, avec leurs montagnes de choux, leurs montagnes de pois, leurs entassements d'artichauts, de salades, de céleris, de poireaux, semblaient rouler lentement sur lui et vouloir l'ensevelir, dans l'agonie de sa faim, sous un éboulement de mangeaille.<sup>108</sup>

On retrouve cette même tentative de justification de la description dans *La Faute de l'Abbé Mouret*. Une description du Jardin est parfois insérée dans un dialogue. Ainsi Albine, grande connaisseuse de la Nature, guide le néophyte Serge en lui détaillant la structure du domaine :

“ – Veux-tu aller dans le parterre ? Tu verras les buissons de roses, les grandes fleurs qui ont tout mangé, jusqu'aux anciennes allées qu'elles plantent de leurs bouquets... Aimes-tu mieux le verger où je ne puis entrer qu'à plat ventre, tant les branches craquent sous les fruits ?... Nous irons plus loin encore, si tu te sens des forces...”<sup>109</sup>

De même, les descriptions très détaillées du Paradou peuvent être justifiées par le fait que Serge expérimente une seconde naissance. Tous les stimuli sensoriels qui lui parviennent sont pour lui une découverte, d'où le fait que le narrateur insiste sur chaque fleur, chaque bruit, chaque odeur. Cette hypothèse semble confirmée par Zola, puisqu'il considère la deuxième partie de son ouvrage dans l'Ébauche comme une « longue étude d'un homme qui naît à vingt-cinq ans ». Les listes de végétations ne seraient pas gratuites, mais serviraient la narration : la forme énumérative serait en réalité la matérialisation stylistique de l'émerveillement du héros face à un décor inconnu, de sa découverte du monde à la manière d'un enfant.

Pourtant, malgré ces nombreux procédés qui visent à justifier les passages descriptifs, l'une des critiques les plus courantes qu'on adresse à Zola, c'est la longueur excessive de ses descriptions. Ce n'est pas tant l'existence de la description qui pose problème, mais plutôt son ampleur, comme si

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>109</sup> *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée., p. 207.

l'utilité du passage finissait par s'étioler au fur et à mesure. Par conséquent, l'étendue des passages descriptifs pourrait trahir conjointement l'ivresse poétique de Zola et sa perte de contrôle sur sa propre écriture.

### 3. La longueur des descriptions en question : le piège de la forme-liste

Comme dit précédemment, la longueur des descriptions est une caractéristique stylistique très souvent pointée par les lecteurs de Zola, qu'ils soient issus de notre époque actuelle ou contemporains de l'écrivain. Fréquemment, cette longueur est vue comme excessive. C'est un reproche qui concerne particulièrement *La Faute de l'Abbé Mouret*, comme on le voit quand on étudie les remarques de certains lecteurs modernes de l'ouvrage, issues du site Babelio :

Cette lecture a été un véritable pensum pour moi. Son Paradou m'a exaspérée. On croule sous les détails avec des espèces de fleurs, de fruits, d'arbres qu'il est impossible de les retenir, ni même de les lire. J'avoue, *j'ai sauté des pages*, trop de lyrisme tue le lyrisme... (nous soulignons)

[...]

J'ai beaucoup aimé la 1ère partie. En revanche, je n'ai pas du tout apprécié la 2ème partie. C'est mièvre et *que de descriptions* ! (nous soulignons) Chaque arbre, chaque fleur, la moindre herbe est décrite dans les moindres détails avec une foulditude de variétés différentes.<sup>110</sup>

Les contemporains de Zola ont souvent formulé le même reproche concernant ce roman : pour Huysmans, « [l]'outrance de sève fait craquer le tronc du livre »<sup>111</sup>. Philippe Gille déclare quant à lui, dans *La bataille littéraire* en 1875, que

Tout comme il y a des peintres, qui, uniquement préoccupés d'écraser de grasses et brillantes masses de couleur sur leurs toiles, se soucient fort peu de la convenance du sujet qu'ils doivent traiter, M. Émile Zola écrit, et quelle que soit la fable qu'il ait à raconter, [...] il y fait entrer tout ce qu'il y a de couleur et d'observation sur sa palette.<sup>112</sup>

L'excès de détails devient même un *topos*, une marque de fabrique typiquement zolienne comme le signale Barthes dans *Le plaisir du texte*. Selon lui, il arrive souvent au lecteur d'une œuvre de Zola de sauter les passages descriptifs :

---

110 Babelio. « Les Rougon-Macquart, tome 5 : La faute de l'abbé Mouret - Critiques. » [www.babelio.com/livres/Zola-Les-Rougon-Macquart-tome-5--La-faute-de-labbe-Mo/701446/critiques?a=a&note=3&pageN=2](http://www.babelio.com/livres/Zola-Les-Rougon-Macquart-tome-5--La-faute-de-labbe-Mo/701446/critiques?a=a&note=3&pageN=2).

111 Huysmans, Joris-Karl. « Émile Zola et L'Assomoir », *L'actualité*, 1876.

112 Gille, Philippe. *La bataille littéraire*, Victor-Havard, 1889, p.16.

Pourtant le récit le plus classique (un roman de Zola, de Balzac, de Dickens, de Tolstoï) porte en lui une sorte de ténacité affaiblie : nous ne lisons pas tout avec la même intensité de lecture; un rythme s'établit, désinvolte, peu respectueux à l'égard de l'intégrité du texte; l'avidité même de la connaissance nous entraîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis « ennuyeux ») pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote (qui sont toujours ses articulations : ce qui fait avancer le dévoilement de l'énigme ou du destin) : nous sautons impunément (personne ne nous voit) les descriptions, les explications, les considérations, les conversations...<sup>113</sup>

Tous les avis recueillis plus haut pointent le fait que la longueur descriptive n'est pas justifiée, que l'écrivain a péché en excès de détails. Les lecteurs ne contestent pas le fait que la description puisse avoir un but (ainsi certains lecteurs du site Babelio reconnaissent le fait que la peinture du Paradou donne la possibilité au récepteur de ressentir l'enivrement du couple, qu'il donne un caractère poétique au roman) ; c'est plutôt la longueur de cette dernière qu'ils critiquent, justement parce que sa trop grande ampleur les a finalement sortis de l'état immersif dans lequel ils pouvaient être précédemment. Si on se fie à leur avis, on peut considérer que Zola, avec ces passages descriptifs, s'est écarté du principe naturaliste selon lequel chaque terme de son roman doit répondre à l'objectif suivant : offrir une représentation aussi exacte que possible du réel. D'après cette logique, une description zolienne devrait être *transparente* : chaque élément qui la compose devrait permettre au lecteur une immersion et une représentation aisées de l'objet décrit. Or, plusieurs individus s'accordent pour dire que les descriptions sont trop longues, et que par conséquent, certains éléments sont superflus. Comment expliquer, alors, cette impression du lectorat selon laquelle Zola en dit *trop* ? On pourrait faire l'hypothèse que la forme-liste, majoritairement utilisée pour dépeindre le Paradou, est à l'origine de cette boulimie descriptive.

Pour sa description du Jardin, Zola utilise la forme de la liste. C'est une forme fréquemment employée par les auteurs réalistes et naturalistes, car elle assure une mise en ordre du monde. Or, la liste n'est pas toujours synonyme de contrôle. C'est une forme qui peut échapper à l'auteur du roman lui-même, ce dès le stade pré-rédactionnel. On pourrait imaginer que Zola, dès la rédaction des brouillons, se laisse griser « par le dynamisme propulsif, la relance et le mouvement perpétuel de l'inventaire énumératif et désignatif »<sup>114</sup>. Compilant les noms de fleurs ou de denrées dans les dossiers préparatoires, l'écrivain, justement à cause de son ambition naturaliste de vouloir tout dire, pourrait être tombé dans le piège tendu par la forme énumérative, celui de la relance perpétuelle, de

---

113 Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Seuil, 1973., pp.20-21.

114 Hamon, Philippe. « La mise en liste. Préambule. » *Liste et effet liste en littérature*, sous la direction de Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle, et Raymond Michel, pp. 21-29.

l'impossibilité de mettre un terme à ses catalogues. On aurait donc un Zola en quelque sorte prisonnier de sa propre écriture.

On remarque en effet une certaine frénésie de l'écrivain dans les notes préparatoires de cet ouvrage de notre corpus. Dans l'Ébauche de *La Faute de l'Abbé Mouret*, Zola déclare par exemple vouloir peindre « toute la nature, les végétaux, arbres, herbes, fleurs, etc. » (nous soulignons). Le déterminant « toute » annonce déjà que la peinture du Paradou sera sous le signe de la démesure ; l'adverbe « etc », par ailleurs, nous amène à penser que l'auteur est quelque peu dépassé par l'ampleur de son sujet. Le feuillet 48 des brouillons, intitulé « Le Parterre », est constitué d'une énumération de fleurs. Autant la typologie horizontale que le classement par ordre alphabétique suggèrent cette ivresse dans l'écriture. C'est comme si un nom de plante en appelait automatiquement un autre ; à cause de cette relance mécanique, Zola semble dans l'impossibilité de clôturer sa propre liste.

En outre, certains noms de fleurs ont été inscrits, puis raturés, ce qui témoigne d'une certaine incertitude chez Zola, d'une accumulation de savoirs trop importante. L'avantage initial qu'offre la forme de la liste finit par devenir un piège pour l'écrivain. La liste lui donne par exemple la possibilité de classer les plantes en sous-catégories : ainsi les plantes grasses ne sont pas regroupées au même endroit que les plantes médicinales, de même pour les arbres de la forêt par rapport aux arbres fruitiers... Or, cette tendance à faire des sous-ensembles paraît ici desservir Zola, si on se fie aux avis mobilisés plus haut : sa méticulosité botanique est trop grande par rapport au savoir du lecteur. Un déséquilibre trop fort entre le romancier érudit et le lecteur non initié se forme alors, et le lectorat peut finir par se perdre dans ce Jardin infini, à la manière des personnages eux-mêmes dans le roman :

Ils étaient alors au centre d'une ancienne colonnade en ruine. Des fûts de colonne faisaient des bancs, parmi des touffes de primevères et de pervenches. Au loin, entre les colonnes restées debout, d'autres champs de fleurs s'étendaient des champs de tulipes, aux vives panachures de faïences peintes ; des champs de calcéolaires, légères soufflures de chair, ponctuées de sang et d'or ; des champs de zinnias, pareils à de grosses pâquerettes courroucées ; des champs de pétunias, aux pétales molles comme une batiste de femme, montrant le rose de la peau ; des champs encore, des champs à l'infini, dont on ne reconnaissait plus les fleurs, dont les tapis s'étalaient sous le soleil, avec la bigarrure confuse des touffes violentes, noyée dans les verts attendris des herbes.<sup>115</sup>

Pour Sophie Guermès, la description du Paradou, qui occupe toute la deuxième partie du

---

115 *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée., p. 235.

roman, est « une construction poétique qui noie la référence initiale »<sup>116</sup>. Elle avance que cette description « concourt à une totale déréalisation, qui contredit les dessins et les plans consignés dans les dossiers préparatoires, mais aussi la théorie générale élaborée par l'écrivain », que ce tableau est une « transgression à ses propres principes ». Selon elle, si cette description est jugée trop longue par certains lecteurs, c'est parce que les savoirs exogènes ne se fondent pas complètement dans le texte final, que les connaissances amassées préalablement sont tellement conséquentes, qu'en les retranscrivant comme telles dans le roman, le romancier casse le rythme narratif.

Sophie Guermès distingue enfin les listes de denrées du *Ventre de Paris* des énumérations florales de *La Faute* : d'après elle, le lecteur est moins dérangé par les natures mortes du *Ventre*, parce qu'elles concernent des objets qu'il connaît (légumes, fruits, et volailles)... A l'inverse, « de nombreux noms de végétaux, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, échappent au savoir du lecteur ». De plus, « [Le Paradou] n'a pas d'existence dans la réalité, contrairement aux Halles »<sup>117</sup>. Puisqu'il est difficile pour le lecteur d'imaginer le Paradou, on pourrait en déduire que Zola a voulu trop en dire, que la liste, comme forme qui appelle toujours à l'ajout d'un nouvel item, l'a paradoxalement conduit vers une sorte de flou. La critique de la longueur énumérative concerne particulièrement *La Faute de l'Abbé Mouret*, mais est moins formulée envers *Le Ventre de Paris*. Les « colossales natures mortes » sont en effet moins concentrées que l'énumération centrale qui occupe toute la deuxième partie de *La Faute*. Toutefois, en ce qui concerne *Le Ventre*, c'est cette fois-ci la récurrence des passages descriptifs qui est pointée du doigt.

#### 4. Le besoin de tout décrire : un émerveillement face à la matière :

Les critiques modernes du *Ventre de Paris*, mettent en lumière l'existence d'un tic stylistique zolien, soit le retour incessant des descriptions :

Si l'auteur plante comme d'habitude superbement bien l'atmosphère environnante et l'ambiance des décors, ici lourds de couleurs et d'émanations pestilentielles, j'ai trouvé que c'était au détriment de l'intrigue et de ses personnages. Pour une fois, j'ai trouvé *toutes ces descriptions trop pesantes, trop imposantes* (nous soulignons)

---

116 Guermès, Sophie. « Détruire le réel. 'L'outrance de sève' du Paradou. » » *Cahiers Ertz*, no. 3, éd. Paulina Tarasewicz et Tomasz Swoboda, Université de Gdansk, Institut de Philologie, juillet 2013, pp. 68-82.

117 *Ibid.*

[...]

Je savais que j'allais me retrouver dans Les Halles, dans l'accumulation de nourriture, des étalages de fruits légumes poissons viandes charcuteries, des pages et des pages de description certes fabuleuses mais *trop c'est trop j'ai failli abandonner*. (nous soulignons)<sup>118</sup>

Pareillement, les lecteurs issus du XIXe siècle reprochent souvent à Zola cette redondance des passages descriptifs, peu importe l'objet, et ce au détriment d'une intrigue narrative. C'est le cas particulièrement pour Barbey d'Aurevilly :

Il peint tout, dans cette Halle qu'il a choisie comme sujet de peinture incessante, dans cette Halle qui est bien plus le sujet de son livre que les personnages qui s'y agitent ; et il peint avec une telle absorption de lui-même dans l'objet, [qu'il est] une espèce de palette mécanique.<sup>119</sup>

[...]

Ainsi, le livre de M. Zola, dans sa prétention la plus accusée, qui était d'être de la peinture par les mots élevée à sa plus haute puissance plastique, n'est, au fond, qu'une suite parfois très fatigante de nomenclatures à épithètes violentes<sup>120</sup>

[...]

Le drame humain qui se noue et se dénoue dans ce *Ventre de Paris* [...] est d'une pauvreté psychologique qui fait pitié. J'ai cru un moment que ce drame serait politique [...] Mais l'auteur du *Ventre de Paris* n'avait inventé son héros que pour les besoins de sa Halle, et pour en faire tourner à vous en donner des bluettes, dans une valse de description éternelle, toutes les nombreuses faces autour de lui !<sup>121</sup>

Précédemment, on a vu que la forme particulière de la liste pouvait être à l'origine de la longueur excessive des énumérations de *La Faute de l'Abbé Mouret*. Qu'est-ce qui explique, cette fois-ci, cette récurrence de la description dans *Le Ventre de Paris*, qui lasse certains lecteurs ? Là encore se pose la question de la maîtrise de l'écrivain vis-à-vis de sa propre écriture : l'exhaustivité

---

118 Babelio. « Les Rougon-Macquart, tome 3 : Le Ventre de Paris - Critiques. », [www.babelio.com/livres/Zola-Les-Rougon-Macquart-tome-3--Le-Ventre-de-Paris/614861/critiques?note=5#!](http://www.babelio.com/livres/Zola-Les-Rougon-Macquart-tome-3--Le-Ventre-de-Paris/614861/critiques?note=5#!).

119 Barbey d'Aurevilly, Jules. *Les Œuvres et les Hommes*, tome XVIII : *Le Roman contemporain*, 1902, éd. Lemerre, pp.203-204.

120 *Idem*.

121 *Idem*.

est souvent présentée par Zola comme une volonté consciente, un objectif à atteindre. Or on peut l'interpréter aussi comme une manie de l'ordre de la passion, de l'instinct. Cette tendance à vouloir tout décrire n'est peut-être pas tant, ou pas uniquement, un devoir que l'écrivain réaliste se donne, qu'une frénésie que le romancier ne peut pas contrer.

Dans une lettre du 4 septembre 1891, adressée à J. van Santen Kolff, Zola témoigne de ses difficultés à écrire *La Débâcle*. Il évoque une lutte interne entre son caractère rigoureux et son penchant pour une écriture totalisante et grandiose :

Comme toujours, j'ai désiré avoir toute la guerre, bien que mon épisode central soit Sedan. J'entends par toute la guerre: l'attente à la frontière, les marches, les batailles, les paniques, les retraites, les paysans vis-à-vis des Français et des Prussiens, les francs-tireurs, les bourgeois des villes, l'occupation avec les réquisitions en vivres et en argent, enfin toute la série des épisodes importants qui se sont produits en 1870. Et vous vous doutez bien que cela n'a pas été commode d'introduire tout cela dans mon plan. J'ai toujours, comme nous disons, les yeux plus grands que le ventre. Quand je m'attaque à un sujet, je voudrais y faire entrer le monde entier. De là mes tourments, dans ce désir de l'énorme et de la totalité, qui ne se contente jamais.

Si cette confidence concerne un ouvrage postérieur à notre corpus, il nous semble qu'elle peut s'appliquer au *Ventre de Paris*. Cette épître laisse entendre que l'écrivain est comme dépossédé de lui-même, qu'il est animé d'une fièvre qu'il ne contrôle que partiellement, d'où ses difficultés de rédaction (« cela n'a pas été commode »...). On note aussi la double répétition du terme de « désir », qui dépeint Zola moins sous l'emprise d'une ambition posée en première personne que d'une pulsion qui se saisit de lui. Cette euphorie de l'écrivain face au réel l'empêche ainsi de sélectionner les éléments à insérer dans le texte final. Les nombreuses descriptions zoliennes dans *Le Ventre* peuvent dès lors être considérées comme la matérialisation d'un plaisir pris à observer, puis à représenter la Nature sous toutes ses formes.

On devine en effet une forme d'émerveillement de Zola face à tout ce qui l'entoure, comme lorsqu'il se rend sur le site des Halles. Sa fascination pour le spectacle du réel est particulièrement visible lorsqu'il utilise des phrases adverbiales. En effet, dans les brouillons, on observe deux formes de prise de notes : l'une reste organisée, avec l'utilisation de phrases composées d'un sujet, d'un verbe et d'un complément (« les moules sont dans des sacs bruns »). Dans ce cas-là, on note aussi la présence de Zola lui-même, avec l'emploi de la première personne (« j'ai vu arriver des



carpes »). Mais quand la forme de la liste est utilisée, tous ces indicateurs spatio-temporels disparaissent : le romancier ne fait plus mention des personnes qui composent le paysage (comme auparavant, avec des formules telles que « il y a quelques poissonnières qui rôdent », « les hommes de l'expéditeur attendent la recette »), ni du mouvement extérieur (il n'y a plus de verbes d'action). Enfin, le sujet de l'observation n'est plus évoqué, puisqu'il n'y a plus de « je » dans le texte : la forme-liste apparaît alors comme un bloc, qui contraste avec le reste du texte, et qui met seulement en lumière le fruit de l'observation, sans que l'observateur, ou ce qui l'entoure, soient mentionnés. Tout se passe comme s'il ne restait que le phénomène de la perception, sans distinction entre le sujet et l'objet, comme si l'observateur s'effaçait en quelque sorte devant ce qui frappe sa vue. La forme énumérative suggère ainsi l'idée d'un englobement progressif du spectateur par la matière, comme si ce qu'il a devant les yeux l'absorbait au point de le faire disparaître, d'où cette invisibilisation de la première personne et du monde extérieur, quand il s'agit de décrire les poissons :

Brochets dorés et grisâtres. Maquereaux à dos strié de brunissure verdâtre et dorée, à ventre aux reflets de nacre rose. Soles par paires, grises, blondes. Crevettes grises dans des paniers. Crevettes roses, grosses, sur des paniers plats. Grondins rose très vif, avec les ventres blancs, fleurs à panachures roses et blanches ; les têtes sont réunies au milieu. Grandes raies, à ventre blanc, à plat, blanches, rose vif autour ; puis en dessous, bigarrures rouges, grises, brunes, avec os saillants de la grosse arête. Chiens de mer, dos de raie, ventre blanc, tête énorme et ronde avec large bouche fendue. Queue. Nageoires en forme d'ailes. Chauves-souris charnues. Petites raies, par nombre. Tas d'équilles, raides, avec leurs becs pointus, brin d'argent, de métal luisant. Harengs ventre blanc, dos bleuâtre, avec les ouïes saignantes, un peu tordus. Homards noirs, tigres ; langoustes rougeâtres, plus hérissées ; vivants, craquant. Gros bars, la gueule ouverte, ronde, démesurée. Saumons d'argent avec des guillochures brunies. Grandes barbues, grands turbots, seuls, ronds, blanchâtres. Dorades à dos ronds, rosées. Cabillauds blanchâtres.<sup>122</sup>

L'emploi des phrases adverbiales, comme on le disait précédemment, donne l'impression d'un effet de zoom, d'une focalisation stricte sur les poissons, au détriment de tout le reste. Les différentes espèces de poissons hypnotisent en quelque sorte l'écrivain, qui, devant ce spectacle, oublie le temps et l'espace alentour. On remarque aussi une absence de hiérarchie. En effet, si la liste peut prioriser, classer, ou être organisée sous la forme d'un crescendo, ici elle met tous les éléments qui la composent sur le même plan. On a donc une impression d'anarchie, de démesure, de perte de repères face à la diversité du réel, qui n'est pas organisée par l'écrivain, mais retranscrite telle quelle. Cet enregistrement fidèle de la Nature est le principe fondamental de l'esthétique

122 *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*. Textes établis et présentés par Henri Mitterand, Plon, « Terre humaine », 1986, p.389.

zolienne. Or, cette ambition de transparence peut potentiellement se retourner contre le romancier : au lieu d'être un garant d'exactitude, elle semble plutôt, dans ce cas précis, synonyme de débordement de l'écrivain par son propre sujet. Outre la forme de la liste, la façon dont les poissons sont décrits laisse deviner la passion de Zola pour la matière. L'idée que la description est liée à un plaisir est pointé par de nombreux critiques contemporains de l'écrivain :

Ce qu'on remarquait, c'était le talent de description, qui était très grand. Les objets sollicitaient vivement l'œil d'Émile Zola, comme celui d'un peintre. Il voyait avec netteté et surtout dans un grand relief les collines rousses de la Provence, comme les berges vert pâle de la Seine. Les choses avaient pour lui, non pas encore une âme, mais déjà une physionomie assez précise et surtout *qu'il aimait à regarder* (nous soulignons) et qu'il s'essayait à rendre.<sup>123</sup>

En effet, les poissons et crustacés sont dépeints comme des pierres précieuses, des œuvres d'art, ce qui laisse à penser que cette esthétisation de la matière est naturelle chez Zola, qu'elle n'est pas uniquement réservée aux œuvres achevées. Une forte poétisation du réel s'exprime dès le stade pré-rédactionnel. On note à cet égard la mention systématique de la couleur des poissons, et surtout l'utilisation très fréquente du suffixe « âtre ». Ce dernier, comme le dit Philippe Jousset, trahit la présence d'un observateur exerçant sa sensibilité artistique, dès l'étape de la simple constatation du réel. Ainsi, selon Jousset, ce morphème « entretient dans le texte la présence d'un évaluateur ou au moins de quelqu'un qui se trouve affecté par ce chatolement, et fait l'expérience de l'incapacité du mot simple à désigner de façon satisfaisante l'effet de couleur perçu »<sup>124</sup>. Il déclare par ailleurs que « la subjectivité se loge donc dans cette dérivation qui, par sa récurrence (bleuâtre, grisâtres, verdâtre, rougeâtres, blanchâtres...), concourt à définir une unité de sensibilité. »<sup>125</sup>

En définitive, si la liste manifeste un souci d'exactitude, elle est aussi le témoin d'un plaisir pris à observer la matière, d'une pulsion scopique qui ne s'épuise jamais, peu importe l'objet observé, d'où la répétition des passages descriptifs dans *Le Ventre de Paris*, Zola étant tour à tour émerveillé par les légumes, les viandes et les fromages. On a mis en évidence l'existence de son œil émerveillé, donc déformateur, lorsqu'il observe le réel. Si l'émerveillement pointé précédemment se retrouve dans les perceptions visuelles, il est aussi présent quand il s'agit de stimulations olfactives, et concerne, *a fortiori*, tous les autres canaux sensoriels.

---

123 Faguet Émile. *Zola*, Eymeoud, 1902, p.6.

124 Jousset, Philippe. « Dans l'officine de la littérature », *Poétique*, vol. 162, no. 2, 2010, p.136.

125 *Idem*.

On pourrait ainsi comprendre autrement l'entreprise des « carnets d'enquêtes ». Zola présente le fait de se rendre sur le terrain comme un gage d'extrême minutie ; toutefois, ce déplacement répond aussi à une impulsion, voire un besoin, de voir le monde, de le toucher, de le sentir, un désir de se frotter soi-même aux aspérités du réel avant de les décrire dans les œuvres finales. Si on a souvent dit que les notes préparatoires renvoyait « l'image d'un « Dieu architecte » [...] prenant la posture démiurgique du créateur »<sup>126</sup>, ici on pourrait les considérer comme le lieu où le plaisir de l'observation et de la notation peut réellement s'exprimer.

Ainsi la section « Les rues autour des Halles », dans les enquêtes préparatoires, dit tout à la fois la précision de l'écrivain naturaliste et l'insatiable fascination de Zola pour la matière. La forme de la liste est une nouvelle fois employée : la succession de très nombreux noms de rues laisse deviner cette curiosité irrépressible devant tous les stimuli sensoriels. On sent le besoin du romancier de tout consigner, d'où le fait qu'il note aussi bien ce qu'il voit que ce qu'il hume :

Rue Rambuteau, la partie en face des Halles : salaisons, barils contenant des olives, des cornichons, des anchois, des câpres ; caisses contenant des fruits secs, raisins, pommes tapées, poires tapées, cerises, amandes, etc. Morue, harengs saurs, saumon fumé, jambon, lard empilé, corbeilles de citrons, sardines en boîtes, tas énorme. Au coin de la rue de la Reale, Guillout, boîtes de biscuits de toutes espèces, paquets de biscuits, bocaux de cristal et compotiers pleins de croquignoles et de petits fours. Entre la rue de la Reale et la rue de Turbigo, les Fabriques de France; au coin de la rue de la Reale et de la rue de Turbigo, de l'autre côté, grand entrepositaire de salaisons.<sup>127</sup>

Plus encore, on peut mettre en relation cette ébauche avec un extrait du *Ventre de Paris*, dans lequel Cadine, Marjolin et Claude déambulent dans les Halles. Les brouillons disent ainsi à quel point Zola est *proche* de ses protagonistes. Son immersion dans le décor, qui servira de cadre narratif, permet au romancier de comprendre ses personnages. Le rapprochement est d'abord d'ordre spatial, mais pas seulement. Zola et ses trois futurs héros sont également unis par leur gourmandise, leur fascination face aux victuailles. La forme-liste des brouillons et la structure énumérative dans le passage final du *Ventre* suggèrent que le romancier et ses héros de papier, laissent leur plaisir visuel et olfactif les guider au fil des avenues. Les « grandes tournées » du peintre et des deux enfants rappellent en filigrane les explorations zoliennes :

---

126 Lumbroso, Olivier. « L'architecte et son chaos. (Dé)-composition et métatexte génétique dans *La Bête humaine* d'Émile Zola », *Poétique*, vol. 152, no. 4, 2007, p.459.

127 *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*. p.358.

Tous trois s'en allaient [...]. Ils humaient les odeurs de Paris, le nez en l'air, ils auraient reconnu chaque coin, les yeux fermés rien qu'aux haleines liquoreuses sortant des marchands de vin, aux souffles chauds des boulangeries et des pâtisseries, aux étalages fades des fruitières. C'étaient de grandes tournées.<sup>128</sup>

Par ailleurs, Claude, Cadine et Marjolin ont l'impression de posséder l'objet désiré en le voyant ou en le reniflant : regarder ce qui compose l'étalage équivaut à le manger. Sentir l'odeur de truffes de la rue Coquillière permet simultanément d'en avoir le goût (« Là, se trouve un grand magasin de comestibles qui souffle jusque sur le trottoir un tel parfum, que Cadine et Marjolin fermaient les yeux, s'imaginant avaler des choses exquisées »<sup>129</sup>). L'écrivain-enquêteur, lui aussi, est face à cette configuration : par l'intermédiaire de ses sens, il se saisit de ce qui compose le réel. Ainsi en regardant ou en sentant un objet, Zola se l'approprie intellectuellement, car la rencontre concrète et sensorielle avec un élément rendra sa description future plus facile. On peut rappeler en cela l'admiration de Zola pour les peintres impressionnistes, qui ont eux aussi cette approche :

Les peintres qui *aiment leur temps* du fond de leur esprit et de leur cœur d'artistes, entendent autrement les réalités. Ils tâchent avant tout de *pénétrer le sens exact des choses* ; ils ne se contentent pas de tromper l'œil ridicules, ils interprètent leur époque en hommes qui la sentent vivre en eux, qui en sont possédés et qui *sont heureux d'en être possédés*. [...] Leurs œuvres sont vivantes, parce qu'ils les ont prises dans la vie et qu'ils les ont peintes *avec tout l'amour* qu'ils éprouvent pour les sujets modernes.<sup>130</sup> (nous soulignons)

Dans cette citation, l'importance de la notion de *plaisir* face à la matière se confirme. D'après Zola, l'artiste, s'il veut peindre les choses avec exactitude, doit « en être possédé » et surtout « être *heureux* d'en être possédé ». Si Zola s'est beaucoup dépeint comme un écrivain consciencieux et maître de lui-même, il avoue lui-même avoir un amour immodéré pour le réel ; il n'est donc pas surprenant de voir, dans les amoureux des Halles que sont Cadine, Marjolin et Claude, des potentiels doubles de leur créateur.

Avec cette relecture des enquêtes de terrain, on voit à quel point le corps occupe une place fondamentale dans la poétique zolienne. Il devient en effet un instrument de travail essentiel, puisqu'il permet au romancier de collecter des sensations et des émotions ensuite réinvesties en tant que matériel poétique. Cette présence très marquée du corps pourrait expliquer pourquoi, quand il s'agit de peindre les parfums, Zola perd parfois de vue son extrême modération naturaliste. En effet,

---

128 *Le Ventre de Paris*, éd. citée p. 307.

129 *Ibid*, p. 310.

130 « Lettres Modernes, Académie de Versailles. "Zola et l'impressionnisme." » Octobre 2005, <https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article190>. Consulté le 4 juin 2024."

l'écrivain a ressenti dans sa propre chair les fragrances qu'il décrit dans ses œuvres. Ces senteurs ne sont donc pas abstraites, mais toujours plus ou moins teintées d'appréciations hédonistes, d'émotions, ou reliées à des souvenirs biographiques plus lointains, d'où l'émergence d'une soudaine fièvre stylistique, et même d'un certain *pathos*, dans les descriptions olfactives. Lors de la rédaction de ces passages, c'est la part mémorielle et émotive de l'auteur qui est mobilisée. Les paysages olfactifs correspondent donc moins à une restitution des qualités objectives des odeurs, qu'à une remémoration des impressions de l'écrivain lorsqu'il les a humées.

##### 5. « Le corps qui pense » : l'écriture comme libération de souvenirs olfactifs

« Moi, c'est mon corps qui pense. Il ressent plus finement, plus complètement que mon cerveau. Quand mon corps pense... tout le reste se tait. À ces moments-là, toute ma peau a une âme. »<sup>131</sup>

Cette citation de Colette, si elle est bien sûr postérieure aux œuvres de notre corpus, nous paraît illustrer ce que nous voudrions dire à propos du processus de création zolien : la poétique de cet auteur témoigne d'une grande confiance accordée au corps. Les immersions pré-rédactionnelles ont pour but d'amorcer une première approche, concrète, avec l'objet à décrire, avant que la saisie intellectuelle de l'objet, au moyen de l'écriture, ne se mette en place. La corporéité est donc présente à chaque étape, non seulement lors de la phase d'enquête mais aussi lors de la rédaction finale. En effet, comme dit précédemment, pendant l'écriture de certains passages descriptifs, le romancier va être traversé par le souvenir de ce qu'il a pu sentir lors de ses enquêtes, et plus largement, dans sa vie entière. La sensation va alors être vécue une seconde fois, grâce à la mémoire, avant d'être retranscrite et incorporée dans l'œuvre.

En se replongeant dans ses observations préliminaires, Zola se remémore les sensations et émotions éprouvées, notamment aux Halles ; les notes lui permettent de se replonger dans ce qui lui a semblé le plus marquant. Dans les carnets, il s'agit de simples retranscriptions d'odeurs, presque cliniques, prises sur le vif. Ce style très laconique se justifie en partie par le fait que le corps de Zola lors de la phase d'enquête, comme on l'a déjà dit plus haut, est soumis à une forme de rigueur, de contrôle : il doit être suffisamment investi dans l'expérience pour pouvoir sentir, sans pour autant que la sensation aboutisse à une forme de griserie, qui pourrait empêcher l'écrivain de transcrire avec minutie ce qui vient de le traverser. A ce moment-là, Zola est doté d'une sorte de « corps-témoin » sur lequel se forment des impressions, et que la conscience de l'écrivain, en surplomb,

---

131 Colette. *La retraite sentimentale*. Flammarion, 1907.

observe. Cette position d'observateur explique pourquoi la plupart des descriptions olfactives dans les brouillons sont très brèves, proches d'une simple transposition du réel. Zola se contente de noter ce qui existe. Ce n'est que lors de la rédaction qu'il va pouvoir transformer l'odeur simplement enregistrée, en élément esthétique à part entière. Les observations préliminaires ont titillé la curiosité de l'écrivain et ont amorcé le processus de maturation de l'œuvre, de « marinade », comme dirait Flaubert. La rédaction est quant à elle un acte exalté, qui rompt avec la vigilance surmoïque que le romancier pouvait avoir jusqu'alors. Zola déclare ainsi, au moment de la rédaction de *Nana* :

L'écrivain chaste se reconnaît à la virilité exacerbée de sa touche. Il désire en écrivant, et ce sont les désirs qui jettent les cris des grandes œuvres. Dans cette solitude, dans cette continence, on devine quel ardent foyer s'allume. [...] Le corps entier avec les sens passe dans l'œuvre. L'écrivain dit tout, donne tout, au milieu de sa crise de passion.<sup>132</sup>

L'écriture est ici définie comme un instant où toute rétention se brise, où l'imagination et la fantaisie s'expriment enfin librement, et où la sensation olfactive éprouvée biographiquement est transfigurée, magnifiée. On note par conséquent un phénomène d'étoffement considérable : à partir de ses simples notations d'odeurs, Zola compose pour ses romans tout un morceau de bravoure, qui a pour but de mettre le parfum en avant, de le sublimer.

On peut en cela comparer les notes préparatoires, et le passage final de la symphonie des fromages. A l'origine, on n'a affaire qu'à une très longue liste de variétés de fromages et de leurs odeurs respectives. Mais dans *Le Ventre de Paris*, la sensation olfactive est fortement esthétisée. Pour figurer le pouvoir de la senteur, Zola opère une transposition. Selon Jean-Marie Guyau, ce procédé va permettre une plus grande immersion du lectorat, car l'olfaction, en devenant auditive, paraît plus puissante :

Toute transposition de sensations cause d'habitude un certain plaisir par elle-même : c'est un moyen d'augmenter l'émotion que d'y faire collaborer à la fois plusieurs centres nerveux. Néanmoins, une bonne métaphore se reconnaît d'habitude à ce qu'elle ne transforme pas seulement une sensation en une autre, mais donne à la chose sentie une plus grande apparence de vie et constitue ainsi une sorte de progrès de l'inanimé vers l'animé.<sup>133</sup>

---

132 Ces mots de Zola sont repris par Henri Mitterand dans son article « Quelques aspects de la création littéraire dans l'œuvre d'Émile Zola. » *Les Cahiers Naturalistes*, 1963, p.15.

133. Guyau, Jean-Marie. « Le style, comme moyen d'expression et instrument de sympathie ». *L'art au point de vue sociologique*, ENS Éditions, 2016.

Dans le passage qui nous intéresse, les fragrances de chaque fromage sont décrites comme des sons, ce qui permet au lecteur de se figurer plus aisément leur force :

C'était une cacophonie de souffles infects, depuis les lourdeurs molles des pâtes cuites, du gruyère et du hollande, jusqu'aux pointes alcalines de l'olivier. Il y avait des ronflements sourds du cantal, du chester, des fromages de chèvre, pareils à un chant large de basse, sur lesquels se détachaient, en notes piquées, les petites fumées brusques des neufchâtels, des troyes et des mont-d'or. Puis les odeurs s'effariaient, roulaient les unes sur les autres, s'épaississaient des bouffées du Port-Salut, du limbourg, du géromé, du marolles, du livarot, du pont-l'évêque, peu à peu confondues, épanouies en une seule explosion de puanteurs. Cela s'épandait, se soutenait, au milieu du vibrement général, n'ayant plus de parfums distincts, d'un vertige continu de nausée et d'une force terrible d'asphyxie. Cependant, il semblait que c'étaient les paroles mauvaises de Mme Lecœur et de Mlle Saget qui puaient si fort. <sup>134</sup>

On note le contraste saisissant entre les annotations laconiques des brouillons et la prouesse esthétique ci-dessus. Les parfums ont été métaphorisés, et Zola a laissé libre cours à sa verve poétique, qui avait quelque peu bridée lors de la phase d'enquête. Cette lecture fantaisiste de la senteur comme musique laisse aussi deviner que l'écrivain, au moment de la rédaction, s'autorise les partis-pris artistiques les plus extravagants. Le passage ci-dessus est ainsi teinté d'héroï-comique, puisque les pestilences des fromages sont décrites comme des solistes dans un orchestre (les fromages de chèvres sont comparés à « un chant large de basses », la puanteur des neufchâtels équivaut à des « petites notes piquées »...). On remarque dès lors un écart entre le sujet, et le style sérieux employé pour le retranscrire : le pronom neutre « cela », pour désigner les denrées, dans la formule « cela s'épandait, se soutenait », ainsi que le présentatif « c'était », entre autres, donnent une certaine pompe à l'ensemble, qui contraste avec la trivialité de l'objet décrit. L'auteur s'autorise aussi un certain comique, par exemple avec la phrase finale, qui nous invite à rire contre les deux femmes à l'origine des commérages. Cet extrait, ainsi que les propres déclarations de Zola, nous poussent dès lors à envisager l'écriture comme une poussée, une éclosion : en admettant que « le corps entier avec les sens passe dans l'œuvre », le romancier définit bel et bien l'étape de la rédaction comme une rupture avec la rétention initiale, comme une délivrance soudaine de sensations et de souvenirs.

Cette notion de reviviscence s'observe encore plus intensément avec *La Faute de l'Abbé Mouret*. En effet, si les catalogues botaniques et les expositions horticoles ont servi de base à la constitution du Paradou, Zola s'est aussi inspiré, plus ou moins consciemment, de ses propres souvenirs d'enfance. Paul Alexis rattache ainsi la description du Jardin aux sensations que Zola a éprouvées dans sa Provence natale :

---

134 *Le Ventre de Paris*, éd. citée., p.390.

Il a également mis là son vieil amour idyllique de la nature, des souvenirs du Midi, un retour aux tendresses de son adolescence pour la campagne . On n'a pas oublié les grandes promenades du collégien d'Aix, avec ses deux inséparables, Cézanne et Baille . Et voilà que, seize ans plus tard, le souvenir de la propriété de « Galice » entre Aix et Roquefavour, donne au romancier l'idée du Paradou.<sup>135</sup>

On en déduit que se glissent, dans la plume de l'auteur, des intentions, des souvenirs, des images, qui n'ont rien à voir avec les données collectées pendant la documentation. C'est ce qu'entend montrer Henri Mitterand, dans son article « Quelques aspects de la création littéraire chez Zola ». Il affirme que les notes amassées lors de l'enquête ne sont pas le seul terreau de l'œuvre finale, mais que cette dernière charrie tout au contraire un « magma d'émotions, de souvenirs, d'images »<sup>136</sup> qui peut même remonter à l'enfance de l'écrivain. Mitterand relativise ainsi l'image d'un Zola absolument maître de son œuvre, en disant que « la résurgence soudaine de lointaines rêveries vient souvent faire bifurquer de façon tout à fait imprévue le cheminement de la pensée constructiviste. »<sup>137</sup>. Parfois, les images convoquées lors de l'écriture peuvent même totalement échapper à l'écrivain lui-même. En effet, lors de la rédaction, le romancier est en quelque sorte dépossédé de lui-même, animé par « un ardent foyer [qui] s'allume », par « une crise de passion ». Ce qui surgit sur la page peut donc être très différent de ce qu'il avait présagé. On a ainsi l'impression d'une scission entre l'auteur avec son projet bien établi, et son imagination, qui réinvestit des souvenirs et des sensations gravées inconsciemment dans l'esprit du romancier. Zola est lui-même conscient de cette perte de contrôle momentanée sur son œuvre, puisqu'il déclare à Huysmans, dans une lettre de mai 1884 : « Je renonce à voir clair dans ce que je fais, car plus je vais et plus je suis convaincu que nos œuvres en gestation échappent absolument à notre volonté. »

Dans *La Faute*, comme dans *Le Ventre de Paris*, les sensations olfactives sont évoquées dans de grandes descriptions lyriques. De plus, on note, dans la deuxième partie du roman, le recours au registre merveilleux, preuve d'une libération totale de la fantaisie zolienne. Par exemple, les fleurs et leurs parfums sont représentés comme des créatures bienfaisantes, guidant les personnages sur leur destinée, et Serge et Albine sont dépeints comme des enfants :

Les lis leur offraient un refuge de candeur, après leur promenade d'amants, au milieu de la sollicitation ardente des chèvrefeuilles suaves, des violettes musquées, des verveines exhalant l'odeur fraîche d'un baiser, des tubéreuses soufflant la pâmoison d'une volupté mortelle. Les lis, aux tiges élancées, les mettaient dans un pavillon blanc, sous le toit de neige de leurs calices, seulement égayés des gouttes d'or

---

135 Alexis, Paul. *Émile Zola. Notes d'un ami*. Paris, Charpentier, 1882., p.103.

136 Simon, Claude. *Discours de Stockholm*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

137 Mitterand Henri, « Quelques aspects de la création littéraire dans l'œuvre d'Émile Zola. » *Cahiers naturalistes*, n°. 24-25, 1963, p.15.



légères des pistils. Et ils restaient, ainsi que des fiancés enfants, souverainement pudiques, comme au centre d'une tour de pureté, d'une tour d'ivoire inattaquable, où ils ne s'aimaient encore que de tout le charme de leur innocence.<sup>138</sup>

L'utilisation massive de ce registre fait du Paradou un lieu typique de conte. Plus encore, il donne à l'ensemble de la deuxième partie une atmosphère féerique, qui rappelle l'enfance. Ce registre pourrait d'ailleurs être un écho au fait que Zola se soit inspiré de certaines sensations olfactives enfantines lors de l'écriture. Dans tous les cas, que ce soit dans *Le Ventre* avec le recours à la transposition dans le passage de la symphonie des fromages, ou dans *La Faute* avec un changement de registre, on remarque une tendance à peindre les odeurs selon une perspective grossissante, fantaisiste. Les paysages olfactifs constituent une partie de l'œuvre où le penchant zolien pour l'agrandissement se confirme. En comparant les notes laconiques des dossiers préparatoires et les rendus finaux, on ne peut que constater un effort notable de style, et voir que « le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte »<sup>139</sup> a bien eu lieu. Or, comme cette partie de notre travail a tenté de le montrer, ce trait hypertrophique concernant les odeurs se justifie en partie par le fait que Zola réinvestit des odeurs senties biographiquement. En les retranscrivant, l'écrivain est traversé par une réminiscence sensorielle, qui provoque chez lui une griserie imaginative et stylistique. Le temps de la rédaction se définit alors comme un moment de libération d'impressions olfactives enfouies.

En définitive, on a apporté quelques nuances à l'image d'un Zola parfaitement maître de lui-même. Si la rigueur reste le maître mot de la méthode zolienne, notamment avec le recours systématique à l'observation sur le terrain avant l'étape de l'écriture, les moments de pur laisser-aller et de ruptures de toute rétention stylistique sont bien présents, quoi qu'en dise le romancier. Tout au long de ce mouvement, nous avons tenté d'expliquer cette démesure descriptive en la rattachant à l'utilisation fréquente de la forme-liste, ou à l'émerveillement spontané de Zola pour la matière sous toutes ses formes. Enfin, la place prégnante du corps chez Zola a constitué pour nous une ultime justification : la reviviscence d'odeurs senties dans le passé provoque chez l'écrivain un tel abandon que c'est davantage la matière qui s'écrit à travers lui. Le plaisir pris à jouer avec les mots l'emporte aussi sur la peur de transgresser les principes naturalistes. La description des odeurs problématise ainsi « les relations complexes qui se nouent entre un programme préparatoire et sa réalisation, entre l'avant-texte et le texte publié, entre l'architecte bâtisseur et le visionnaire délirant ».<sup>140</sup>

---

138 *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée. p. 236.

139 Nous reprenons ici une expression utilisée par Zola dans sa lettre à Henry Céard, datée du 22 mars 1885

140 Lumbroso, Olivier. « L'architecte et son chaos. (Dé)-composition et métatexte génétique dans *La Bête humaine* d'Émile Zola », *Poétique*, vol. 152, no. 4, 2007, p.473.

C'est comme si, en quelque sorte, l'écrivain fusionnait avec le matériau de son œuvre. Zola a une telle curiosité pour l'élément olfactif, et pour la sensation en général, qu'il lui est impossible de décrire cela de façon clinique et détachée. Le romancier et ses protagonistes sont pareillement emportés par les senteurs. Dans une autre perspective, la question de la distance se pose aussi pour le lecteur. Lors de la lecture des passages olfactifs, le destinataire du texte peut résister : cela signifie qu'il se tient *en dehors* du texte, que les descriptions sensorielles ne sont pour lui qu'une suite de mots ne déclenchant aucune immersion. Or, il peut aussi *s'incorporer* au texte, plonger son corps à l'intérieur de l'écrit : dans ce cas, les passages dédiés à la senteur deviennent proches de formules magiques, qui font naître des sensations corporelles. En lisant, le récepteur peut ainsi éprouver des manifestations somatiques très proches de celles qu'il ressent quand il est vraiment face à un stimulus odorant. Nous allons ainsi étayer l'idée d'une réception olfactive des textes de notre corpus, qui concernent et touchent, avant tout, le corps.

## **TROISIÈME PARTIE – Une réception olfactive**

# CHAPITRE 1. LA MOBILISATION DU CORPS DANS LA LECTURE DES TEXTES ZOLIENS

## 1. Une réception olfactive

On a insisté précédemment sur l'importance du corps de l'écrivain durant la phase de rédaction, en disant que cette corporéité imprègne son écriture d'une plus forte sensualité. Si l'élaboration des œuvres est charnelle, leur réception l'est tout autant : parce que les odeurs sont décrites avec une grande acuité, notre corpus mobilise le corps des lecteurs, en plus de leur intellect et de leur imagination. Il suffit en cela de lire les critiques de certains contemporains de Zola, sur *La Faute de l'Abbé Mouret* et *Le Ventre de Paris*, pour comprendre que ces deux livres ont la capacité de susciter de vives réactions corporelles. Chez Maupassant, les descriptions olfactives ont provoqué une fièvre proche de celle ressentie par Serge et Albine eux-mêmes, signe de son immersion complète dans le roman :

Quant à ce qui m'est personnel, j'ai éprouvé d'un bout à l'autre de ce livre une singulière sensation ; en même temps que je voyais ce que vous décrivez, je le respirais ; il se dégage de chaque page comme une odeur forte et continue ; vous nous faites tellement sentir la terre, les arbres, les fermentations et les germes, vous nous plongez dans un tel débordement de reproduction que cela finit par monter à la tête, et j'avoue qu'en terminant, après avoir aspiré coup sur coup et « les arômes puissants de dormeuse en sueur... de cette campagne de passion séchée, pâmée au soleil dans un vautrement de femme ardente et stérile » et l'Ève du Paradou qui était « comme un grand bouquet d'une odeur forte » et les senteurs du parc « Solitude nuptiale toute peuplée d'êtres embrassés » et jusqu'au Magnifique frère Archangias « puant lui-même l'odeur d'un bouc qui ne serait jamais satisfait », je me suis aperçu que votre livre m'avait absolument grisé et, de plus, fortement excité !<sup>141</sup>

Cette critique insiste sur le fait que les phrases zoliennes ne sont pas simplement des faits de langage, mais des formes de stimulations en elles-mêmes. Pour Maupassant, les énoncés du roman agissent comme des stimuli sensoriels, car ils suscitent des réactions physiologiques : pour lui les *descriptions d'odeurs* ne sont pas que des mots, mais des *odeurs* en elles-mêmes, qu'il « respir[e] » et « aspire coup sur coup ». A la fin de sa lecture, le journaliste et romancier dit ainsi être grisé,

---

141 Maupassant, Guy de. *Correspondance*, tome I, édition établie par Jacques Suffel, Le Cercle du bibliophile, 1973, pp. 77-78.

comme après avoir respiré trop de parfums à la fois. A l'inverse, pour Barbey, le caractère sensualiste du roman a été source de dégoût. Le critique commente ainsi les passages consacrés aux odeurs de fumier :

M. Zola, c'est un fanfaron d'ordures. Il y en a tant dans ses livres, qu'il est impossible de ne pas croire qu'il brave l'opinion en les y mettant. Il les y entasse. Il les y décompose. Il les y flaire. Il les y met sur sa langue, comme un chimiste... Et, par ce côté de l'ordure, *La Faute de l'abbé Mouret* est de la même famille que *Le Ventre de Paris*.<sup>142</sup>

Barbey formule en effet le même reproche concernant *Le Ventre de Paris*, qu'il considère comme un « livre où il y a du talent souvent à dégoûter ». Selon lui, la description des denrées alimentaires et de leurs senteurs salit, littéralement, la littérature de son temps, et la réduit à n'être qu'un reportage sur les données les plus vulgaires de l'existence :

Son *Ventre de Paris* est l'œuvre à présent la plus avancée (et vous pouvez l'entendre comme il vous plaira !) dans le sens de vulgarité et de matière qui nous emporte de plus en plus... Mais ce ne sera pas la dernière ! Il y a plus bas que le ventre. Il y a ce qu'on y met et il y a ce qui en sort. Aujourd'hui on nous donne de la charcuterie. Demain, ce sera de la vidange. Et ce sera peut-être M. Zola qui nous décrira cette nouvelle chose, avec cette plume qui n'oublie rien. Délicieuse perspective ! Si ce charmant mouvement intellectuel continue, la Littérature française a chance de mourir asphyxiée derrière la porte infecte du cabinet d'Héliogabale.<sup>143</sup>

Comme dans le cadre de *La Faute*, l'avis de Maupassant sur *Le Ventre de Paris* est diamétralement opposé à celui de Barbey. La précision zolienne pour décrire les fragrances n'est pas source de répugnance, mais au contraire d'émerveillement, puisqu'elle donne au lecteur l'impression d'être plongé dans le même lieu que les protagonistes :

Vient ensuite *Le Ventre de Paris*, prodigieuse nature morte où on trouve la célèbre Symphonie des Fromages, pour employer l'expression adoptée. *Le Ventre de Paris*, c'est l'apothéose des halles, des légumes, des poissons, des viandes. Ce livre sent la marée comme les bateaux pêcheurs qui rentrent au port, et les plantes potagères avec leur saveur de terre, leurs parfums fades et champêtres. Et des caves profondes du vaste entrepôt des nourritures, montent entre les pages du volume les écœurantes senteurs des chairs avancées, les abominables fumets des volailles accumulées, les puanteurs de la fromagerie ; et toutes ces exhalaisons se mêlent comme dans la réalité, et on retrouve, en lisant, la sensation qu'ils vous ont donnée quand on a passé devant cet immense bâtiment aux mangeailles : le vrai Ventre de Paris.<sup>144</sup>

---

142 Barbey d'Aurevilly, Jules. *Les Œuvres et les Hommes*, tome XVIII : *Le Roman contemporain*, 1902, éd. Lemerre, p.223.

143 *Ibid.*, p.201.

144 Maupassant, Guy de. *Célébrités contemporaines. Émile Zola*. Quantin, 1883, p.10.

Dans tous les cas, Barbey et Maupassant sont d'accord sur un point : les descriptions des effluves titillent le corps du lecteur de la même façon que s'il était confronté réellement à ces odeurs. C'est ainsi que Maupassant déclare que « toutes ces exhalaisons se mêlent comme dans la réalité ». Chez Zola, lire équivaut à sentir, et les avis cités ci-dessus ne diffèrent en réalité qu'au niveau de l'appréciation. On pourrait dès lors rapprocher ces propos du développement proposé par Pierre-Louis Patoine, dans son ouvrage *Corps-Texte*. Il y est dit que la lecture est avant tout une pratique incarnée, que, si elle s'adresse bien sûr à l'intellect, elle fait aussi réagir le corps, et que certains passages au caractère sensuel, issus par exemple de textes érotiques ou horribles, ont le pouvoir de produire un effet physique sur le lectorat :

[Certaines] fictions se veulent performatives, elles cherchent à produire un effet sur le lecteur ; l'effet physique – observé dans la réception ou promis dans le texte – marque la réussite de cette quête, l'accomplissement total du texte comme système de signes.<sup>145</sup>

Paradoxalement, ce sont les détracteurs de Zola qui mettent le mieux en lumière cette réussite. On peut en cela rapprocher les avis de trois critiques littéraires fin-de-siècle, Louis Ulbach, Barbey d'Aurevilly et Antoine Laporte, chez qui la lecture des textes zoliens provoque des réactions somatiques semblables, telles que la nausée. C'est justement parce que ces œuvres les ont écœurés, que les mots choisis ont suscité des sensations désagréables, en somme que les textes ont réussi à les *toucher*, au sens premier du mot, qu'ils se montrent si durs envers Zola. Ils rejettent tout autant l'œuvre, que le dégoût qu'elle a suscité chez eux.

Le plus célèbre article d'Ulbach, publié en 1868 dans *Le Figaro* sous le pseudonyme de Ferragus, met justement l'accent sur la capacité du style zolien à plonger le lecteur dans une réception viscérale. Si ce texte porte sur *Thérèse Raquin*, on peut estimer qu'il éclaire toute la poétique de Zola en général. Dans cet article, Ulbach qualifie la littérature naturaliste de « putride », parce qu'elle met systématiquement en lumière des réalités très crues, dans un style dénué de complaisance. Or, l'adjectif *putride* est directement lié à l'olfaction (*putride* est dérivé étymologiquement du verbe *putere*, verbe latin qui signifie *puer*). Ulbach pointe donc, paradoxalement, un accomplissement du texte naturaliste : l'écrivain ne parle pas seulement d'odeurs écœurantes, il a aussi la faculté de les donner à vivre, par procuration, à son lecteur, et donc, de l'immerger pleinement dans son œuvre. De ce point de vue, la lecture outrepassa le champ

---

145 Patoine, Pierre-Louis. « Introduction. Points de départ, lignes de fuite ». *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*. ENS Éditions, 2015.

du pur linguistique pour devenir une vraie expérience physique.

Cette performativité est aussi pointée par Barbey. Le motif de la nausée traverse toute sa critique du *Ventre de Paris*, signe que l'ouvrage a eu pour lui une résonance somesthésique. Il déclare notamment que Zola, avec ses descriptions de nourritures, « finit par nous donner le mal au cœur », que *Le Ventre* est « une farce nauséabonde », et qu'on ne se souvient de la symphonie des fromages « qu'en se bouchant le nez »... Toutes ces métaphores se répondent et révèlent là encore la capacité de certains énoncés à susciter des réactions physiologiques fortes. Cela paraît particulièrement vrai pour les descriptions olfactives, qui finissent par devenir réellement odorantes. On peut en cela citer l'une des déclarations qu'Antoine Laporte adresse contre Zola, tirée de son livre *Le naturalisme ou l'immoralité littéraire* : « Vos livres, moralement, littérairement, linguistiquement, ne sentent pas bon. »

D'autres passages de cet ouvrage portent sur cette corporéité dans l'acte de réception :

Pour nous, peu habitués encore à ce genre de culture humanitaire, qu'il nous soit permis de dire qu'après seulement la lecture de quelques pages naturalistes, un immense mal de cœur moral nous envahit et nous donne *la souffrance du vomissement âcre et douloureux* de toutes ces turpitudes littéraires (nous soulignons) . Et, repus et saouls de toute cette matière, nous nous échappons de cette lecture faisandée comme d'un musée Dupuytren, *emportant avec nous et en nous l'odeur et le dégoût de ces dissections anatomiques* et l'horreur de ces académies de tripot.<sup>146</sup> (nous soulignons)

Toutes ces critiques, qui insistent sur la répugnance éprouvée à la simple découverte de l'œuvre littéraire, illustrent bien que « le lecteur partage les sensations qu'un texte met en scène »<sup>147</sup>, et qu'avec des descriptions olfactives aussi poussées, les fictions zoliennes permettent un passage « qui mène de la représentation fictionnelle au vécu corporel, du sens à la sensation et du sémiotique au somatique ».<sup>148</sup>

Nous avons ainsi mis en avant l'effet somatique que produisent les œuvres de Zola. Paradoxalement, les récepteurs les plus réfractaires à son univers littéraire y sont très sensibles, car leur lecture s'accompagne toujours de fortes réactions de dégoût. Ces critiques s'accordent sur un autre point que nous souhaitons maintenant développer : dès l'élaboration d'un roman, Zola

---

146 Laporte, Antoine. *Le naturalisme ou l'immoralité littéraire*, Gautherin & cie., 1894, p.119.

147 Expression utilisée par Pierre-Louis Patoine dans *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*.

148 *Ibid.*

recherche délibérément à produire cet effet physique. Comme le dit Barbey, « il y a tant [d'ordures] dans ses livres, qu'il est impossible de ne pas croire qu'il brave l'opinion en les y mettant » (nous soulignons). On peut par conséquent s'intéresser à la façon dont Zola anticipe une réaction somatique possible d'un lecteur type, avant même d'avoir rédigé son œuvre.

## 2. La recherche de l'effet physique : la mention de l'odorat comme rentabilité romanesque

Les notes pré-rédactionnelles trahissent que Zola anticipe une réaction plausible de son lectorat. Les dossiers préparatoires mettent en lumière tout à la fois une envie de plaire, de surprendre, mais aussi une inquiétude quant aux potentiels reproches qu'on pourrait faire à l'écrivain. Les ébauches du *Ventre* et de *La Faute* sont ponctuées de commentaires qui suggèrent une prise en compte anticipée du public : par exemple, dans l'Ébauche du *Ventre*, Zola espère qu'« [Avec Lisa] on ne [lui] reprochera plus [ses] femmes hystériques »; la probité de cette protagoniste, succédant à Renée, héroïne sulfureuse du roman précédent dans le cycle des Rougon-Macquart, est utilisée par Zola pour surprendre ses détracteurs. Autre exemple : dans l'Ébauche de *La Faute de L'Abbé Mouret*, il est dit que « le dénouement doit être *extrêmement* tragique », signe que l'auteur espère que la scène finale émouvra les lecteurs. Ces formules prouvent que l'écrivain, en concevant son œuvre, est déjà sous l'influence d'un lecteur-fantôme, dont il peut prévoir plus ou moins l'appréciation ou les reproches : cette internalisation des critiques l'amène ainsi à supprimer certaines scènes ou en rajouter d'autres. De plus, ce dialogue avec un lecteur imaginaire montre que Zola s'est constitué un univers littéraire particulier, et que le public connaît désormais ses manies stylistiques, les thèmes qu'il met régulièrement en lumière, en bref qu'il existe désormais, pour les lecteurs du XIXe siècle, une « signature zolienne ». Chaque nouvelle œuvre peut ainsi confirmer une tendance, ou au contraire contraster par rapport à ce qui a été écrit auparavant.

En réponse à la constitution de cet univers littéraire, se forme une certaine critique conservatrice, qui, peu ou prou, met toujours l'accent sur la même caractéristique du style zolien : le goût pour le putride. Or, ce reproche, très souvent formulé envers Zola depuis *Thérèse Raquin*, n'amène pas le romancier à s'autocensurer. Cela laisse donc à penser que le dégoût de certains lecteurs n'est pas quelque chose qu'il cherche à éviter à tout prix. Cette position de Zola peut être justifiée ainsi : la répugnance, si elle est négative, suggère tout de même que le lecteur a été mobilisé corporellement lors de sa lecture, qu'il n'est pas resté en dehors du texte. En réalité, le



véritable ennemi de l'écrivain ne serait pas le dégoût, mais l'indifférence totale du récepteur. Zola aurait donc pour objectif tacite, avec ses scènes brutales, de bouleverser le lecteur dans sa chair, que ce soit positivement ou négativement. On défendra ainsi l'idée que cet auteur cherche, avec certains passages, à produire un effet fort sur le lecteur, et que les descriptions olfactives garantissent particulièrement le succès de l'écrivain dans cette quête.

Comme Éléonore Reverzy, on peut affirmer que la sensualité de certains passages « concour[t] à assurer l'efficacité de la fiction en faisant tomber, *via* le sensoriel, les frontières entre monde fictionnel et monde réel », et que « le parfum [...] s'avère d'une grande rentabilité romanesque »<sup>149</sup>, puisqu'il donne au lecteur le sentiment d'une présence charnelle d'un personnage ou d'un objet. Grâce aux paysages olfactifs, les textes de Zola deviennent des simulateurs de réalité, et plus uniquement des représentations. Ces descriptions assurent par le même coup une immersion plus profonde, car somatique, du lectorat.

C'est la raison pour laquelle le sens olfactif joue un rôle primordial dans les passages érotiques de *La Faute de l'Abbé Mouret*. Tout texte érotique a en effet comme objectif de solliciter le corps du récepteur, de provoquer chez lui une réaction physiologique. Ainsi, pour faire naître chez le lecteur un état de griserie, Zola utilise l'odorat, pour donner au texte littéraire un caractère plus charnel, et insiste ainsi sur la senteur des fleurs du Jardin. L'avis de Maupassant, précédemment cité, démontre l'efficacité du procédé : l'écrivain se dit « absolument grisé » et « fortement excité », signe que les énoncés olfactifs ont créé un sentiment d'excitation par procuration. La critique de Barbey, elle aussi, trahit la réussite de l'immersion. En effet, s'il tient des propos si durs sur *La Faute*, c'est parce que ce que Zola le somme d'imaginer (soit le rapprochement physique entre un abbé et une jeune fille), et de ressentir corporellement (une forme de langueur), heurte profondément ses croyances conservatrices. Barbey a une réaction opposée à celle de Maupassant : à la place de l'excitation, il ressent du dégoût. Or, il ressent cette aversion précisément parce qu'il a été capable de pressentir, en tout premier lieu, la sensualité du texte. Cela prouve donc que l'effet érotique recherché par Zola est perceptible, même pour ses détracteurs et qu'il se concrétise dans l'œuvre finale.

Zola insiste aussi sur les odeurs dans des scènes au caractère éprouvant. La peinture finale des Halles, dans le chapitre VI du *Ventre de Paris*, rappelle « Une charogne » de Baudelaire. A l'instar

---

149 Reverzy, Éléonore. « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », *Littérature*, vol. 185, no. 1, 2017, p.65.

du poète, Zola fait plusieurs fois référence à la puanteur de l'objet qu'il décrit. Le passage mentionne ainsi les « mauvaises haleines » des bâtiments, leurs « odeurs de choux aigres » et « de légumes jetées au fumier », le fait que les pavillons « empestent »... Une description purement visuelle des Halles aurait certes stimulé l'imagination du récepteur, mais elle n'aurait pas autant interpellé son corps. L'insistance sur les senteurs suscite des réactions plus franches (dégoût, angoisse), participe à rendre le décor encore plus monstrueux, et pousse le destinataire du texte à compatir avec Florent. Dans ce passage, le lecteur partage « son point de nez », son écœurement, sa sensation d'être pris au piège au milieu des Halles (on a bien une impression d'envahissement avec la phrase « Le nuage de toutes ces haleines s'amassait au-dessus des toitures, gagnait les maisons voisines, s'élargissait en nuée lourde sur Paris entier »). De même, dans *La Faute*, Zola s'attache à décrire de manière exhaustive toutes les odeurs qui angoissent l'Abbé, afin que le lecteur sympathise physiquement avec le personnage. La liste, dans les descriptions olfactives, est très souvent utilisée. Notamment parce qu'elle repose sur un effet de *crescendo*, cette forme est idéale pour traduire la sensation d'asphyxie croissante du protagoniste face à de multiples éléments écœurants. De cette façon, le lecteur peut lui aussi éprouver dans son corps une sensation d'oppression :

C'étaient, au loin, la chaleur des terres rouges, la passion des grandes roches, des oliviers poussés dans les pierres, des vignes tordant leurs bras au bord des chemins ; c'étaient, plus près, les sueurs humaines que l'air apportait des Artaud, les senteurs fades du cimetière, les odeurs d'encens de l'église, perverties par des odeurs de filles aux chevelures grasses ; c'étaient encore des vapeurs de fumier, la buée de la basse-cour, les fermentations suffocantes des germes. Et toutes ces haleines affluaient à la fois, en une même bouffée d'asphyxie, si rude, s'enflant avec une telle violence, qu'elle l'étouffait.<sup>150</sup>

En outre, si Zola insiste sur les odeurs que dégagent les paysages, il tâche aussi de préciser aussi systématiquement que possible le parfum du personnage, pour faire de ce dernier non plus exclusivement un être de papier, mais un être de chair, plus fortement incarné pour le lecteur. On comprend donc bien que « [le parfum] est [...] un atout clef lorsqu'il s'agit de faire participer le lecteur à la fiction »<sup>151</sup>, d'où une insistance très récurrente, de la part de Zola, sur les détails sensoriels. Ce « tic » zolien est notamment pointé par Barbey d'Aurevilly :

M. Zola est d'une brutalité de touche qui, de simples qu'elles sont, les fait basses, et son amour dépravé du *détail laid* — le mal général de la peinture à cet instant du XIX<sup>e</sup> siècle — les abaisse davantage encore. C'est ainsi, par exemple, que s'il peint un lapin de clapier, il n'oublie pas « l'urine qui jaunit les pattes de derrière [...] »<sup>152</sup>

---

150 *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée., p. 180.

151 Reverzy Éléonore, *op. cit.*, p.65.

152 Barbey d'Aurevilly, Jules. *Les Œuvres et les Hommes*, tome XVIII : Le roman contemporain, Paris, A. Lemerre,

Cette signature, si elle est liée à l'ambition naturaliste de vouloir tout dire, répond aussi à un objectif de rentabilité romanesque, qui concerne cette fois-ci la réception du texte : l'auteur peut mobiliser les facultés somesthésiques de son lecteur, l'impliquer au niveau intellectuel mais aussi viscéral. La fragrance engage pleinement dans la fiction le destinataire, « jusqu'à générer [chez lui] une expérience sensorielle tangible »<sup>153</sup>. Toutefois, pour que cette ambition soit atteinte, il faut que le lectorat ait la sensation d'une présence de l'odeur, à travers le texte. On va donc à présent se concentrer sur les moyens stylistiques mis en œuvre par Zola pour rendre ces parfums tangibles. Il s'agit là d'un défi particulièrement ardu pour le romancier, car les odeurs sont volages et invisibles. Le recours à des registres stimulant l'imaginaire, comme le merveilleux, ainsi qu'à des figures telles que la personnification ou la métaphore, s'avère alors nécessaire.

## **CHAPITRE 2. L'ÉLABORATION D'UN STYLE DU SENSIBLE : DONNER L'IMPRESSION D'UNE PRÉSENCE DE L'ODEUR A TRAVERS LE TEXTE**

### 1. La nécessité pour l'écrivain de trouver des images : odeur et métaphore aquatique

Pour que les descriptions olfactives zoliennes provoquent une somatisation chez le lecteur, il faut que l'odeur, dans la description, paraisse vivante, palpable. Pour cela, Zola ne peut pas se contenter de restituer uniquement les caractéristiques de la senteur, en indiquant par exemple sa provenance (« une odeur de rose ») ou en proposant un jugement hédoniste (« cela sent bon ») ; il doit aussi communiquer l'effet que le parfum a sur les individus, insister sur l'émotion qu'il produit, sur son pouvoir d'enveloppement, ou encore sur sa durée. On pourrait presque dire que se déploie, dans notre corpus, un « impressionnisme olfactif » : à la manière des peintres impressionnistes qui tentent de capter les variations de la lumière, Zola, lui, essaie de saisir les différentes nuances des senteurs, de proposer une phénoménologie de la fragrance. Avec son *Impression, soleil levant*, Monet ne restitue pas, à l'instar d'une photographie, un coucher de soleil clairement identifiable, mais peint le paysage tel qu'il apparaît dans l'œil du spectateur ; de même, Zola s'attache à capter les impressions que peuvent faire naître certaines odeurs chez un sujet.

En cela, la métaphore est un outil stylistique non négligeable. Elle permet de définir un élément en le rapprochant d'un autre, sans outil de comparaison, et sans que ce rapprochement soit

---

1902, p.224.

153 Patoine Pierre-Louis, *op. cit.*

évident sur le plan logique. La métaphore équivaut à créer une image dans l'esprit du destinataire, et à enrichir, par cette création d'ordre poétique, la compréhension qu'il avait initialement de l'objet. C'est pourquoi l'association entre deux éléments aboutit à une re-description, une ré-interprétation de l'élément métaphorisé. Cette figure laisse aussi une grande liberté à l'écrivain, car les associations peuvent être libres et infinies, comme le dit Pierre Reverdy dans *Le Gant de Crin* : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées sont lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique ».

Dans les deux œuvres de notre corpus, les odeurs sont très souvent reliées à la mer, à l'eau en général. La métaphore aquatique permet au lecteur de mieux saisir certains effets de la senteur, qui sont, grâce à cette figure, suggérés et pas explicitement décrits. Par exemple, le lecteur prend encore plus conscience du caractère envahissant et sans frontière de l'odeur lorsqu'elle est associée à l'eau. Tout comme la mer, la senteur n'a pas de limite ou de contour stricts, d'où le fait que les personnages ne peuvent pas lui échapper. Ainsi le Paradou et ses exhalaisons sont-ils dépeints comme une mer qui s'étend à l'infini devant Serge et Albine :

Une mer de verdure, en face, à droite, à gauche, partout. Une mer roulant sa houle de feuilles jusqu'à l'horizon, sans l'obstacle d'une maison, d'un pan de muraille, d'une route poussiéreuse. Une mer déserte, vierge, sacrée, étalant sa douceur sauvage dans l'innocence de la solitude<sup>154</sup>

Les denrées des Halles, elles aussi, sont comparées tour à tour à une mer, à un flot ou à un fleuve, face auxquels Claude et Florent paraissent minuscules :

Claude était monté debout sur le banc, d'enthousiasme. Il força son compagnon à admirer le jour se levant sur les légumes. C'était une mer. Elle s'étendait de la pointe Saint-Eustache à la rue des Halles, entre les deux groupes de pavillons. Et, aux deux bouts, dans les deux carrefours, le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés. Le jour se levait lentement, d'un gris très doux, lavant toutes choses d'une teinte claire d'aquarelle. Ces tas moutonnants comme des flots pressés, ce fleuve de verdure qui semblait couler dans l'encaissement de la chaussée, pareil à la débâcle des pluies d'automne, prenaient des ombres délicates et perlées, des violets attendris, des roses teintés de lait, des verts noyés dans des jaunes, toutes les pâleurs qui font du ciel une soie changeante au lever du soleil.<sup>155</sup>

---

154 *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée., p. 205.

155 *Le Ventre de Paris*, éd. citée., p.60.

La métaphore aquatique dote aussi l'odeur d'une corporéité : alors que la senteur est invisible, la mer, elle, peut heurter, blesser, toucher le sujet. Grâce au travail de métaphorisation, la fragrance devient tactile, et est décrite comme exerçant une pression sur le corps des protagonistes. Ainsi, dans *La Faute*, il nous est dit que la violette « verse sur les pieds » de Serge et d'Albine « des odeurs précieuses », à la manière de la vague qui éclabousse le promeneur au bord de l'eau. La senteur, comme une déferlante, vient à la rencontre du couple, presque à son insu, au moment où il s'y attend le moins. Dans *Le Ventre de Paris*, les pestilences des Halles secouent Florent, comme des vagues violentes :

Florent se heurtait à mille obstacles, à des porteurs qui se chargeaient, à des marchandes qui discutaient de leurs voix rudes ; il glissait sur le lit épais d'épluchures et de trognons qui couvrait la chaussée, il étouffait dans l'odeur puissante des feuilles écrasées. Alors, stupide, il s'arrêta, il s'abandonna aux poussées des uns, aux injures des autres ; il ne fut plus qu'une chose battue, roulée, au fond de la mer montante.<sup>156</sup>

De même, comme le cours d'eau, l'odeur est pourvue d'une force physique. Certains effluves s'apparentent ainsi à des courants qui assaillent Florent alors même qu'il tente de fuir :

Les Halles débordaient. Il essaya de sortir de ce flot qui l'atteignait dans sa fuite ; il tenta la rue de la Cossonnerie, la rue Berger, le square des Innocents, la rue de la Ferronnerie, la rue des Halles. Et il s'arrêta, découragé, effaré, ne pouvant se dégager de cette infernale ronde d'herbes qui finissaient par tourner autour de lui en le liant aux jambes de leurs minces légumes.<sup>157</sup>

En plus de toutes ces similitudes, l'eau et l'odeur ont pour point commun majeur leur ambivalence. Toutes deux peuvent être délicatement enveloppantes, ou au contraire dangereuses. Selon sa nature, une fragrance, à la manière de la houle, « berce » le protagoniste, le charme, sans pour autant être reliée explicitement à une forme de danger. Ainsi Florent est *bercé* par l'odeur du cabinet de M. Lebigre :

L'odeur du cabinet, cette odeur liquoreuse, chaude de la fumée du tabac, le grisait, lui donnait une béatitude particulière, un abandon de lui-même, dont le bercement lui faisait accepter sans difficulté des choses très grosses.<sup>158</sup>

---

156 *Ibid.*, p.71.

157 *Ibid.*, p. 66.

158 *Ibid.*, p. 256.

Mais un stimulus odorant, comme l'eau, peut très vite aussi asphyxier le personnage. Lors de l'ultime rencontre de Serge et Albine, dans la troisième partie de *La Faute*, l'Abbé tente de résister au charme de la jeune fille, et notamment à son parfum. Toutefois, ce dernier l'enveloppe et le submerge :

Et le prêtre, tout enveloppé de son odeur passionnée de femme faite, prenait une joie amère à braver la caresse de sa bouche rouge, le rire de ses yeux, l'appel de sa gorge, l'ivresse qui coulait d'elle au moindre mouvement.<sup>159</sup>

Le motif de la noyade devient alors récurrent pour désigner la façon dont certaines exhalaisons ensevelissent puissamment les protagonistes. Plusieurs fois, il nous est dit que Florent se noie au milieu de toutes les victuailles :

Aveuglé, noyé, les oreilles sonnantes, l'estomac écrasé par tout ce qu'il avait vu, devinant de nouvelles et incessantes profondeurs de nourriture, il demanda grâce, et une douleur folle le prit, de mourir ainsi de faim, dans Paris gorgé, dans ce réveil fulgurant des Halles.<sup>160</sup>

La crainte d'une submersion est d'ailleurs un thème transversal dans ce troisième tome des Rougon-Macquart. La matière semble couler de partout, jusqu'à engloutir tous les lieux et tous les personnages. La charcuterie Quenu est ainsi définie comme « tout un monde *noyé* dans la graisse », Cadine est par moments « *noyée*, perdue sous les fleurs »... Dans *Le Ventre*, la métaphore aquatique permet de signifier comment certaines senteurs sont capables d'anéantir les frontières entre le Moi et le Monde, comment la matière sensorielle envahit tout ce qu'elle touche. Dans le même ordre d'idées, le terrain du Paradou est *noyé* par la quantité de fleurs qui s'y trouvent, et le lit d'Albine est *inondé* par toutes les fleurs qu'elle amasse pour se donner la mort :

Sous ce poudroiement de flammes, le grand jardin vivait avec une extravagance de bête heureuse, lâchée au bout du monde, loin de tout, libre de tout. C'était une débauche telle de feuillages une marée d'herbes si débordante, qu'il était comme dérobé d'un bout à l'autre, inondé, noyé [...]

[...]

---

159 *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée., p. 373.

160 *Op. cit.*, p.72.

Et, à larges brassées, elle couvrit entièrement le lit de toutes les jacinthes et de toutes les tubéreuses qu'elle avait apportées ; la couche était si épaisse, qu'elle débordait sur le devant, aux pieds, à la tête, dans la ruelle, laissant couler des traînées de grappes. Le lit n'était plus qu'une grande floraison. Cependant, les roses restaient. Elle les jeta au hasard, un peu partout ; elle ne regardait même pas où elles tombaient ; la console, le canapé, les fauteuils, en reçurent ; un coin du lit en fut inondé.<sup>161</sup>

La métaphore aquatique explicite ainsi ce pouvoir enveloppant, asphyxiant, de l'élément olfactif, et le lecteur saisit davantage grâce à elle la dangerosité de la fragrance. Or, cette prise de conscience ne se fait pas grâce à une description très neutre de la senteur, mais au moyen d'images au caractère poétique. En plus de cette figure, d'autres ressorts stylistiques peuvent être utilisés pour rendre l'odeur vivante aux yeux du lecteur, et pour lui faire éprouver physiquement sa puissance. Le texte littéraire se rapproche alors, par certains moments, du discours hypnotique, car comme ce dernier, il devient capable de produire une somatisation chez son destinataire.

## 2. L'entrée dans un discours hypnotique

Dans *Corps-Texte*, Pierre-Louis Patoine établit en effet une correspondance entre certains énoncés littéraires et les suggestions utilisées en hypnose. Le texte fictionnel, comme la séance hypnotique, ont des effets enchanteurs : on peut citer la perte de notion du temps et de l'espace chez le sujet, l'absorption mentale, ou encore l'entrée dans un état de relaxation... Chaque page des œuvres de notre corpus est apte à hypnotiser le lecteur, car chacune le plonge dans un univers factice, distinct du monde réel. Toutefois, les descriptions olfactives de *La Faute* et du *Ventre*, elles, réalisent un tour de force supplémentaire. Elles ne se bornent pas à stimuler uniquement l'imagination du lecteur, elles provoquent aussi chez lui des réactions physiologiques, et l'incitent à ressentir physiquement ces odeurs, lors de sa lecture. On peut donc avancer ici que les passages mettant en valeur l'olfaction ont une fonction spécifique, par rapport au reste de l'œuvre.

Tout d'abord, ces extraits sont des pauses, au sens narratologique du terme ; quand bien même Zola essaie de les rattacher au reste du roman, ils ont une certaine autonomie. Au sein de ces passages, le rapport que le lecteur entretient avec le texte change. Lorsqu'il est question du récit, le lecteur est dans une logique d'anticipation (en découvrant tel événement, il se demande naturellement ce qui va advenir par la suite). Cependant, au moment des descriptions, le récepteur

<sup>161</sup> *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée., p. 205 et p. 432.

est dans une lecture « au présent » : il se laisse simplement porter par ce que le texte lui propose au fur et à mesure, comme s'il découvrait un tableau en train de se faire sous ses yeux. Le but de ces descriptions est de plonger le public dans une bulle sensitive, de rendre palpables et concrètes toutes les sensations énoncées dans le texte. Or, Pierre-Louis Patoine insiste bien sur le fait que des dispositions stylistiques particulières jouent un rôle non négligeable sur l'entrée dans une lecture somatique.

Dans les scènes où l'odeur est au premier plan, on remarque notamment une longueur significative, voire une forme de lenteur. En étendant les descriptions sur plusieurs pages, Zola a en réalité pour but de couper le lecteur du reste de l'intrigue, pour l'immerger plus profondément dans une atmosphère sensorielle particulière. Ce ralentissement s'observe aussi au niveau de la phrase : les énoncés s'allongent, les propositions subordonnées se multiplient, et les phrases ne sont plus séparées par des points, qui viendraient marquer une rupture marquée, mais par des points-virgule. La description des odeurs se fait ainsi, très souvent, de manière lente. A ce propos, on peut établir un lien entre Zola et Debussy, qui ont eu tous deux vocation à rendre expressive la sensation olfactive à travers leur art respectif. Dans le Prélude n°4 de Debussy, « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir », le *tempo* lent tente de mimer le déploiement progressif d'un parfum, constitué de plusieurs *notes* successives. En outre, la lenteur berce en quelque sorte le public, et provoque chez lui une sensation de langueur proche de l'enivrement olfactif. Nous reprenons ici l'analyse de Chantal Jaquet, développée dans son ouvrage *Philosophie de l'odorat* :

Sur le rythme d'une valse très lente, qui fait écho au vers de Baudelaire, « valse mélancolique et langoureux vertige », le morceau se déploie à la manière d'un ostensor qui répand un parfum entêtant, sur une tonalité de *la majeur* parcourue par des combinaisons harmoniques et des séries mélodiques qui viennent s'évaporer par intervalles.<sup>162</sup>

La lenteur tout aussi remarquable des descriptions olfactives zoliennes paraît avoir le même but. En plus de la longueur des phrases, l'emploi récurrent de l'imparfait dans ces passages-là participe à hypnotiser le lecteur. En effet, pour que les mots puissent rendre compte de cette puissance de la senteur, Zola relie l'odeur à la temporalité : dans les paysages olfactifs de nos deux œuvres, l'odeur est toujours décrite comme évolutive, et ayant un pouvoir d'attraction croissant sur l'individu. Afin de traduire stylistiquement cette gradation, le romancier préfère souvent l'imparfait

---

162 Jaquet, Chantal. « Chapitre III. Les expressions artistiques de l'odeur », *Philosophie de l'odorat*. Presses Universitaires de France, 2010, pp.127 – 222.



au passé simple. Gilles Philippe, dans *La langue littéraire : Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, commente ainsi ce choix littéraire, qui concerne beaucoup d'auteurs proches de l'écriture artiste : l'utilisation massive de l'imparfait efface la valeur processuelle du verbe pour privilégier sa valeur phénoménale. Il s'agit moins de mettre en avant l'action, que la perception de cette action par un sujet, comme on peut le voir dans cet exemple issu de *L'Éducation Sentimentale* : « « Marthe courut vers lui et *tirait* ses moustaches » (nous soulignons). Ce temps donne aussi au passage descriptif un rythme plus lent, restitue le mouvement de senteurs qui se déploient peu à peu, comme c'est le cas dans le passage-clef du suicide d'Albine :

D'abord, c'était un prélude gai, enfantin: ses mains, qui avaient tordu les herbes odorantes, exhalaient l'âpreté des herbes foulées, lui contaient ses courses de gamine au milieu des sauvageries du Paradou. Ensuite, un chant de flûte se faisait entendre, de petites notes musquées qui s'égrenaient du tas de violettes posé sur la table, près du chevet; et cette flûte, brochant sa mélodie sur l'haleine calme, l'accompagnement régulier des lis de la console, chantait les premiers charmes de son amour, le premier aveu, le premier baiser sous la futaie. [...] Mais elle suffoquait davantage, la passion arrivait avec l'éclat brusque des œillets, à l'odeur poivrée, dont la voix de cuivre dominait un moment toutes les autres. Elle croyait qu'elle allait agoniser dans la phrase malade des soucis et des pavots, qui lui rappelait les tourments de ses désirs. Et, brusquement, tout s'apaisait, elle respirait plus librement, elle glissait à une douceur plus grande, bercée par une gamme descendante des quarantaines, se ralentissant, se noyant, jusqu'à un cantique adorable des héliotropes, dont les haleines de vanille disaient l'approche des noces.<sup>163</sup>

L'imparfait, utilisé pour décrire l'exhalaison des odeurs florales, suggère stylistiquement que la puissance aromatique des fleurs ne se libère jamais d'un seul coup, mais petit à petit. Ici, c'est la valeur durative de l'imparfait qui est exploitée. Chaque odeur singulière (violette, œillet, souci, pavot) n'efface pas les précédentes, qui, elles, continuent à se diffuser. Dans les lignes ci-dessus, la forme de la liste trahit moins l'idée d'une succession que d'une accumulation de parfums, et le parallèle avec la symphonie est en cela très éclairant : chaque odeur est un soliste qui apporte sa touche au morceau, se surajoute à l'ensemble des autres instruments qui continuent de jouer en basse continue. L'imparfait permet ainsi au lecteur de mieux ressentir cette saturation olfactive et de partager l'asphyxie d'Albine.

Ce temps témoigne également du caractère enveloppant, voire étouffant, des senteurs. On peut en cela reprendre les mots que David Baguley, dans « Le supplice de Florent », utilise pour définir les Halles : il les caractérise comme « un vaste protoplasme informe », « une substance pâteuse et

163 *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée., pp. 432-433.

amorphe »... Les sollicitations sensorielles de cet espace envahissent ses habitants, et semblent n'avoir ni de début ni de fin. C'est en partie pour cette raison que l'imparfait est majoritairement utilisé dans le roman lors des peintures olfactives. C'est le cas dans le passage ci-dessous :

[Florent] avait supporté des puanteurs aussi terribles ; mais elles ne venaient pas du ventre. Son estomac étroit d'homme maigre se révoltait, en passant devant ces étalages de poissons mouillés à grande eau, qu'un coup de chaleur gâtait. Ils le *nourrissaient* de leurs senteurs fortes, le *suffoquaient*, comme s'il avait eu une indigestion d'odeurs. Lorsqu'il s'enfermait dans son bureau, l'écoeurement le *suivait*, pénétrant par les boiseries mal jointes de la porte et de la fenêtre. Les jours de ciel gris, la petite pièce restait toute noire ; c'était comme un long crépuscule, au fond d'un marais nauséabond. Souvent, pris d'anxiétés nerveuses, il avait un besoin de marcher, il descendait aux caves, par le large escalier qui se creuse au milieu du pavillon. Mais, par les soirées de flamme, quand les puanteurs *montaient*, traversant d'un frisson les grands rayons jaunes, comme des fumées chaudes, les nausées le *secouaient* de nouveau, son rêve s'égarait, à s'imaginer des étuves géantes, des cuves infectes d'équarisseur où fondait la mauvaise graisse d'un peuple<sup>164</sup> (nous soulignons)

On note ici un emploi de l'imparfait à valeur itérative : chaque jour, Florent est confronté aux mêmes puanteurs. L'imparfait donne à la matière un caractère immuable. Les odeurs nauséabondes ne diminuent jamais en intensité, le dégoût du héros n'est donc pas ponctuel, mais perpétuel. C'est comme si la matière libérait sa puissance sensorielle en permanence. *Le Ventre de Paris* comme *La Faute de L'Abbé Mouret* peuvent ainsi se définir comme des livres parfumés de bout en bout, et si la stimulation corporelle du lecteur varie en intensité selon les passages, le récepteur est tout de même stimulé durant la totalité des deux œuvres. Ainsi, Zola « charme » son lectorat, au sens étymologique du mot : chaque énoncé qui compose les descriptions a le pouvoir de l'envoûter, de lui faire ressentir les sensations retranscrites textuellement. Or, ce n'est pas particulièrement la précision de l'évocation qui rend possible cet état d'hypnose, mais plutôt sa poésie, sa sensualité. Paradoxalement, c'est parce que le texte est approximatif, imprécis, qu'il est intensément éloquent. Alors même qu'on s'attendrait à ce que Zola, en chef de file des naturalistes, excelle en termes d'exactitude, c'est parce qu'il livre des descriptions avant tout organiques qu'il réussit à immerger pleinement son public. Les paysages olfactifs mettent alors en lumière ce que Pierre-Louis Patoine appelle une « compréhension érotique de l'art », fondée sur l'émotion et non plus uniquement sur l'interprétation. Patoine reprend les analyses de Merleau-Ponty, étayées dans *Phénoménologie de la perception* :

---

164 *Le Ventre de Paris*, éd. citée., p. 231

La perception érotique n'est pas une *cogitatio* qui vise un *cogitatum* ; à travers un corps, elle vise un autre corps, elle se fait dans le monde et non pas dans une conscience. Un spectacle a pour moi une signification sexuelle non pas quand je me représente, même confusément, son rapport possible aux organes sexuels ou aux états de plaisir, mais quand il existe pour mon corps [...]. Il y a une « compréhension » érotique qui n'est pas de l'ordre de l'entendement.<sup>165</sup>

On comprend donc bien que pour stimuler le corps du lecteur, Zola ne cherche plus à être exact, mais *touchant*, dans tous les sens du terme. Un travail poétique sur la langue s'avère alors nécessaire.

### 3. Un travail poétique de la langue

Comme dit précédemment, les descriptions olfactives de Zola sont très souvent sous le signe de la démesure, quitte à parfois conduire à une certaine déréalisation. Dans ces passages, la langue zolienne n'est plus transparente, ne donne plus l'illusion d'une adéquation entre le mot et la chose. Au contraire, on a parfois l'impression que le langage s'exhibe lui-même, qu'il efface presque l'objet originellement décrit. Ferdinand Brunetière, dans *La Revue des Deux Mondes*, se désole que « quant aux tableaux [de Zola], le dessin y disparaît sous l'empatement des couleurs » ; de même, Barbey affirme, dans sa critique du *Ventre de Paris*, que « les mots lui mangent son talent ».

Dans un article consacré à la nature morte dans *Le Ventre de Paris*, Philippe Jousset déclare que « renvoyée à sa seule fonction de représentation, la description zolienne est la plupart du temps *illisible*. » Cette profusion stylistique, si elle rend le texte plus imprécis, lui donne paradoxalement une grande sensualité :

On sent que [Zola] a besoin "d'essayer" des mots, d'en manier certains comme de la glaise, de les pétrir par répétition, pour retravailler des obsessions, les remodeler dans la matière de quelques vocables. L'accumulation de langage n'est pas au service de l'affinement de l'impression, mais au seul bénéfice d'un sentiment de présence plus forte, de consolidation de l'objet qui s'impose à défaut de se préciser.<sup>166</sup>

---

165 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 1945.

166 Jousset, Philippe. « Une poétique de la nature morte – Sur la pratique descriptive dans *Le Ventre de Paris*. » *Les Cahiers naturalistes*, vol. 44, no. 72, 1998., pp.337-350

Dans ce cas précis, les mots ne s'adressent plus à l'intellect du lecteur, mais à une partie de lui plus viscérale et émotionnelle. Le récepteur se concentre moins sur ce que le texte veut lui dire (soit sur les événements de l'histoire), que sur le texte lui-même, sur les effets qu'il produit sur lui et sur l'atmosphère qu'il crée. La lecture n'est plus un décodage d'informations, mais une expérience à vivre. A force de travailler la langue comme de l'argile, d'accumuler les mots et les figures, Zola fait naître l'objet à partir du langage, met le lecteur en relation avec lui (comme dit plus haut, la surabondance stylistique permet « un sentiment de présence plus forte »), et son écriture finit par acquérir un caractère invocatoire. Ainsi, c'est dans les passages olfactifs que la fonction poétique de la langue zolienne est la plus flagrante. Zola n'y fournit plus une description précise, mais une description sensuelle, certes plus floue, mais qui procure, de cette façon, plus d'émotions au lecteur. Ce phénomène conjoint de déformation de l'objet et de profusion de la langue s'exerce dans plusieurs extraits de *La Faute*, dont celui-ci :

Plus loin, ils traversaient des résédas gigantesques qui leur montaient aux genoux, comme un bain de parfums; ils coupaient par un champ de muguets pour épargner un champ voisin de violettes, si douces qu'ils tremblaient d'en meurtrir la moindre touffe; puis, pressés de toutes parts, n'ayant plus que des violettes autour d'eux, ils étaient forcés de s'en aller à pas discrets sur cette fraîcheur embaumée, au milieu de l'haleine même du printemps. Au-delà des violettes, la laine verte des lobélies se déroulait, un peu rude, piquée de mauve clair; les étoiles nuancées des sélaginoïdes, les coupes bleues des némophiles, les croix jaunes des saponaires, les croix roses et blanches des juliennes de Mahon dessinaient des coins de tapisserie riche, étendaient à l'infini devant le couple un luxe royal de tenture pour qu'il s'avançât sans fatigue dans la joie de sa première promenade. Et c'étaient les violettes qui revenaient toujours, une mer de violettes coulant partout, leur versant sur les pieds des odeurs précieuses, les accompagnant du souffle de leurs fleurs cachées sous les feuilles.<sup>167</sup>

Ici, on voit bien qu'il est difficile d'imaginer le Jardin. Si le lecteur parvient à se plonger dans le Paradou comme s'il y était, ce n'est pas parce qu'il se le représente mentalement de façon claire, mais parce que les énoncés ont une telle puissance, qu'ils produisent des sensations somesthésiques. C'est donc par le corps que le lecteur se retrouve au sein du décor, et non grâce à l'esprit. Le fait qu'un énoncé ne renvoie pas de manière limpide à un référent n'entrave pas la lecture somatique. L'immersion est dans ce cas-là rendue possible grâce au travail du langage : l'utilisation marquée de la répétition par exemple participe, comme dit plus haut, à « un sentiment de consolidation de l'objet ». Le mot « champ » (« champ de muguets » ; « champ de violettes »), répété deux fois, a la puissance d'une invocation : il fait apparaître le décor devant les yeux du lecteur. De plus, au fil du texte, les éléments odorants s'accumulent. De très nombreuses variétés de fleurs sont citées

---

<sup>167</sup> *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée., pp. 229-230.

(« némophiles » ; « saponaires » ; « juliennes »). Face à cette abondance d'odeurs et de fleurs, le récepteur finit par conséquent par se sentir enveloppé, voire entêté. En outre, la répétition du terme « violettes » tout au long de l'extrait (« un champ voisin de violettes » ; « au delà des violettes » ; « c'étaient les violettes qui revenaient toujours ») a elle aussi pour effet cette « consolidation de l'objet » dont parle Jousset. Il semble que ces fleurs et leur parfum s'imposent au lecteur, que le texte les fait exister pour le corps du récepteur.

Outre la surabondance stylistique, la musicalité du langage facilite la lecture somatique. La répétition de certaines sonorités hypnotise le lectorat et participe à son enivrement. On note par exemple un effet d'euphonie dans la dernière phrase de l'extrait, avec la répétition du son [ã] (« coulant » ; « leur versant » ; « les accompagnant »). Ce phénomène donne une certaine douceur sonore à l'ensemble. En somme, le passage témoigne d'une attention accrue portée à la langue, comme si Zola livrait un texte à vocation poétique (beaucoup de ses contemporains ont d'ailleurs considéré la deuxième partie de *La Faute* comme un vaste poème en prose). Dans les extraits où l'odorat est au centre, une plus grande fulgurance stylistique se déploie. C'est le cas aussi dans *Le Ventre de Paris*, composé de multiples morceaux de bravoure. La description des étals de fruits de La Sariette, par exemple, trahit la fantaisie zolienne. Zola associe les caractéristiques physiques de la protagoniste à celles d'un fruit, et inversement, compare les fruits à une série de femmes :

Les abricots prenaient sur la mousse des tons d'ambre, ces chaleurs de coucher de soleil qui chauffent la nuque des brunes, à l'endroit où frisent de petits cheveux. Les cerises, rangées une à une, ressemblaient à des lèvres trop étroites de Chinoise qui souriaient : les Montmorency, lèvres trapues de femme grasse ; les Anglaises, plus allongées et plus graves ; les guignes, chair commune, noire, meurtrie de baisers ; les bigarreaux, tachés de blanc et de rose, au rire à la fois joyeux et fâché.<sup>168</sup>

D'autres fruits sont quant à eux dépeints comme des jeunes filles :

À côté, les prunes transparentes montraient des douceurs chlorotiques de vierge ; les reines-claude, les prunes de monsieur, étaient pâlies d'une fleur d'innocence ; les mirabelles s'égrenaient comme les perles d'or d'un rosaire, oublié dans une boîte avec des bâtons de vanille. Et les fraises, elles aussi, exhalaient un parfum frais, un parfum de jeunesse, les petites surtout, celles qu'on cueille dans les bois, plus encore que les grosses fraises de jardin, qui sentent la fadeur des arrosoirs. Les framboises ajoutaient un bouquet à cette odeur pure. Les groseilles, les cassis, les noisettes, riaient avec des mines délurées ; pendant que des corbeilles de raisins, des grappes lourdes, chargées d'ivresse, se pâmaient au bord de l'osier, en laissant retomber leurs grains roussis par les voluptés trop chaudes du soleil.<sup>169</sup>

168 *Le Ventre de Paris*, éd. citée., p. 382.

169 *Ibid.*, pp.383-384.

Pour décrire leur odeur, Zola utilise des adjectifs qui qualifient d'habitude la conduite, ou le physique, de ces adolescentes. Ainsi les fraises ont « un parfum de jeunesse », les framboises sentent une « odeur pure » tandis que les raisins ont des senteurs « chargées d'ivresse »... Encore une fois, on voit bien que la description olfactive clinique et objective est délaissée, et que les fragrances sont ici magnifiées par un recours à l'anthropomorphisme. En plus de l'emphase et du travail sur la musicalité, l'emploi de certains genres, comme le merveilleux, renforce cette impression de présence de la senteur.

#### 4. Merveilleux et anthropomorphisme olfactif

Le merveilleux est un registre qui repose en partie sur l'intégration, au sein du récit, d'éléments magiques. A première vue, il rentre en contradiction avec l'esthétique naturaliste. Or, Zola recourt parfois à ce registre pour décrire les milieux dans lesquels interagissent les personnages. A ce propos, Chantal Pierre, dans son article « Écrire sans les fées », remarque que Zola « fait cohabiter le merveilleux au sein du récit naturaliste pour enchanter la réalité documentaire », et qu'il « féérise à coups d'images les emblèmes de la modernité »<sup>170</sup>.

*Le Ventre de Paris* regorge ainsi d'éléments typiques du roman merveilleux : les habitants des Halles sont décrits comme des géants, et peuvent presque faire écho, par leurs proportions, aux héros du *Gargantua* de Rabelais ; les denrées sont associées à des matériaux d'une grande valeur, comme des bijoux, des pierres précieuses ou des fleurs extraordinaires ; mais surtout, Zola met en scène dans le roman un certain animisme, en dépeignant les senteurs comme des forces actives, magiques, qui ont du pouvoir sur les protagonistes. Dans ce cas, soit elles les émerveillent, soit elles sont pour eux source d'angoisse. Pour que le lecteur se rende compte de la puissance des exhalaisons, Zola utilise plusieurs dispositions stylistiques qui peuvent faire écho au merveilleux ou plus encore au réalisme magique : les odeurs sont en position sujet, et personnifiées, comme si elles pouvaient agir d'elles-mêmes, et, alors même qu'elles sont invisibles et amorphes, elles semblent parfois dotées d'une physicalité. Lorsque Florent est confronté aux puanteurs des Halles, le texte paraît décrire un véritable corps-à-corps : ainsi il nous est dit que Florent « étouffe », qu'il est « pris à la gorge », presque comme si les odeurs s'étaient incarnées dans un corps et pouvaient vraiment le blesser. Le duel est parfois si intense que Florent est contraint à la fuite. Tout le passage sur l'escapade à Nanterre a par exemple vocation à montrer que les odeurs parisiennes agissent comme des *forces*, au sens physique du terme. L'énergie qu'elles dégagent peut être centripète, ramenant

---

170 Pierre, Chantal. « Écrire sans les fées : naturalisme et merveilleux. » *Féeries*, vol. 12, 2015, pp. 93-107.

inlassablement Florent vers Paris alors même qu'il essayait de fuir. C'est le cas notamment quand Florent et Claude quittent le potager de Madame François :

Mais Florent ne riait plus. Paris le reprenait, Paris qui l'effrayait maintenant, après lui avoir coûté tant de larmes, à Cayenne. Lorsqu'il arriva aux Halles, la nuit tombait, les odeurs étaient suffocantes. Il baissa la tête, en rentrant dans son cauchemar de nourritures gigantesques, avec le souvenir doux et triste de cette journée de santé claire, toute parfumée de thym.<sup>171</sup>

Mais les arômes peuvent aussi exercer une influence centrifuge (par exemple, à la fin du roman, quand les odeurs des pavillons chassent littéralement Florent des Halles). Quoi qu'il en soit, Zola emprunte certains codes du réalisme magique, comme l'animisme, pour rendre manifeste la puissance des senteurs. Il dote ainsi les parfums d'intentions et les dépeint comme étant en mouvement et ayant une certaine force physique. Cette personnification des fragrances peut faciliter une lecture somatique : l'insistance sur la vivacité des senteurs est telle que le lecteur ressent très aisément ces stimulations à son tour. Certains codes du merveilleux sont aussi utilisés dans *La Faute de l'Abbé Mouret*. La seconde partie, mettant en scène la convalescence de Serge dans le Paradou, peut même être considérée, *mutatis mutandis*, comme une réécriture de la Belle au Bois Dormant. Le Paradou est un lieu utopique et hors du temps, et le Jardin tout entier est doué de vie, comme dans une ode panthéiste. Zola fait du parterre un véritable personnage, en dotant le paysage d'une intériorité qui concorde avec les désirs d'Albine et de Serge. Pour mettre en évidence le caractère tentateur de la Nature, l'écrivain insiste lourdement sur la *voix* de chaque senteur. L'attribution d'une caractéristique humaine à un stimulus sensoriel fait métaphoriquement comprendre au lecteur le pouvoir d'attraction de la senteur sur les protagonistes, qui leur dicte quoi faire. Le Jardin et ses fragrances intimement ainsi le couple de céder au plaisir :

Du verger, c'étaient des bouffées de fruits mûrs que le vent apportait, une senteur grasse de fécondité, la vanille des abricots, le musc des oranges. Les prairies *élevaient une voix plus profonde*, faite des soupirs des millions d'herbes que le soleil baisait, large plainte d'une foule innombrable en rut, qu'attendrissaient les caresses fraîches des rivières, les nudités des eaux courantes, au bord desquelles les saules rêvaient tout haut de désir. *La forêt soufflait la passion géante des chênes*, les chants d'orgue des hautes futaies, une musique solennelle, menant le mariage des frênes, des bouleaux, des charmes, des platanes, au fond des sanctuaires de feuillage.<sup>172</sup> (nous soulignons)

La description de certaines odeurs s'apparente même parfois à des portraits de personnages, car les stimuli paraissent doués d'émotions. Comme le note Philippe Jousset, « le *pathos* zolien va

---

171 *Op. cit.*, p. 356.

172 *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. citée., p. 301.

jusqu'à communiquer une expression dramatique à ce qui, par nature ne saurait s'émouvoir »<sup>173</sup>. On remarque, par exemple, que lors de la célèbre « symphonie des fromages », les denrées sont détaillées à l'aide de comparaisons et de métaphores qui visent à les rendre tragiques, à les doter d'une humanité, d'une intériorité :

La chaude après-midi avait amolli les fromages ; les moisissures des croûtes fondaient, se vernissaient avec des tons riches de cuivre rouge et de vert-de-gris, semblables à des blessures mal fermées ; sous les feuilles de chêne, un souffle soulevait la peau des olivets, qui battait comme une poitrine, d'une haleine lente et grosse d'homme endormi ; un flot de vie avait troué un livarot, accouchant par cette entaille d'un peuple de vers.<sup>174</sup>

Ce passage évoque presque, en un sens, « Le Dormeur du Val » de Rimbaud. La fonte des fromages est décrite comme une agonie, et les denrées semblent avoir une apparence humaine. Dans l'économie générale de l'extrait, le mot « peau » peut désigner tout aussi bien la croûte des olivets qu'une peau humaine, leur haleine est quant à elle celle d'un « homme endormi »... La décomposition d'un aliment est dépeinte comme la mort d'un homme. Le lecteur n'est donc plus face à une simple nature morte, mais à un événement, un drame, « une expérience de plus en plus intérieure, renvoyant à un fonds commun de mythes et de fascinations. »<sup>175</sup> Comme le dit une fois de plus Philippe Jousset,

c'est sans doute l'une des plus grandes conquêtes du naturalisme : d'avoir substitué comme véritable moteur romanesque le mélodrame des choses et des matières aux mobiles des personnages, et d'avoir transporté le *drame* dans la vue.<sup>176</sup>

La nature morte n'est ainsi pas purement plastique, mais recèle aussi des émotions fortes pour le lecteur : dans le cadre de notre corpus, ce dernier peut ressentir de l'angoisse, une forme de langueur, ou encore de l'amusement.

Par ailleurs, cette utilisation momentanée du registre merveilleux et de l'animisme témoigne aussi d'un plaisir de l'écriture chez Zola. Dans ces moments-là, son style se fait beaucoup plus fantaisiste, comme si l'écrivain jouait avec son propre matériau qu'est le langage, qu'il jouissait à l'idée de créer son propre monde à travers sa création, de rendre vivant ce qui reste pourtant inanimé

---

173 Jousset, Philippe. « Une poétique de la nature morte – Sur la pratique descriptive dans *Le Ventre de Paris*. » *Les Cahiers naturalistes*, vol. 44, no. 72, 1998, p.341.

174 *Le Ventre de Paris*, éd. citée., p. 391.

175 Jousset, Philippe. *op. cit.*, p.348.

176 *Ibid.*, p.340.



dans la réalité. Or, ce plaisir de l'écriture vient en réalité matérialiser textuellement, dans les œuvres finales, le plaisir pris dans la sensation, lors des phases d'enquête. Zola *écrit* les odeurs comme il les a *senties* : de façon émerveillée. C'est donc logiquement qu'il utilise partiellement le merveilleux. En lisant ces descriptions, le lecteur partage les symptômes du personnage face à ces exhalaisons, mais aussi l'émotion olfactive originaire du romancier. En plongeant dans l'univers fictionnel du *Ventre* et de *La Faute*, le récepteur du texte consent certes à éprouver momentanément les émotions du personnel romanesque, mais aussi et surtout à découvrir la vision du monde de son auteur, et plus précisément dans notre cas, sa fascination pour les odeurs.

On a tenté de démontrer ici comment certains choix stylistiques pouvaient faciliter l'apparition d'effets corporels lors de la lecture : ont été mises en lumière, entre autres, la lenteur ou la poétisation saturée du langage dans les passages dédiés à l'olfaction. Si le style influe sur l'entrée dans une lecture somatique, d'autres phénomènes, qui ne sont pas esthétiques mais extérieurs au texte, rentrent en jeu. Éléonore Reverzy, dans son article « Parfums de (petites) femmes », insiste sur le fait que la réception olfactive est avant tout possible grâce à « la reconnaissance [par le lecteur] d'une sensation déjà éprouvée [...] »<sup>177</sup>. Le cerveau ne faisant pas de nette différence entre la réalité et une situation imaginaire, la description d'une senteur florale suffit à activer, dans le corps du récepteur, les mêmes symptômes que pour une expérience directe. Le lecteur somatise aussi grâce au fait qu'il rapproche, inconsciemment, certaines descriptions de ses propres souvenirs sensoriels : la nausée de Florent peut lui rappeler un sentiment de dégoût éprouvé dans la réalité ; il en est de même, inversement, pour la griserie olfactive de Serge. Dans ce cas-là, ce que le lecteur reconnaît, ce n'est pas le stimulus olfactif décrit, mais une émotion olfactive existant en dehors du texte. Le vécu du destinataire de l'œuvre littéraire semble donc avoir une importance fondamentale dans le processus d'immersion.

On en vient ainsi à se poser la question suivante : est-il plus facile, pour les lecteurs issus du XIXe siècle, de rentrer dans une lecture somatique ? Autrement dit : le fait de partager le même contexte référentiel que Zola aide-t-il à ressentir plus intensément les odeurs décrites ? Certes, tout type de lecteur, peu importe son époque, peut reconnaître les senteurs mises en avant dans *Le Ventre* et *La Faute*. Toutefois, ces dernières ont tout de même une connotation historique, et renvoient à tout un imaginaire olfactif propre à la seconde moitié du XIXe siècle. Parmi les nombreuses émotions olfactives relatives à la période fin-de-siècle, on peut citer, entre autres, la méfiance teintée de fascination pour les senteurs florales trop enivrantes, l'aversion pour les odeurs de

---

<sup>177</sup> Éléonore Reverzy, *op. cit.*, p.64.

nourriture due à un souci hygiéniste de plus en plus marqué à l'époque, ou encore la délectation prise à sentir le parfum de l'être aimé lorsque ce dernier est absent, comportement amoureux figuré tour à tour dans *Madame Bovary* ou *La Joie de vivre...* On peut donc maintenant s'intéresser à la façon dont le partage d'un même contexte historique facilite l'immersion, et met sur un pied d'égalité Zola et les lecteurs de son époque.

### **CHAPITRE 3. DIALOGUE ENTRE L'ÉCRIVAIN ET SON LECTEUR GRÂCE A LA SENSATION OLFACTIVE**

#### 1. Le romancier naturaliste comme un homme de son temps : le poids de la référentialité dans l'immersion

Le roman naturaliste, plus que tout autre texte littéraire, atteint un degré de référentialité maximal : l'univers dépeint dans la fiction équivaut au monde du lecteur et de l'auteur. L'exactitude dans la représentation, et le fait que le lecteur du XIXe siècle reconnaisse les milieux, les habitudes et les comportements pointés, ne sont plus uniquement des exigences du romancier, mais des nécessités. Les phases d'enquête, précédant systématiquement l'écriture de chaque roman, trahissent ce souci de transparence : grâce à elles, Zola devient, avant toute chose, un témoin de la société de son temps, et cette posture a notamment pour conséquence de le rapprocher de son lecteur contemporain. En effet, en traitant de sujets que le lecteur retrouve dans sa vie quotidienne, l'écrivain se définit finalement moins comme un surhomme ou un génie, que comme un homme parmi les hommes, un citoyen, qui fait l'expérience des mêmes situations politiques, morales, sociales et culturelles que son lectorat contemporain. Ce qui est mis en lumière dans les romans zoliens, ce sont donc, avant tout, des choses vues, éprouvées ou vécues, par Zola lui-même, mais aussi par ses congénères. Cette connivence, qui unit le créateur à son lectorat contemporain, s'inscrit à même le corps de l'auteur lors du travail d'investigation. Tout comme le reporter, Zola, lors de ses explorations, fait de son corps un instrument de travail pour vivre des expériences qui peuvent faire partie du quotidien des lecteurs de la Troisième République. Ainsi il se rend par exemple au théâtre des Variétés, ou dans le quartier des Halles Baltard. Dès lors, le corps du reporter-écrivain devient

public, « support d'une expérience ordinaire, qui peut appeler une imitation de la part du lecteur »<sup>178</sup> :

Silhouette emblématique de la vie moderne, le reporter s'attache à en explorer différentes pratiques dont il rend compte à titre exemplaire. Il participe ainsi à transcrire dans le langage les nouveaux usages et sensations du corps qui s'offrent à ses contemporains.<sup>179</sup>

Comme pour le reporter avec son public, une grande complicité se noue entre l'écrivain-enquêteur et son lecteur, « qui [se trouve] capable de se reconnaître ou de se projeter dans les expériences sensorielles qui lui sont rapportées »<sup>180</sup>. Leur complicité « repose aussi, plus largement, sur la capacité du reporter à s'instituer non seulement en témoin oculaire, mais en témoin sensible, et ce, par tous les « sens » possibles – vue, odorat, toucher, ouïe, goût, etc. »<sup>181</sup> En outre, les enquêtes préparatoires permettent à Zola de se mettre volontairement à la place de types sociaux constitutifs de la société du Second Empire, tel qu'un abbé (sujet de *La Faute*) ou un commerçant bourgeois (au cœur du *Ventre de Paris*). Le temps d'un instant, il partage le point de vue et les sensations de personnes très éloignées de lui, mais qui font partie intégrante de son époque. Lors de la phase pré-rédactionnelle, l'identité zolienne tend à disparaître, pour être remplacée par une posture d'observateur. Cette dernière est nécessaire afin que l'auteur se mette au service de son personnage et comprenne au mieux, de manière intime, sensible et incarnée, certains membres de la société de son temps, dont il ignorait peut-être tout avant l'élaboration de son œuvre.

Le corps, et plus précisément la sensation olfactive, pousse donc l'écrivain à entrer dans une forme d'empathie vis-à-vis de figures qu'il n'aurait peut-être pas comprises en temps normal, à enrichir la compréhension de son siècle, en fréquentant des sphères qui ne lui sont pas familières (monde ouvrier, bas fonds, etc.). Ces sensations, d'abord collectées en tant qu'enquêteur, vont ensuite être détaillées dans les romans, et vont assurer l'immersion des lecteurs fin-de-siècle : il est en effet plus facile d'adhérer à un texte fictionnel qui nous présente une situation que nous connaissons. C'est ce que montre Pierre-Louis Patoine, lorsqu'il note que le lecteur peut résister à un texte qui heurte ses croyances, ou qui présente un univers fictionnel trop éloigné de sa réalité :

---

178 Simard-Houde, Mélodie. « Les corps du reporter : corps propre, corps 'témoin', corps public » *COntEXTES*, vol. 20, 2018, mis en ligne le 27 avril 2018, consulté le 15 décembre 2022.

179 *Ibid.*

180 *Ibid.*

181 *Ibid.*

La plupart du temps, des résistances bloquent le développement imaginaire et sensoriel du signe littéraire. Ces résistances ont été abordées par les philosophes Weinberg et Meskin (2006, p. 185), qui remarquent la difficulté d'imaginer un monde qui outrepassent nos croyances les mieux enracinées, qu'elles soient d'ordre moral (un monde où l'esclavage est juste), arithmétique (un monde où  $1 + 1 = 3$ ), métaphysique ou même esthétique. Des fictions qui mettent en jeu ou contredisent ces croyances seront donc plus ardues à imaginer ; elles seront moins immersives.<sup>182</sup>

A ce propos, Sophie Guermès note aussi qu'il est plus difficile pour le lecteur de se plonger dans un lieu totalement imaginaire, comme le Paradou, plutôt qu'un lieu réel comme les Halles<sup>183</sup>. Le fait que les odeurs décrites dans notre corpus soient enracinées dans un imaginaire social peut ainsi faciliter la somatisation. En effet, les senteurs décrites dans *Le Ventre de Paris* sont familières des lecteurs du XIXe siècle, qui connaissent bien le quartier des Halles, et pour qui, sans parler de ce lieu en particulier, l'entassement de nourriture odorante dans les rues est une réalité de tous les jours. En outre, dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, Zola a décrit des parfums enivrants, et à cette époque, le pouvoir asphyxiant des parfums est mis en avant par de très nombreux auteurs ; le phénomène est par conséquent très ancré dans l'inconscient collectif, et la possibilité de mourir étouffé par l'odeur des fleurs devient progressivement un lieu commun. Erika Wicky ajoute même que la lecture du roman de Zola a pu exacerber une méfiance déjà latente à propos de certaines fragrances :

La mort d'Albine asphyxiée par l'odeur des fleurs dont elle a garni sa chambre à la fin de *La Faute de l'Abbé Mouret*, serait inspirée d'un fait divers, mais aussi, selon un critique contemporain de Zola, d'un roman paru quelques années auparavant. Les dangers que constituaient la présence de bouquets relevaient donc déjà du lieu commun. [...] Un parfumeur s'exaspère de cette méfiance quelques années après la parution du roman de Zola : "Aussi est venu le moment de nous écrier : les parfums s'en vont ! Ce départ a coïncidé avec l'invention des *nerfs*. En créant la névralgie, la médecine a porté le dernier coup au parfum. On ne l'accepte plus que comme moyen de suicide : au lieu d'allumer le réchaud de charbon, on se contentera de déposer un bouquet de roses sur la cheminée." Dans cette perspective, la construction à l'œuvre dans les romans de Zola ne se limiterait pas au domaine de la fiction et agirait sur les lecteurs en mettant en évidence le pouvoir des odeurs.<sup>184</sup>

La découverte de cette œuvre zolienne est donc à l'origine d'un changement de comportement, preuve que les lecteurs de l'époque de Zola se sont profondément identifiés aux personnages mis en

---

182 Patoine, Pierre-Louis. « Fiction et simulation : l'immersion comme altération de l'état de conscience », *op.cit.*

183« Il faut ajouter que le lieu n'a pas d'existence dans la réalité, contrairement aux Halles. Le Paradou est un lieu hors de tout lieu, une atonie plus qu'une utopie car il est chimérique, mais dépourvu de perspective sociale. », in « Détruire le réel. "L'outrance de sève" du Paradou »

184 Wicky, Erika. « Écrire l'histoire de l'olfaction au XIXème siècle : L'exemplarité de Zola. » *Epistémocritique, épistémocritique : littérature et savoirs*, 2021.

scène, et qu'ils ont adhéré très fortement à l'univers fictionnel décrit. Ainsi, Zola ne se contente pas de retranscrire les odeurs phares de son époque, il influe aussi, par l'intermédiaire de ses romans, sur le rapport que ses contemporains ont vis-à-vis des parfums. Dans cette perspective, l'auteur n'est plus seulement un témoin mais aussi un acteur de son temps, et le pouvoir de l'œuvre zolienne s'exerce en dehors de la fiction, en modifiant les habitudes de son public. Or, cette puissance de l'écriture se déploie précisément parce que ce qui est décrit dans le texte fait directement écho à la réalité du récepteur. Pour paraphraser Baudelaire dans son poème en tête des *Fleurs du Mal*, écrivain et lecteur contemporain deviennent des « semblables », voire des « frères ».

En définitive, on peut avancer que la référentialité des textes zoliens atténue les blocages réceptifs, et que l'immersion corporelle des lecteurs du XIXe siècle diffère de celle des lecteurs de notre époque. C'est pourquoi nous allons maintenant pointer les caractéristiques de l'immersion d'un lecteur moderne.

## 2. Communion entre l'auteur et le lecteur actuel : la lecture comme corps-à-corps

Un lecteur issu de notre époque actuelle peut aussi être touché par les descriptions olfactives et faire l'expérience d'une lecture somatique, quand bien même les décors des deux œuvres de notre corpus ne font pas partie de sa réalité quotidienne. Sur le site Babelio, beaucoup de récepteurs disent avoir été transportés devant les étals des Halles Baltard, à tel point que leur lecture s'est accompagnée de manifestations corporelles comme la nausée ou l'appétit :

Boudins, côtelettes panées, et autres mets [sont] décrit[s] de façon magistrale. L'auteur est arrivé à me donner l'eau à la bouche à certains moments. Je me suis surprise à aller chercher sur internet une recette. Après il faut avouer aussi que l'excès nous conduit vers une overdose de charcuterie...

[...]

J'ai apprécié Zola le peintre qui parvient à décrire un amoncellement de légumes, un étalage de charcuterie, une vitrine de bijoutier, les mannes d'un poissonnier ou l'architecture d'un pavillon avec un sens pictural extraordinaire. [...] Il parvient à faire ressentir l'atmosphère épaisse et lourde d'un espace fermé, la tiédeur d'un souffle, la touffeur d'une cave. Le lecteur suffoque dans les remugles de vieux fromages ou la puanteur des resserres où les volailles sont entassées.<sup>185</sup>

---

185 Babelio. « Les Rougon-Macquart, tome 3 : Le Ventre de Paris - Critiques », [www.babelio.com/livres/Zola-Les-Rougon-Macquart-tome-3--Le-Ventre-de-Paris/614861/critiques?note=5#!](http://www.babelio.com/livres/Zola-Les-Rougon-Macquart-tome-3--Le-Ventre-de-Paris/614861/critiques?note=5#!).

En outre, si les descriptions florales de *La Faute de l'Abbé Mouret* ont lassé certains récepteurs, d'autres témoignages montrent que la découverte de la seconde partie a donné lieu à des réactions physiologiques telles que l'enivrement ou l'étouffement :

La sensation d'enfermement que j'ai ressentie à être ainsi cloîtrée avec Serge et Albine derrière les hautes murailles ceignant ce parc immense et sauvage m'a presque effrayée quand je n'étais pas irritée par les trop longues descriptions des végétaux devenus étouffants.

[...]

Au contact de la nature et de la jeune fille, Serge découvre la sensualité dans tous ses aspects. Et là, j'avoue que le style de Zola m'a ébloui. Les descriptions à l'intérieur du parc du Paradou font justement appel à tous les sens, vue, toucher, ouïe, ... et on retrouve la scène biblique sur un mode nouveau, transposée avec tous les détails. Il y a profusion de fleurs et de fruits, de couleurs et d'odeurs...<sup>186</sup>

On voit donc bien que les lecteurs modernes eux aussi ont été capables de se projeter d'un point de vue imaginaire, et même sensoriel, dans une réalité qu'ils n'ont pourtant jamais connue. Dans ce cas précis, la lecture équivaut presque à une sorte de téléportation dans un autre monde, dans une autre époque, à la manière de ce que peuvent proposer aujourd'hui des outils de réalité virtuelle. La lecture immersive repose sur un premier niveau d'empathie, puisqu'elle amène le lecteur à éprouver les mêmes sensations et émotions que le personnage. Or, le récepteur du texte est aussi conduit à ressentir les sensations collectées par Zola lui-même. Au fil des pages, les lecteurs ont ainsi l'opportunité de vivre les aventures de Serge et de Florent, ainsi que l'exploration initiale du romancier naturaliste. Une communion entre trois entités s'établit alors : d'abord, entre le lecteur et le personnage de roman, entre le personnage et l'écrivain-enquêteur, qui a partagé les sensations de son futur héros, et enfin, entre l'auteur et le destinataire de son œuvre.

L'un des avis du site Babelio laisse ainsi entendre que dans *Le Ventre de Paris*, on peut sentir l'aspect biographique des passages descriptifs, détecter la présence de l'auteur au fil des pages, ce qui étaye cette idée d'une complicité entre Zola et le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle :

On sent que Zola est fasciné par ce bâtiment, et ce qui se passe dans ses entrailles : on l'imagine, arpentant pendant des heures le monstre ! Ce qui se traduit par des descriptions grandioses...<sup>187</sup>

---

186 Babelio. « Les Rougon-Macquart, tome 5 : La faute de l'abbé Mouret - Critiques », [www.babelio.com/livres/Zola-Les-Rougon-Macquart-tome-5--La-faute-de-labbe-Mo/701446/critiques?a=a&note=3&pageN=2](http://www.babelio.com/livres/Zola-Les-Rougon-Macquart-tome-5--La-faute-de-labbe-Mo/701446/critiques?a=a&note=3&pageN=2).

187 Babelio. « Les Rougon-Macquart, tome 3 : Le Ventre de Paris - Critiques », [www.babelio.com/livres/Zola-Les-](http://www.babelio.com/livres/Zola-Les-)

Éléonore Reverzy revient sur cette capacité du lecteur à déceler le caractère incarné de l'écriture zolienne :

[La lecture somatique] est pour ainsi dire naturellement engendrée lorsque, subrepticement, le romancier livre de ses sensations d'enquêteur comme dans le cas du chapitre de *Nana* précité : l'empathie, inconsciente que le lecteur éprouve tient à l'identification d'un substrat biographique, d'une expérience transcrite, celle d'un *je*, toujours masqué dans la fiction réaliste, mais présent souterrainement dans le texte.<sup>188</sup>

La sensorialité des natures mortes zoliennes est telle que le récepteur déduit que ce qui est décrit a d'abord fait l'objet d'une expérience vécue par le romancier. Les notes prises sur le vif, lors de l'étape de la documentation, constituent en réalité un hypotexte du *Ventre de Paris* et de *La Faute de l'Abbé Mouret*, que le lecteur, sans le savoir, découvre comme un palimpseste dans les passages descriptifs finaux. Dans ces moments-là des œuvres, le destinataire peut deviner que c'est la voix et le corps de l'auteur qui s'expriment en premier lieu, à travers la description ou les paroles des personnages. Nous nous appuyons en cela sur les propos étayés par Philippe Jousset, dans son ouvrage *Anthropologie du style* :

On a vu que la rhétorique s'était préoccupée non seulement du corps de l'orateur qui profère le discours, mais, plus largement, de cette présence du parleur dans sa parole, quand bien même le parleur en chair et en os s'en était évanoui. On pourra parler de la présence de la *parole parlante* dans la *parole parlée* (ou écrite).<sup>189</sup>

Lecteur du XIXe siècle et lecteur moderne arrivent par conséquent au même résultat, soit une lecture somesthésique, et communient tous deux avec l'écrivain-enquêteur. Toutefois, si la finalité est la même, le moyen pour y parvenir diffère. Pour le lecteur contemporain de Zola, la lecture somatique est facilitée par un phénomène d'identification. Comme dit précédemment, le fait de partager le même contexte historique définit les instances auctoriale et lectoriale comme des semblables. Les lecteurs du XIXe siècle sont plongés dans les passages olfactifs en grande partie parce qu'ils reconnaissent les sensations mises en lumière, qu'elles leur évoquent une expérience directe, qu'ils peuvent retrouver au-dehors. Ils se projettent donc à la fois dans les personnages et

---

[Rougon-Macquart-tome-3--Le-Ventre-de-Paris/614861/critiques?note=5#!](#).

188 Reverzy, Éléonore. *Op. cit.*, p.65.

189 Jousset, Philippe. *Anthropologie du style. Propositions*. Presses universitaires de Bordeaux - Pessac, 2008, p.287.

dans le romancier-reporter, qui met en mots cette réalité partagée ; le lien qui unit le destinataire au destinataire est bien de l'ordre de l'identification, à entendre comme ceci :

L'identification apparaît comme une opération du soi qui aspire à acquérir ou qui se reconnaît dans les traits de caractère, les attitudes, les désirs, les opinions, bref les aspects de la personnalité d'autrui.<sup>190</sup>

Or, pour le lecteur moderne, qui ne partage pas le même contexte extra-littéraire que Zola, la somatisation est plutôt due à une empathie sensori-motrice générale. Pierre-Louis Patoine remarque ainsi que l'identification joue un rôle mineur dans certains genres cinématographiques et littéraires :

Les scènes douloureuses que nous propose le cinéma, pensons à la fameuse scène de l'œil coupé du *Chien andalou* de Luis Buñuel (1928), n'ont pas à construire des personnalités dans lesquelles le spectateur pourra se projeter pour lui faire ressentir des sensations somesthésiques. Devant un tel spectacle, le spectateur se crispe, mais se rend-il semblable à l'œil coupé ? [...] Il semble plausible que, à la manière de ces genres corporels, le pouvoir des textes littéraires de nous toucher physiquement ne concerne pas tant la projection du soi sur une personnalité fictionnelle que leur capacité à activer la sensibilité somatique du lecteur, que ce soit à travers de riches images tactiles, viscérales ou musculaires (sensations fictionnelles), ou encore à travers des stratégies formelles, prosodiques ou stylistiques (sensations esthétiques).<sup>191</sup>

En somme, ce qui relie le lecteur actuel et le romancier du XIXe siècle, ce n'est pas le partage d'un environnement commun, mais plutôt le fait que tous deux soient dotés d'un corps sensible. Cette sensibilité instaure un dialogue entre les deux instances, en dépit de leurs différences historiques ou culturelles. En effet, comme dit plus haut, la sensibilité somatique du lecteur est activée automatiquement lors des passages les plus sensuels. De plus, le lecteur peut transférer son vécu sensoriel personnel dans le texte littéraire. En sentant subrepticement que Zola s'inspire de ses propres expériences charnelles pour écrire, le récepteur rapproche inconsciemment les passages descriptifs d'expériences olfactives vécues en chair et en os, en dehors de la lecture. C'est comme si le caractère biographique latent des descriptions olfactives invitait le lecteur à projeter, à son tour, après l'auteur, ses propres souvenirs sensoriels dans le texte, à injecter encore plus de concret à ces pages déjà sensuelles. On peut ainsi affirmer que malgré son ancrage dans un contexte historique différent, le lecteur moderne *reconnaît* les senteurs décrites, non pas parce qu'il est un contemporain des Halles, mais parce qu'il met un peu de son corps dans l'acte de lecture : la griserie de Serge et

---

190 Patoine Pierre-Louis. « L'empathie », *op. cit.*

191 *Ibid.*



d'Albine peut lui rappeler un enivrement ressenti en dehors du texte, tout comme les senteurs de nourriture peuvent lui évoquer des sensations de gourmandise ou de dégoût...

On remarque enfin que la sensualité de l'écriture zolienne laisse à l'auteur naturaliste la possibilité de toucher un très large public : une émotion sensorielle étant transhistorique et universelle, un nombre conséquent de lecteurs peuvent se sentir totalement emportés par les descriptions olfactives. En outre, certains aspects de la lecture somatique peuvent rappeler la théorie d'Umberto Eco, développée dans *L'œuvre ouverte*. Cette dernière définit le texte non pas comme un univers définitivement clos lorsqu'il a été achevé par son auteur, mais comme un monde encore ouvert, vivant et enrichi par les nouvelles interprétations qu'y projette son destinataire. Le texte littéraire acquiert une seconde vie dans l'acte de lecture : au cours de sa découverte, le lecteur cherche ainsi à s'approprier l'œuvre, à rapprocher l'univers fictionnel de sa propre réalité biographique, à projeter dans le texte un peu de lui, et de ses sensations, tout comme le fait Zola après l'enquête, au moment de la rédaction.

Quoi qu'il en soit, les descriptions olfactives se distinguent par leur capacité à affecter le lecteur corporellement, que ce dernier soit issu de notre époque actuelle ou du XIXe siècle. En cela, il est intéressant de noter que les paysages olfactifs ont particulièrement retenu l'attention des lecteurs, ce dès la parution originale des deux tomes de notre corpus. Ces passages-là sont même devenus au fil du temps une signature zolienne, signe que les lecteurs y sont, d'une certaine manière, attachés. De plus, ils donnent la possibilité au romancier d'avoir une complicité avec son public, une connivence originale, car fondée sur le corps, et non pas sur l'intellect. Cette complicité somatique repose soit sur la reconnaissance, par le lecteur, d'une expérience commune avec le romancier ou le personnage, soit sur la projection, de la part du récepteur, de son intimité dans le texte littéraire : dans tous les cas, la sensation réunit les instances auctoriale et lectoriale, et réhabilite la place du corps, de l'émotion et même du viscéral, dans l'acte de lecture.



## CONCLUSION

En définitive, l'odeur opère son charme sur les trois instances constitutives de l'expérience littéraire : le personnage du roman, l'auteur, et le lecteur. Sur le plan thématique, la senteur, dans les deux œuvres de notre corpus, triomphe toujours, Serge ne parvenant pas à résister à l'appel du désir, et Florent étant exclu des Halles pour n'avoir pas adopté le code des Gras. En cela, on a interprété l'odeur d'un point de vue psychologique, de manière à rapprocher la vie corporelle de celle de l'esprit : étant souvent décrit comme un surgissement, le stimulus olfactif vient en réalité mettre les deux héros en contact avec ce qu'ils tentent de réprimer ou de refouler. Céder au pouvoir du parfum équivaut alors pour eux à adopter une conduite en contradiction avec leurs valeurs morales (céder au désir sexuel pour l'Abbé Mouret, accepter le poste d'inspecteur de la marée et se montrer conciliant avec le pouvoir en place pour Florent).

Ce conflit entre plaisir sensuel et sens du devoir se retrouve aussi chez Zola, à chaque début de composition de roman. Comme on l'a montré dans la deuxième partie de notre recherche, Zola est un écrivain fasciné par la matière. Cette avidité peut certes servir ses ambitions naturalistes, en l'incitant notamment à être exhaustif. Mais cette passion peut aussi très vite l'éloigner de sa doctrine esthétique : l'exhaustivité peut alors se changer en surcharge, la précision en excès de détails brouillant le tout. Le thème de l'olfaction nous dévoile un Zola jouant avec ses propres limites. Cette thématique montre aussi que la curiosité de l'écrivain pour le réel n'est pas toujours d'ordre scientifique, mais qu'elle est aussi et surtout la manifestation d'un *désir*, d'un plaisir pris à observer et sentir le monde « jusque dans les pores des choses »<sup>192</sup>. Dans ce cas-là, ce n'est plus totalement l'esprit et la raison qui gouvernent le romancier, mais son corps et sa fantaisie. Comme dit précédemment, les notes des brouillons témoignent déjà d'un émerveillement, et cet enthousiasme ressurgit logiquement au moment de la rédaction finale : l'emploi du registre merveilleux, de la forme-liste, de quantité d'hyperboles et de métaphores, lors des passages olfactifs, matérialise textuellement la fièvre zolienne ressentie lors de la phase d'enquête. Le plaisir d'écrire vient témoigner du plaisir pris antérieurement à sentir.

Or, dans cette rhétorique de l'*amplificatio* qui se déploie lorsqu'il s'agit de traiter des fragrances, il y a aussi une ambition de partage, de communication avec l'Autre. Zola espère ainsi

<sup>192</sup> Flaubert, Gustave. Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852. in *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau et Yvan Leclerc pour le tome V, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade," Paris, 1973-2007, 5 volumes [Corr.], t. II, p.29.

que son lecteur sera emporté par ses mots, comme lui-même l'a été par les odeurs, que sa plume donnera bien l'impression d'une présence olfactive qui se dégage du texte – en un mot, que son plaisir ne restera pas solitaire mais qu'il deviendra commun. Son lyrisme, lors des morceaux de bravoure, peut alors devenir un outil pour tisser un lien avec le lecteur ; en effet, on a avancé, suivant la réflexion de Barthes dans *Le Plaisir du Texte*, que « si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir ». La description olfactive instaure ainsi un dialogue entre le destinataire du texte et son destinataire : les impressions biographiques de l'écrivain sont dissimulées dans le texte de fiction naturaliste, et sont reléguées à des personnages sensibles à toute sorte de senteurs (Cadine, Lisa, Claude, Désirée, et bien sûr Florent et Serge...). Sans le savoir, lorsque le lecteur sympathise dans sa lecture avec le protagoniste et qu'il éprouve à son tour, dans son propre corps, les odeurs décrites, il se rapproche aussi indirectement de Zola lui-même.

En nous appuyant sur le travail de Pierre-Louis Patoine déployé dans *Corps-Texte*, nous avons en effet avancé que les paysages olfactifs zoliens s'adressaient avant tout aux corps des lecteurs. Or, nous avons aussi cherché à radicaliser, en quelque sorte, le propos de Patoine : la poétique zolienne reposant toujours sur une sorte de fond biographique, le lecteur, qu'il soit contemporain ou non de l'écrivain, sympathise aussi avec le corps de l'auteur-enquêteur. L'empathie est alors double – elle concerne le protagoniste et son créateur.

On peut ici nuancer notre propos en admettant, comme Patoine, que l'expérience somatique est plus rare en littérature qu'au cinéma, le texte instaurant davantage de distance que l'image. Ce dernier temps de notre réflexion peut alors être l'occasion de réfléchir à d'autres modes de réception du texte littéraire, qui favoriseraient la mobilisation corporelle du lecteur moderne : le livre audio, par exemple, emporte peut-être plus aisément le lectorat dans le monde fictionnel, et par conséquent peut faciliter l'apparition de sensations somesthésiques. Plus encore, on peut penser aux outils de réalité virtuelle, qui rendraient les sensations olfactives de *La Faute de l'Abbé Mouret* et du *Ventre de Paris* réellement perceptibles pour l'utilisateur. A l'inverse, on peut estimer que ces deux romans appellent non pas l'olfaction réelle mais l'imaginaire olfactif, qui laisse au lecteur une zone de flou lui permettant de projeter sur le texte ses émotions olfactives personnelles et extra-littéraires. Quoi qu'il en soit, la sensation olfactive et sa description dans le texte zolien relient, le temps d'un instant, l'auteur et son destinataire, et rappellent que la lecture est, fondamentalement, une expérience relevant de l'émotion et du sensible, un dialogue entre créateur et récepteur, une communion momentanée entre deux imaginaires, et plus précisément encore, entre *deux corps*.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. Ouvrages du corpus :

**Zola, Émile.** *La Faute de l'Abbé Mouret*, Le Livre de Poche, préface, dossier et notes de Sophie Guermès, 1998.

---. *Le Ventre de Paris*. Introduction de Robert Abirached [1966], commentaires et notes de Philippe Hamon et Marie-France Azéma, Le Livre de Poche, 1997.

## II. Ouvrages et articles consacrés à la question de l'olfaction au XIXe siècle :

**Borloz, Sophie-Valentine.** « Plaidoyer en faveur des renifleurs d'odeurs littéraires : pour une mise à profit de l'élément olfactif dans l'analyse de la littérature romanesque de la fin du XIXe siècle », *Littérature*, vol. 185, no. 1, 2017, pp. 97-108.

**Corbin, Alain.** *Le miasme et la jonquille : L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*. Flammarion, 2016.

**Jaquet, Chantal.** *Philosophie de l'odorat*. Presses Universitaires de France, 2010.

**Perras, Jean-Alexandre., & Wicky, Érika.** « La sémiologie des odeurs au XIXe siècle : Du savoir médical à la norme sociale. » *Études françaises*, vol. 49, 2014, pp. 119-135.

**Reverzy, Éléonore.** « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », *Littérature*, vol. 185, no. 1, 2017, pp. 55-67.

**Valade, Bernard.** « Odeurs et parfums au temps du Naturalisme ». *À vue de nez*, édité par Brigitte Munier, CNRS Éditions, 2019, pp.91-108.

**Wicky, Érika.** « Écrire l'histoire de l'olfaction au XIXème siècle : L'exemplarité de Zola. », 2022.

### III. Ouvrages et articles consacrés à *La Faute de l'Abbé Mouret* :

**Bertrand-Jennings, Chantal.** « Zola ou l'envers de la science : De 'La Faute de l'Abbé Mouret' au 'Docteur Pascal.' » *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 9, no. 1/2, 1980, pp. 93–107.

**Fabre, Bruno.** « Contribution à une structuration archétypologique de *La Faute de l'abbé Mouret* d'Émile Zola ». *37 études critiques : littérature générale, littérature française et francophone, littérature étrangère*, édité par Georges Cesbron, Presses universitaires de Rennes, 1999, p.529-549.

**François, Arnaud.** « La faute et la vie (de Serge Mouret) ». *La philosophie d'Émile Zola. "Faire de la vie"*, Hermann, 2017, pp. 89-121.

**Guermès, Sophie.** « Détruire le réel. "L'outrance de sève" du Paradou." » *Cahiers Ertá*, no. 3, éd. Paulina Tarasewicz et Tomasz Swoboda, Université de Gdansk, Institut de Philologie, juillet 2013, pp. 68-82.

**Prioux, Virginie.** « "Ne jamais dire Fontaine, je ne boirai pas de ton eau" : L'érotisation des jardins dans les Rougon-Macquart de Zola ». *Projets de paysage* [en ligne], n° 3, décembre 2009, consulté le 8 avril 2024.

**Timoshenkova, Evgenia.** « Les espaces olfactifs dans *La Faute de l'abbé Mouret* d'Émile Zola. » *Estudios De Lengua y Literatura Francesas*, Cádiz, 2008., pp.127-148.

### IV. Ouvrages et articles consacrés au *Ventre de Paris* :

**Asselin, Sophie.** « "Les hommes maigres sont de rudes hommes" : Étude des fictions viriles dans *Le Ventre de Paris*. » *Le jeune homme en France au XIXe siècle: contours et mutations d'une figure* [en ligne], consulté le 31 mai 2023, <https://oic.uqam.ca/publications/article/les-hommes-maigres-sont-de-rudes-hommes-etude-des-fictions-viriles-dans-le-ventre-de-paris>.

**Baguley, David.** « Le Supplice de Florent : à propos du Ventre de Paris. » *Europe*, nos. 468-469, 1968, pp. 91-96.

**Belzane, Guy.** « *Le Ventre de Paris*, Émile Zola - Fiche de lecture ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <https://www-universalis-edu-com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/le-ventre-de-paris/> (consulté le 12 novembre 2023)

**Besse, Laurence.** « "Le Feu Aux Graisses": La Chair Sarcastique Dans *Le Ventre De Paris*. » *Romantisme*, vol. 26, no. 91, Jan. 1996, pp. 35–42.

**Hamon, Philippe.** « *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola ». *Les Halles*, édité par Jean-Louis Robert et Myriam Tsikounas, Éditions de la Sorbonne, 2004, pp. 79-91.

**Jousset, Philippe.** « Dans l'officine de la littérature », *Poétique*, vol. 162, no. 2, 2010, pp. 131-151.

## V. Ouvrages et articles consacrés à l'étape de l'enquête :

**Giraud, Frédérique.** « Quand Zola mène l'enquête : le terrain comme caution scientifique », *Ethnologie française*, vol. 43, no. 1, 2013, pp. 147-153.

**Jousset, Philippe.** « De l'*energeia* à l'*ergon*, et retour. Deux ou trois sources de la littérature », *Poétique*, vol. 165, no. 1, 2011, pp. 107-127.

**Kalifa, Dominique.** « Enquête et "culture de l'enquête" au XIXe siècle », *Romantisme*, vol. 149, no. 3, 2010, pp. 3-23.

**Lumbroso, Olivier.** « Pour une didactique du préréactionnel. » *Genesis*, vol. 30, 2010, mis en ligne le 30 mai 2012, consulté le 30 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/135>.

**Lumbroso, Olivier.** « 4. La "sociologie pratique" d'Émile Zola : immersion et enquêtes de terrain en régime naturaliste ». *En immersion*, édité par Pierre Leroux et Erik Neveu, Presses universitaires de Rennes, 2017.

**McNeil Arteau, Guillaume.** « Au miroir du reportage. » *Le relevé des jours*, Classiques Garnier, 2018, pp. 317–396.

**Simard-Houde, Mélodie.** « Les corps du reporter : corps propre, corps 'témoin', corps public » *CONTEXTES*, vol. 20, 2018, mis en ligne le 27 avril 2018, consulté le 15 décembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/contextes/6421>.

## **VI. Ouvrages et articles mobilisés pour l'étude du style de Zola :**

**Barthes, Roland.** « Écriture et Révolution ». *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Points, 2014

---. *Le Plaisir du texte*. Seuil, 1973.

**Becker, Colette.** « Retour sur les dossiers préparatoires. Cela 's'établira en écrivant'. » *Les Cahiers Naturalistes*, no. 67, 1993.

**Cabanès, Jean-Louis.** « Le corps sensible et l'espace romanesque dans *La Curée* ». *Littératures*, no. 15, automne 1986, pp. 143-154.

**Hamon, Philippe.** « La mise en liste. Préambule. » *Liste et effet liste en littérature*, sous la direction de Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle, et Raymond Michel, pp. 21-29.

**Mitterand, Henri.** « De l'écriture artiste au style décadent ». *Histoire de la langue française 1880-1914*, édité par Gérard Antoine et Robert Martin, CNRS Éditions, 1999, pp. 467-477.

**Philippe, Gilles, et Piat, Julien.** « Émile Zola et la langue littéraire vers 1880. » *La langue littéraire: une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Fayard, 2009.

**Patoine, Pierre-Louis.** *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*. ENS Éditions, 2015.

**Reverzy, Éléonore.** « Zola et l'allégorie. L'exemple de *La Joie de vivre* ». *Déclins de l'allégorie ?*, édité par Bernard Vouilloux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, pp. 105-122.



## RÉSUMÉ DU MÉMOIRE

La présente recherche a pour but d'étudier le rôle central que joue le stimulus olfactif dans deux romans de Zola, *Le Ventre de Paris* et *La Faute de l'Abbé Mouret*. Il s'agit plus précisément de montrer comment la sensation olfactive opère un rapprochement entre le personnage de roman, l'auteur et le lecteur, tous trois charmés, de façon différente, par le pouvoir des effluves. Le premier mouvement de l'étude s'intéresse ainsi à la façon dont la senteur est décrite comme un actant du récit, capable d'influencer le protagoniste à la fois physiquement et psychologiquement, en modifiant son apparence et en le poussant, de manière inconsciente et pulsionnelle, vers une conduite morale particulière. Le thème de la dépossession de soi guide aussi le deuxième mouvement du travail, cette fois-ci consacré à la figure de l'auteur : les paysages olfactifs dévoilent une fièvre stylistique qui rompt avec l'image du romancier naturaliste perpétuellement maître de lui-même, et signalent par le même coup que les odeurs exercent un certain pouvoir sur Zola, lorsqu'il doit les retranscrire. Enfin, dans un troisième axe portant sur la réception du texte littéraire, on montre comment les descriptions des odeurs mobilisent avant tout le corps des lecteurs du texte zolien, jusqu'à redéfinir la lecture comme une activité sensible et viscérale, et plus exclusivement intellectuelle.

**Mots-clefs** : Émile Zola ; Naturalisme ; Odeurs ; Dans la littérature ; Théorie de la réception