

Université de Montréal

Odeurs et parfums romanesques  
de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (Zola, Huysmans)

par

Julie Lemieux

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

janvier 2004

© Julie Lemieux, 2004



PQ

35

U54

2004

v.024

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

**Page d'identification du jury**

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:  
Odeurs et parfums romanesques  
de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (Zola, Huysmans)

présenté par:  
Julie Lemieux

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur : Andrea Oberhuber  
.....  
Directeur de recherche : Stéphane Vachon  
.....  
Membre du jury : Lucie Bourassa  
.....  
.....

Mémoire accepté le: .....

## Sommaire

La hiérarchie des sens est un sujet qui préoccupe les philosophes et les écrivains depuis l'Antiquité. Toutefois, avec l'évolution des moyens techniques et des normes d'hygiène, la fin du XVIII<sup>e</sup> ainsi que le XIX<sup>e</sup> siècle se sont plus particulièrement intéressés à l'odorat. Notre étude se base sur les travaux de l'historien Alain Corbin et de l'anthropologue Annick Le Guérer pour établir le contexte entourant la question des odeurs au XIX<sup>e</sup> siècle en littérature. Notre hypothèse est que, à la fin de cette période, les romans utilisent les parfums et le sens de l'odorat pour transmettre des informations particulières sur les personnages et sur l'intrigue, au même titre que le sens de la vue, par exemple.

Nous nous penchons sur les romans *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola et *À rebours* de Joris-Karl Huysmans pour y déterminer l'utilité romanesque des différentes odeurs. Nous abordons plusieurs extraits, centraux dans le déroulement de ces deux romans caractérisés par la force des odeurs. Chez Zola, nous concentrons notre attention sur l'entrée en fonction du héros, Florent, comme superviseur de la poissonnerie des Halles de Paris ainsi que sur sa relation avec la Normandie, sur la présentation des personnages de Cadine et de Marjolin pour ensuite étudier le long passage qui entoure la révélation du secret de Florent qui se divise en la description de la fruiterie puis celle de la fromagerie des Halles. Dans le roman *À rebours*, nous analysons plusieurs brefs moments de synesthésies entre l'odorat, la vue et la musique (la présentation du personnage, les descriptions de la vallée du château de Lourps, du paysage de Fontenay-aux-Roses, du boudoir parisien et du goûter qui suit la transformation de la tortue en joyau). Nous concentrons ensuite notre analyse sur le chapitre X consacré à la présentation et à la pratique de l'art de la parfumerie.

Nous abordons ces romans par l'approche philosophique de la phénoménologie en nous basant sur quelques travaux de Gaston Bachelard (*La Poétique de l'espace*) et de Jean-Pierre Richard (*Microlectures, Littérature et sensation*). Cette approche ana-

lyse les œuvres en les travaillant au plus près du texte, ce que nous réalisons en nous attachant à l'étude méticuleuse de détails dans les divers extraits choisis pour mettre en évidence la valeur et la richesse des indications que fournissent les odeurs dans ces passages et pour le roman entier. Ces extraits sont des descriptions que nous analysons d'après les travaux de Philippe Hamon et de Jacques Dubois qui définissent tous deux les modes descriptifs des romans de la période littéraire qui nous intéresse.

Notre analyse montre que les odeurs ont une grande signification dans les œuvres: elles font l'objet de développements métaphoriques, analogiques et synesthésiques de grande envergure où les divers éléments en jeu, présentés par des correspondances entre les sens, atteignent une force symbolique particulière. Les odeurs renseignent sur les différences sociales entre les personnages, elles annoncent le destin ou indiquent les nuances entre les points de vue donnés à lire par les œuvres. Les parfums et les odeurs soulignent les tensions et sont fortement liés à l'identité même des personnages.

En somme, les odeurs donnent accès à un réseau de significations dissimulées ou non immédiatement accessibles au lecteur. Ces sens enrichissent les œuvres en donnant une profondeur signifiante aux descriptions et aux énumérations qui occupent les auteurs.

Notre étude des odeurs nous permet aussi de mettre en évidence certaines ressemblances entre les deux romans. Le travail métaphorique des parfums qui sous-tend les extraits passe par des motifs ou thèmes récurrents dans chaque œuvre en entier et transmet un point de vue critique sur le monde en juxtaposant plusieurs regards ou opinions sur les événements.

*Mots-clés:*

odeurs, sens, phénoménologie de l'imagination, description

*Abstract*

Philosophers and authors have been preoccupied with hierarchy of the senses since Antiquity. In last XVIII<sup>th</sup> and XIX<sup>th</sup> centuries, as sanitary infrastructures and social codes toward hygiene evolved, many took interest in sense of smell. Our study is based on the works of Alain Corbin, historian, and Annick Le Guérer, anthropologist, regarding the context around the smelling question in literature in XIX<sup>th</sup> century. Our hypothesis is that, at the end of this century, novels used perfumes and the sense of smell in order to communicate precise information concerning characters and the intrigue as, for example, the sense of sight does.

We want to ascertain the utilities of scents in *Le Ventre de Paris* by Émile Zola and *   rebours* by Joris-Karl Huysmans. We analyze many central extracts in the novels that a concentration of odors characterizes. In Zola's novel, we particularly study the first moments of Florent to the fish stall and his relation to « la Normande », the presentation of Cadine and Marjolin, to finish with the descriptions of the fruit store and the cheese shop where Florent's secret get disclosed. In *   rebours*, we go over brief passages of synesthesia between senses of smell, sight and hearing (the presentation of the main character and the descriptions of the valley of Lourps' castle, of Fontenay-aux-roses, of the Parisian boudoir and of des Esseintes having tea). We concentrate our analysis over chapter X where the art of perfumery is presented and practiced.

We base our work on phenomenology as Gaston Bachelard and Jean-Pierre Richard have demonstrated it. According to this approach, we analyse details in the two novels to show the importance and the richness of the information that odors carry through the extracts and the entire novels. As all the passages we chose are descriptions, we use the previous work of Philippe Hamon and Jacques Dubois where the different descriptive modes have been defined in relation to the literary period that interest us.

Our analysis demonstrate that the scents are very useful and significative in the

novels. Metaphorical, analogical and synesthesical major developments are elaborated and the authors get to a strong symbolic force of elements with this type of presentation. Odors pass on information about social differences between characters, they announce the fate and express nuances between the many points of view transmitted by the novels.

Finally, odors give access to a network of hidden or non immediately given significations. Those meanings are valuable for the novels, enriching descriptions and enumerations.

Our study allow us to show links between the two novels. The metaphorical work of the passages use recurrent themes and motifs present in the whole novels and indicates a critical point of view on the situation through the diversity of sights and opinions that is provided for the reader.

*Key words:*

Odors, senses, phenomenology of imagination, description



*Table des matières*

Sommaire.....	p. iv
Abstract.....	p. vi
Table des matières.....	p. viii
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>p. 1</b>
1. Penser les sens.....	p. 2
2. L'avènement de la modernité et de l'hygiène.....	p. 4
3. Les odeurs romanesques.....	p. 7
3.1 Hypothèse et choix de corpus.....	p. 7
4. Zola.....	p. 9
5. Huysmans.....	p. 12
6. Méthode et perspective: la description.....	p. 15
6.1 Méthode et perspective: la phénoménologie.....	p. 17
<b>CHAPITRE I : Zola.....</b>	<b>p. 21</b>
Brèves lectures de <i>L'Assommoir</i> .....	p. 22
Le roman <i>Le Ventre de Paris</i> .....	p. 27
1. La marée.....	p. 31
1.1 Temps et rythme.....	p. 32
1.2 Des sensations.....	p. 33
1.3 « Florent souffrit alors ».....	p. 37
2. La Normande.....	p. 39
2.1 Le corps féminin.....	p. 40
2.2 Reine des flots.....	p. 42
3. Cadiné et Marjolin.....	p. 47
3.1 Le répertoire.....	p. 47
3.2 La « femme-fleur ».....	p. 51
4. La Sarriette.....	p. 59
4.1 La fruitière et ses fruits.....	p. 60
4.2 Les odeurs.....	p. 61

5. La fromagerie.....	p. 64
5.1 La boutique.....	p. 66
5.2 La puanteur.....	p. 70
6. Conclusion.....	p. 76
<b>CHAPITRE II: Huysmans.....</b>	<b>p. 78</b>
1. De la décadence.....	p. 79
1.1 Point de vue littéraire.....	p. 80
1.2 Causes historiques.....	p. 80
1.3 Baudelaire: spleen, artifice et névrose.....	p. 81
1.4 La littérature et les autres arts.....	p. 83
2. <i>À rebours</i> .....	p. 84
2.1 Du personnage et de ses origines.....	p. 86
3. Moments de correspondances.....	p. 90
3.1 Le vallon du château de Lourps.....	p. 90
3.2 La vallée de Fontenay-aux-roses.....	p. 93
3.3 Boudoir.....	p. 97
3.4 La nourriture.....	p. 99
4. Des odeurs hallucinogènes.....	p. 103
4.1 La frangipane.....	p. 104
4.2 Homéopathie, science et art.....	p. 107
4.3 Facticité.....	p. 108
4.4 La science linguistique.....	p. 112
4.5 Point de vue historique.....	p. 114
5. Parfums et mémoire.....	p. 117
5.1 Collection d'odeurs.....	p. 121
5.2 Goûts et dégoûts du passé.....	p. 123
5.3 Le paysage créé.....	p. 125
5.4 Le souvenir de Pantin.....	p. 127
6. Conclusion.....	p. 132
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>p. 135</b>

<b>Bibliographie.....</b>	<b>p. 139</b>
---------------------------	---------------

### **Annexes**

I: La marée.....	p. i
II: La Normande.....	p. iii
III: Cadine et Marjolin.....	p. iv
IV: Les Gras et les Maigres.....	p. x
V: La Sarriette et la symphonie des fromages.....	p. xiii

Tous mes remerciements à mon  
directeur qui a été d'un grand secours:  
pour son savoir faire, son  
efficacité et sa précision.

Un immense merci à tous ceux qui  
m'ont épaulée au cours de ce long travail:  
mes parents, mes ami-e-s.

À François,  
avec beaucoup d'amour.

Pour citer Victor Hugo, « Je vous  
envoie un serrement de main  
du fond du cœur. »

En voyant des salles de cinéma équipées de diffuseurs de parfums, des produits vantant les effets « curatifs » des huiles essentielles odorantes, des travaux scientifiques sur l'identification et la reproduction d'arômes pour les industries pharmaceutiques et alimentaires, on peut, sans risque, affirmer que, depuis le milieu des années mille neuf cent quatre-vingt-dix, l'intérêt pour le monde des odeurs est grandissant.

À l'origine du présent travail se trouve une simple remarque de lectrice: il y a, dans la littérature de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une forte présence des odeurs et des parfums. Toutefois, vu l'engouement des publications à ce sujet dans plusieurs domaines, il apparaît que les questions liées à l'odorat s'inscrivent autant dans les préoccupations actuelles que dans d'autres plus anciennes. La question de la relation de la société aux odeurs est un sujet historique. Le lien de l'homme au parfum est ancien, sinon immémorial, mais il est associé, selon les époques, à l'animalité ou à la propreté. Sujet de réflexions pour la philosophie et la religion, bien ou mal située dans la hiérarchie des sens, associée à des idoles anciennes ou modernes, signe de la hiérarchie sociale, l'odeur est liée à l'évolution des civilisations. Le monde aseptique et hyper-moderne de la fin du XX<sup>e</sup> siècle reviendrait-il aux origines animales de l'homme par la découverte des pouvoirs de l'odeur? Il semble que oui, mais le mouvement social inverse vers la propreté ne date pas d'une époque aussi lointaine qu'il n'y paraît.

La littérature du XIX<sup>e</sup> siècle use beaucoup des cinq sens, tant dans le roman que dans la poésie. Ses personnages voient, goûtent, écoutent, touchent et sentent. À ce moment de l'histoire française, les effets de l'après-Révolution sont remarquables par la promotion d'une population d'origine bourgeoise qui a des préoccupations plus économiques et commerciales et des valeurs plus attachées au concret et au réel que l'ancienne

aristocratie<sup>1</sup>. Parallèlement, un mouvement vers la propreté sociale et individuelle amorcé dès le XVIII<sup>e</sup> siècle se poursuit, ayant pour objectif d'écarter ce qui est malodorant des lieux publics, des villes, des immeubles et de chez soi. Apparaissent alors encore plus fortement les différences entre les classes sociales et les corps de métier: le commerçant, le penseur, l'artiste, l'ouvrier ou le financier ont une odeur qui leur est propre et dont la « valeur » diffère. En déterminant leurs qualités, les différentes odeurs se hiérarchisent et s'individualisent. Enfin, l'industrialisation ainsi que la modernisation des villes et des moyens de transport amènent leur lot de pressions sur le vaste monde des odeurs: la fumée de charbon des usines et des trains se répand comme les vapeurs acides ou putrides liées aux industries.

### *1. Penser les sens*

Les grands philosophes se sont tous penchés, avec plus ou moins d'insistance, sur la question des sens, sur leurs utilités et leurs qualités en les envisageant surtout comme moyen physique pour comprendre et appréhender le monde<sup>2</sup>. Depuis l'Antiquité, la vue est considérée par les occidentaux comme le principal moyen d'intellection et la quasi totalité des ouvrages sur les créations picturale, poétique et romanesque s'expriment en des termes visuels, telles les explications du principe de la *mimesis*.

Le sens de l'odorat est dédaigné pour plusieurs raisons. D'abord,

<sup>1</sup> Bourdieu, Pierre, « La conquête de l'autonomie », in *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points essais », 1998 [1992], p. 85-191. Voir aussi Duby, Georges (dir.), *Histoire de la France. Les temps nouveaux de 1852 à nos jours*, Paris, Larousse, « Références Larousse Histoire », 1991, t. III, 652 p. La présentation des arts et des courants de pensée est intéressante aux pages 215-230 (symbolisme, rationalisme, irrationalisme, impressionnisme, sculpture, musique).

<sup>2</sup> Nous nous appuyons ici sur les ouvrages d'Annick Le Guéer (*Les Pouvoirs de l'odeur*, Paris, Odile Jacob, 1998, nouvelle édition augmentée, 329 p.), Alain Corbin (*Le Miasme et la jonquille*, Paris, Flammarion, « Champs », [1982] 1986, 336 p.), Alain Gullino (*Odeurs et saveurs*, Paris, Flammarion, « Dominos », 1997, 128 p.) et Ruth Winter (*Le livre des odeurs*, Paris, Seuil, 1978, 173 p.). Voir aussi l'article de Constance Classen, « The Odor of the Other: Olfactory Symbolism and Cultural Categories », *Ethos. Journal of the Society for Psychological Anthropology*, vol. 20, n° 2, June 1992, p. 133-166, qui traite de la perception des odeurs selon les cultures en les considérant historiquement.

[l'] extraordinaire diversité [ des arômes] [...], tient en échec le vocabulaire. On les reconnaît plus aisément qu'on ne les caractérise car aucune des références spatiales applicables aux autres informations sensorielles ne les concerne: "Seule, la source d'une odeur est véritablement appréhendée comme un objet, à telle enseigne que nous ne savons nommer celle-ci que d'après celle-là. Dès que nous voulons aller plus loin dans la description, un langage rigoureux nous fait défaut et nous devons recourir aux métaphores."<sup>3</sup>

Effectivement, la subjectivité est importante dans l'appréciation et la perception des odeurs. De plus, l'absence de termes précis tient même les scientifiques modernes du parfum<sup>4</sup> en échec : elle n'a pas favorisé la reconnaissance de l'odorat comme un sens ayant des qualités cognitives. Comment s'en servir pour découvrir le monde alors que les appellations ont une base comparative et que les perceptions diffèrent pour chacun?

Pour Platon, l'odorat est un sens estimé puisqu'il procure des jouissances ne dépendant d'aucun besoin et qu'il est une source de l'élévation de l'âme, ce qui est dénié au goût et au toucher qui génèrent, d'après lui, des sensations physiques, « des voluptés uniquement charnelles [qui détournent] de la connaissance et de la contemplation<sup>5</sup> ». Par contre, il est trop intimement lié au corps, ce qui le rend « inapte à l'abstraction<sup>6</sup> ». Les plaisirs parfumés pourraient même mener l'homme à sa perte par l'exacerbation de ses passions. Il semble donc que les parfums aient un statut fort ambigu. Aristote réproouve aussi les odeurs en tant que sensations menant à la concupis- cence, mais les apprécie par leur capacité à susciter des plaisirs esthétiques. Dans la hiérarchie des sens qui est faite par ces auteurs, l'odorat est au centre, entre les sens purs et impurs, pouvant appartenir aux uns ou aux autres selon les sensations ou les réactions qu'il provoque.

Le christianisme condamne avec vigueur l'usage des parfums et des parures, s'opposant à certains textes de l'*Ancien Testament*, surtout le sensuel *Cantique des Cantiques* qui fait fréquemment mention de bijoux, de parfums et d'onguents coûteux.

<sup>3</sup> Annick Le Guéner, *op. cit.*, p. 153. Elle cite: A. Holler et P. Mac Leod, « Transduction et codage des informations olfactives », *Journal de physiologie*, Paris, 1977, p. 729.

<sup>4</sup> Gullino, Alain, *op. cit.* On voit dans ce bref ouvrage comment les parfumeurs et les scientifiques nomment les arômes par le nom des composantes chimiques qui sont perçues par le corps humain, ce qui a souvent peu de lien direct, pour le profane, avec l'appellation métaphorique connue.

<sup>5</sup> Le Guéner, Annick, *op. cit.*, p. 157.

<sup>6</sup> Le Guéner, Annick, *ibid.*

Dans le but de s'approcher de Dieu, les évêques chrétiens prônent la chasteté et le détachement des biens terrestres<sup>7</sup>. De là découle une division des odeurs par le bien et le mal, les bonnes odeurs étant associées aux cœurs purs et les mauvaises aux pécheurs.

La lutte contre la concupiscence, pièce maîtresse de l'éthique chrétienne, se poursuivra pendant des siècles. La répression de la volupté, condition au salut, est prônée sans relâche. Le corps parfumé, paré et désiré du *Cantique des Cantiques* a cédé progressivement la place à un corps mortifié qui ne doit en aucun cas exciter la convoitise.<sup>8</sup>

La seule odeur permise et bien vue est l'encens, qui matérialise, pour le chrétien, le parfum du Christ offert en sacrifice.

On peut déjà voir deux tendances s'affronter dans la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle: l'odorat intéresse en tant que sens procurant des sensations esthétiques et des plaisirs innocents, mais il est menaçant parce qu'il éveille en l'homme la part d'animalité que la religion a longtemps cherché à dompter, les odeurs devenant ainsi des signes du corps qui ne devraient pas s'exprimer. Cette tension entre l'animalité et le plaisir, ou entre le bien et le mal que peut procurer un même sens, est très présente dans la culture bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle qui assiste au développement de la littérature réaliste, symboliste et décadente, chacune de ces mouvements s'appropriant et rendant les idées du temps de façons différentes, mais complémentaires.

## 2. L'avènement de la modernité et de l'hygiène

Dans un ouvrage historique sur la montée des préoccupations hygiénistes et sur les odeurs, Alain Corbin démontre très précisément les différentes étapes qui ont marqué l'évolution des goûts en matière d'odeurs et de parfums en France<sup>9</sup>.

Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, les Français sont aux prises avec une somme d'inquiétudes importantes liées aux odeurs: la crainte d'un engorgement excrémental dû à une

<sup>7</sup> Le Guérer, Annick, *ibid.*, p. 162-163.

<sup>8</sup> Le Guérer, Annick, *ibid.*, p. 164.

<sup>9</sup> Corbin, Alain, *op. cit.* La démonstration à laquelle il se consacre est vaste et extrêmement riche. Nous nous limitons à ce qui nous semble utile à notre propos.



insuffisance des services de récupération et de vidange, la peur des espaces putrides tels que les étangs, une montée de l'intolérance pour les commerces malodorants (les ateliers d'équarrisseur, par exemple) et une tendance ou une mode appuyée des théories scientifiques souhaitant favoriser la libre circulation des fluides (de l'air, surtout). L'ensemble de ces préoccupations, exacerbées par l'épidémie de choléra-morbus de 1832, mène à l'élaboration d'une politique générale de la « désodorisation de l'espace privé<sup>10</sup> ». Ce qui est honni par la classe dirigeante couvre une grande part de la population: tous ceux qui peuvent être regroupés sous l'appellation « d'immonde » ou qui sont « symboliquement identifiés à l'ordure » sont rejetés. Il s'agit, bien sûr, des prostituées, des homosexuels, des juifs, des détenus, des pauvres; soit tous ceux vivant dans une certaine proximité de l'excrément et de tout ce qui y est rattaché<sup>11</sup>. Fait remarquable: peu à peu, l'inquiétude passe de ce qui est extérieur à la maison, la propreté des espaces publics et des villes vers l'intérieur des demeures, les domestiques sont une menace, comme, aussi, la simple odeur des autres membres de la famille.

C'est désormais [au lendemain de l'épidémie] la puanteur du peuple dans son ensemble qui est dénoncée et non plus celle de quelques catégories immondes, symboliquement identifiées à l'ordure. Si domestiques, nourrices et portiers sentent mauvais, c'est qu'ils introduisent l'odeur du prolétariat au sein de la famille bourgeoise; ce qui suffirait à justifier le processus d'exclusion dont ils sont alors victimes, [...] Au riche l'air, la lumière, l'horizon dégagé, la réserve du jardin, au pauvre l'espace clos, les plafonds bas, l'atmosphère lourde, la stagnation des puanteurs.<sup>12</sup>

La finesse du sens de l'odorat est un signe de valeur, elle « [atteste] le raffinement de la personne, prouv[e] l'ignorance de la sueur laborieuse », « la vigueur du bras interdi[sant] la délicatesse du nez<sup>13</sup> ». En fait, « les effluves corporels entrent dans les modes de violation des territoires du moi; ils se font empiétement.<sup>14</sup> » L'odeur perçue comme agression affecte le concept de la famille, si important dans l'idéologie bourgeoise. Alors que la menace putride de l'extérieur était contrée par un certain enfermement chez

<sup>10</sup> Corbin, Alain, *Le Miasme et la jonquille*, *ibid.*, p. 157.

<sup>11</sup> Corbin, Alain, *ibid.*, p. 170-5.

<sup>12</sup> Corbin, Alain, *ibid.*, p. 173-4.

<sup>13</sup> Corbin, Alain, *ibid.*, p. 165.

<sup>14</sup> Corbin, Alain, *ibid.*, p. 191.

soi, l'intimité familiale se voit aussi imposer une hygiène spécifique visant à préserver chacun des membres du groupe des émanations des autres, double danger tirillant les gens entre la nécessité de se protéger du « dehors » et celle d'aérer les aires de l'intimité. Alain Corbin ajoute d'ailleurs que cette préoccupation coïncide avec la montée des théories sur l'hérédité morbide et les risques de la promiscuité entre les sexes, phénomènes que l'on retrouve régulièrement dans les œuvres romanesques (comme *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, *Marthe* et *Les Sœurs Vatard* de Joris-Karl Huysmans ainsi que nombre d'œuvres des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola, entre autres)

Alain Corbin explique que, les odeurs étant perçues comme des indicateurs précis de l'identité et que le sens du toucher étant frappé d'une sorte d'interdit religieux, le bourgeois se préoccupe progressivement de sa propre odeur: l'affinement de son sens de l'odorat lui donne de plus en plus accès à de « troublants messages d'intimité<sup>15</sup> » émis par ses voisins. Provoquant le plaisir ou le déplaisir, ces perceptions amènent une nouvelle façon de séduire. Pour le bourgeois, la forte puanteur comme l'odeur de l'autre sont des menaces, ce qui « justifi[e] implicitement le traitement que [l'on] impose » au « peuple putride, puant la mort, comme le péché<sup>16</sup> ». Selon cette vision, les bourgeois repoussent les miséreux parce qu'ils sont dangereux pour leur santé. La promiscuité, l'exiguïté des lieux et la proximité des déchets sont des traits rapprochant l'homme de l'animal: le bourgeois cherche à se distinguer du pauvre pour nier l'animalité qu'il voit en lui et en lui-même dans une sorte de volonté de se dissocier du corps teintée d'idéologie religieuse. Le pauvre est une image ou de symbole de ce que refuse le bourgeois: la sexualité sans normes, l'instinct, la puissance du corps; et c'est pourquoi Alain Corbin insiste sur le fait que la dissociation de « l'accent mis sur la puanteur du pauvre » et de « la volonté de désodorisation » serait artificielle, ces événements devant être traités comme interdépendants.

Enfin, au cours du siècle, toutes sortes d'innovations techniques (égouts, fosses

<sup>15</sup> Corbin, Alain, *ibid.*, p. 168.

<sup>16</sup> Corbin, Alain, *ibid.*

privées, bains, aération) changent, par une diminution de la puanteur ambiante, le rapport des gens à leur corps et à leurs odeurs. « Abolir les exhalaisons de tous les excréta permet de libérer les odeurs individuelles<sup>17</sup> », ce qui explique la caractérisation des classes sociales par leurs émanations.

### 3. *Les odeurs romanesques*

Les écrivains se sont inspirés de ces réalités nouvelles. Les avancées de l'industrie, la fascination pour les machines, l'intérêt renouvelé pour la ville font évidemment partie intégrante des œuvres. Leurs personnages s'inscrivent dans ces nouveaux systèmes de valeurs, ils révèlent en les mettant en scène les changements sociaux que vivent et perçoivent les auteurs. Selon Alain Corbin, plusieurs lieux ou situations favorisent l'introduction des parfums dans les œuvres (les jardins, les serres, les descriptions de femmes, de scènes de séduction, etc.) tout comme l'implication sociale des auteurs. Puisque la nuance olfactive prend de plus en plus de place dans le quotidien de la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle, cet état de chose est reflété par les œuvres dans lesquelles le lecteur perçoit une volonté de « faire vrai » et même de le répertorier.

#### 3.1 *Hypothèse et choix du corpus*

À l'évocation du thème des puanteurs et des parfums en littérature, le nom d'Émile Zola vient rapidement à l'esprit. Étienne Brunet<sup>18</sup> répertorie chez Zola, dans une comptabilisation des occurrences des odeurs romanesques, 593 mentions d'odeurs, ce qui ne compte pas toutes les « évaporations », les « vapeurs », les « vents », etc., qui présentent les odeurs dans les romans (marcher dans une « évaporation », il « montait une buée », par exemple). Zola est le champion incontesté de cette étude puisque qu'il y

<sup>17</sup> Corbin, Alain, *ibid.*

<sup>18</sup> Brunet, Étienne, « Zola et son temps vu par l'ordinateur », *Mimésis et sémosis. Littérature et représentations. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dirigé par Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 287.

a 158 occurrences chez Maupassant, 69 chez Huysmans, 32 chez Chateaubriand, 49 chez Balzac, 77 chez Hugo et 111 chez Proust. On retrouve, par exemple, dans l'œuvre zolienne la mention d'odeur de vierge, d'odeur de femme, d'odeur de bouc, d'odeur de rut, caractérisant les émanations des personnages par leur état<sup>19</sup>. Ses contemporains l'identifiaient déjà aux odeurs, comme en témoigne l'élogieux travail de Léopold Bernard qui se propose de « faire admirer et connaître » le « musicien, le symphoniste des odeurs<sup>20</sup> » qu'est Zola. Les romans qu'il signale comme chargés d'odeurs sont principalement *La Faute de l'abbé Mouret*, *Le Ventre de Paris* et *Le Rêve*. Léopold Bernard écrit:

Il y a quelque chose dans Zola de cette acuité de vision, de cette hyperesthésie de l'ouïe, de cette exacerbation de l'odorat. Il y a beaucoup en lui de cette aptitude étonnante à saisir les ensembles de sensations, à transposer la langue des couleurs et des sons dans celle des odeurs; à renforcer l'impression des unes par celle des autres, à saisir les affinités secrètes entre ces trois groupes d'affections sensibles.<sup>21</sup>

La force des odeurs zoliennes ne fait aucun doute à ce contemporain qui identifie dans les œuvres un travail synesthésique entre les sens structurant les présentations de lieux, de personnages et d'objets.

Le cadre du présent travail impose des limites dans le choix des œuvres, soit l'ampleur et la quantité de moments importants traités par l'analyse. Notre hypothèse, d'autre part, exige le choix d'œuvres descriptives où plusieurs catalogues énumèrent une grande variété d'objets. En effet, pour parvenir à présenter l'utilisation de l'odorat à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, nous souhaitons étudier les odeurs dans des œuvres d'auteurs différents. Là réside l'un des intérêts de notre étude. De plus, nous voulions que ces œuvres n'utilisent pas les parfums dans un seul contexte pour bien mettre en valeur le fait que les odeurs sont porteuses de significations multiples. Dans l'ensemble des

<sup>19</sup> Zola, Émile, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 vol. En effet, le frère Archangias de *La Faute de l'abbé Mouret* sent le bouc alors que l'abbé Mouret se sent « lavé de son odeur d'homme » (p. 1306), Pauline est « heureuse de son odeur nouvelle de femme » dans *La Joie de vivre* (p. 857) tout comme la loge de Nana, au début du roman, sent « cette odeur de femme » (p. 1208-1222), Angélique a une odeur de vierge dans *Le Rêve*, alors que dans *Au bonheur des dames* il s'élève de la foule féminine une odeur de femmes en rut ou en chasse.

<sup>20</sup> Bernard, Léopold, *Les odeurs dans les romans de Zola*, conférence prononcée au Cercle artistique de Montpellier, Paris, Coulet, 1889, p. 7.

<sup>21</sup> Bernard, Léopold, *ibid.*, p. 10.

*Rougon-Macquart*, trois œuvres se démarquent du point de vue de l'abondance des odeurs, soit *La Faute de l'abbé Mouret*, *Le Ventre de Paris* et *Nana*. Notre choix s'est porté sur *Le Ventre de Paris* parce que ce roman est particulièrement descriptif des lieux où les personnages évoluent et qu'il est un des plus courts romans de la série, ce qui nous permet d'en faire une lecture plus complète vu la brièveté de notre étude. De plus, l'ampleur et la situation des passages chargés d'odeurs nous permettent de parcourir l'ensemble du roman par notre étude pour voir à l'œuvre différentes façons de traiter des parfums. Il nous paraît aussi fort intéressant d'analyser le fonctionnement des descriptions de ce roman des débuts de Zola, car *Le Ventre de Paris* précède les œuvres phares de la série (*L'Assommoir*, *Germinal*, *Nana*) qui concentrent, souvent, l'attention des analystes.

Le second roman est différent de l'écriture zolienne tout en appartenant sensiblement à la même époque. Notre attention s'est portée sur les auteurs dits « décadents », puisqu'ils se sont souvent inscrits contre Zola et le naturalisme, présentant celui-ci comme une origine par le désir qu'ils ont de s'en affranchir<sup>22</sup>. Une des œuvres les plus connues de ce courant est certainement *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. On y trouve un bon nombre de parfums, un chapitre entier étant consacré à l'art de la parfumerie<sup>23</sup>. L'étude de Huysmans nous permettra, entre autres, de mettre en lumière l'évolution dans le traitement des odeurs et d'étudier les différences notables entre la manière de répertorier le réel du naturalisme et celle de l'écriture décadente.

#### 4. Zola

Les moments d'odeurs chez Zola sont, essentiellement, des passages descriptifs où l'auteur tente de rendre la vision d'un lieu ou d'un personnage. Dans un travail cherchant à établir les bases de l'analyse de la description, Philippe Hamon note que le

<sup>22</sup> Dubois, Jacques, « Entre nécessité et contingence: le roman décadent », *Mimésis et sémiotique. Littérature et représentations. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dirigé par Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 383.

<sup>23</sup> Brunet, Étienne, *loc. cit.*, p. 287. Il y a 69 odeurs dans l'œuvre de Huysmans.

« postulat de départ de Zola [étant] l'*exhaustivité* », ce dernier « dési[re] avant tout *décrire*, c'est-à-dire transmettre une information sur une société, ses lieux, ses décors, ses paysages, ses objets.<sup>24</sup> » Dans un commentaire sur *Le Ventre de Paris*, Philippe Hamon ajoute que:

Ce qui frappe sans doute le plus le lecteur du *Ventre de Paris*, c'est l'évidente promotion de la description comme forme d'écriture dominante, avec ses lexiques empruntés à la critique d'art, ses listes et nomenclatures dépliées méthodiquement, ses métaphores filées, ses termes techniques rares, ses comparaisons anthropomorphiques et ses rythmes particuliers, sorte d'"*amplificatio*" rhétorique destinée à mimer plus qu'à recouvrir la luxuriance même du réel.<sup>25</sup>

Zola, dans les descriptions de ce roman, exploite les « ressources symboliques » que le sujet des Halles lui offre avec « la volonté d'explorer, après Baudelaire [...], en même temps que Rimbaud [...], et avant Huysmans [...], le mystère de synesthésie.<sup>26</sup> »

Zola est un romancier de la description. Les études génétiques des dossiers préparatoires des romans par Henri Mitterand<sup>27</sup> montrent bien que Zola accumulait des informations techniques diverses (médicales, botaniques, etc.) pour parvenir à construire un milieu à « l'effet de réel » saisissant de vraisemblance. Jacques Dubois, étudiant l'évolution du réalisme chez quelques auteurs, souligne que malgré le fait que les romanciers réalistes s'attardent au quotidien et se méfient de l'imagination, « l'intrigue, qui est aussi manière de lire le réel, structure le récit dans sa durée<sup>28</sup> » dans leurs romans. Elle en assure « la scansion, le rythme, à travers la succession élaborée des épisodes<sup>29</sup> », ce qui explique, par exemple, la multitude des symétries et des oppositions qui « viennent activer le sens<sup>30</sup> ». Jacques Dubois juge que le sommet du descriptif est atteint par le naturalisme:

<sup>24</sup> Hamon, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description? », *Poétique*, 1972, n° 12, p. 468.

<sup>25</sup> Hamon, Philippe in Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, Paris, Le Livre de poche, 1984, p. 349. Philippe Hamon est l'auteur des commentaires sur l'œuvre qui terminent cette édition.

<sup>26</sup> Hamon, Philippe, in Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 349.

<sup>27</sup> Mitterand, Henri, *L'Histoire et la fiction*, Paris, Presses universitaires de France, « Écrivains », 1990, 294 p.; *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1998, 310 p.; ainsi que *Le Regard et le Signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1987, 291 p.

<sup>28</sup> Dubois, Jacques, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, « Points essais », 2000, p. 130.

<sup>29</sup> Dubois, Jacques, *ibid.*

<sup>30</sup> Dubois, Jacques, *ibid.*

C'est avec le naturalisme que les choses se gâtent, que le spatial semble prendre le dessus et faire la nique au temps. En somme, le tableau naturaliste ne connaît guère de mouvement qu'interne. Des acteurs y circulent; ils y échangent des propos; les sensations y foisonnent. Toutefois, dans ces grandes séquences qui reflètent la vie sociale en scènes de repas, de spectacle ou de réunion mondaine, la continuité narrative est comme oblitérée pour un moment. Dans le tableau, la durée se fige et la dynamique du temps comme procès de transformation se perd. [...] De la temporalité, le roman ne procure plus que des images arrêtées, se déportant ainsi vers la peinture.<sup>31</sup>

Il est important, pour nous, d'inscrire notre étude dans une perspective d'analyse de la littérarité. Trop souvent, les portraits de Zola l'ont réduit à un auteur tentant de transcrire « scientifiquement » le réel dans ses œuvres. Bien que ses textes critiques et ses définitions de l'art et du naturalisme l'aient montré comme voulant complètement transposer la littérature et l'écriture dans le contexte expérimental de la science,

Zola, scientifique aveugle, est une invention des critiques et des mauvais lecteurs: il s'agissait moins de copier la science que de profiter de son autorité, de la parasiter, dans la conviction qu'elle n'est pas plus rationnelle que l'art et qu'elle-même demande à être fondée. [...] [Zola] feint de s'adapter, pour permettre contre l'esprit du siècle le retour en force du roman, du héros, de l'intrigue et de l'imagination.<sup>32</sup>

Sylvie Thorel-Cailleteau affirme de plus que « l'idée de réalisme » pour les auteurs comme Flaubert ou Zola n'a jamais été « de croire que la littérature puisse adhérer au réel et le reproduire exactement, mais de se servir de la réalité, en en donnant l'illusion<sup>33</sup>. » Malgré son désir de rendre compte et de placer ses romans au centre du réel, l'écriture zolienne demeure artistique au sens où son idée de littérature de l'« expérimentation » n'a pas réduit son œuvre à un traité d'histoire sociale. Henri Mitterrand signale, dans plusieurs de ses travaux, qu'il y a dans l'œuvre de Zola deux aspects concurrents: le documentaire et l'imaginaire, ce qui témoigne d'une « pratique nouvelle du roman, qui associe de manière originale le travail de l'enquête et le travail de

<sup>31</sup> Dubois, Jacques, *ibid.*, p. 131.

<sup>32</sup> Thorel-Cailleteau, Sylvie, *La Tentation du livre sur Rien. Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994, p. 348.

<sup>33</sup> Thorel-Cailleteau, Sylvie, *ibid.*, p. 56. Elle ajoute, en conclusion: « Dans la conviction que l'œuvre ne s'élève que d'un leurre fondateur [...], Zola a détourné le discours scientifique d'alors pour en faire une nouvelle métaphysique, pour profiter de ses silences et de ses blancs. Le thème de l'hérédité lui a permis d'inscrire la discordance au cœur de l'œuvre, d'ordonner le roman autour d'un point aveugle et d'adosser enfin, savamment, le possible au réel » (p. 522).

fiction.<sup>34</sup> »

Le travail d'imagination dans *Le Ventre de Paris* est effectivement important: les tableaux décrivant les Halles sont de forts moments de symbolisation et de métaphorisation intégrant et amalgamant divers langages (celui de la peinture, celui de la sculpture, celui des parfums, etc.) pour faire naître des significations éclairantes à l'échelle du roman. Selon Henri Mitterand, Zola procède à un renforcement des divers éléments en les faisant converger et tendre vers un même but:

Dans cette absorption progressive du récit par le tableau, si le personnage porte les marques du milieu qui l'entoure et le détermine, Zola admet que la relation métonymique fonctionne dans les deux sens, et que le décor naturel se voit investi des marques affectives, passionnelles, voire pulsionnelles, et s'en fasse le témoin, le confident, voire le double.<sup>35</sup>

Nous nous attarderons donc à mettre en évidence, dans ce roman de Zola, l'échange qui a lieu entre le décor planté pour l'action des personnages et l'intrigue entre ce qui est transmis à travers les odeurs et le langage qui leur est lié pour voir et démontrer la particularité des parfums.

## 5. Huysmans

Alors que l'écriture zolienne met en place une immense histoire de névrose familiale à laquelle les personnages réagissent par « régression intimiste » ou par « lutt[e]<sup>36</sup> » et désir de conquête, les auteurs dits décadents (Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam) présentent un personnage « extrait autant que possible de toute histoire<sup>37</sup> », chez qui la culture du moi, de la solitude, cause la même angoisse et la même névrose face au passé que chez les personnages naturalistes. Toutefois, le personnage décadent se dé-

<sup>34</sup> Mitterand, Henri, *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste, op. cit.*, p. 75. Voir aussi: « Contre la tradition critique et scolaire, il faut dire et redire que le naturalisme, ce n'est pas seulement le discours sur le réel, sur la science, sur les rapports entre l'art et la vérité; ce sont avant tout de grandes œuvres romanesques, c'est-à-dire des récits où l'imaginaire des écrivains et les modèles imposés de la structure narrative jouent un rôle au moins aussi important que les conceptions théoriques. » (p. 5).

<sup>35</sup> Mitterand, Henri, *L'Histoire et la fiction, op. cit.*, p. 75.

<sup>36</sup> Dubois, Jacques, « Entre nécessité et contingence: le roman décadent », *loc. cit.*, p. 383-384.

<sup>37</sup> Dubois, Jacques, « Entre nécessité et contingence: le roman décadent », *ibid.*



lecte de son impuissance, l'entretient et la renouvelle, faisant en sorte que le désir n'atteigne jamais l'objet. Il tente de « réparer sa fêlure » originelle en se construisant un « milieu qui [est] sa propre extension<sup>38</sup> », qui le protège ou qui arrête le plus possible la fuite de son être, alors que les personnages zoliens réalisent généralement la fêlure qu'ils portent en eux, c'est-à-dire qu'ils succombent à leur penchant et à leur nature. Jacques Dubois écrit: « lourd de vie stagnante, le roman décadent s'immobilise dans le chatolement de ses reflets », cherchant le rare dans « une constante redite de soi-même<sup>39</sup> », ce qui réduit « la polyphonie du roman [à] la voix singulière du récit<sup>40</sup> ».

Le roman *À rebours* s'inscrit exactement dans cette voie: il met en scène un personnage névrosé qui s'installe dans une maison choisie et aménagée pour s'isoler de l'extérieur. Il s'y consacre à des activités principalement tournées vers les arts, l'artifice et l'éveil des sens. Marie-Françoise Melmout-Montaubin, qui étudie le roman d'art au XIX<sup>e</sup> siècle, le dit une « forme privilégiée de décadence<sup>41</sup> ». Elle affirme qu'il est basé sur « une réflexion critique, qui suppose le défaut de la langue et exige pour le combler le recours à d'autres formes d'expression; [...] qui réfléchit, encore, aux modalités d'une hypothétique transfiguration de l'écriture.<sup>42</sup> » Selon elle, cette forme d'écriture instaure « une structuration nouvelle du roman qui tient moins par l'intrigue [...] que par le double support d'un concept et d'une manière<sup>43</sup> ». Le roman artiste se caractérise aussi par la « rupture de la linéarité narrative » et « est toujours, indissociablement, un texte critique.<sup>44</sup> »

Ce type de travail d'écriture a nécessairement un effet sur notre étude. Plutôt que de proposer au lecteur diverses descriptions du milieu des personnages romanesques, les présentations du roman *À rebours* sont circonscrites à une maison close ainsi

<sup>38</sup> Thorel-Cailleteau, Sylvie, *op. cit.*, p. 457.

<sup>39</sup> Dubois, Jacques, « Entre nécessité et contingence: le roman décadent », *loc. cit.*, p. 385.

<sup>40</sup> Thorel-Cailleteau, Sylvie, *op. cit.*, p. 522.

<sup>41</sup> Melmout-Montaubin, Marie-Françoise, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 1999, p. 143.

<sup>42</sup> Melmout-Montaubin, Marie-Françoise, *ibid.*, p. 26.

<sup>43</sup> Melmout-Montaubin, Marie-Françoise, *ibid.*, p. 50.

<sup>44</sup> Melmout-Montaubin, Marie-Françoise, *ibid.*, p. 69.

qu'à la mémoire et aux goûts de l'unique personnage. De plus, « le roman lui-même se présente à la fois comme une étude critique et comme un vaste catalogue — de bibliothèque, de joaillerie, de parfumerie, etc.<sup>45</sup> » Les oppositions, les contrastes, les œuvres, les aventures, dans un tel roman, originent tous, à la limite, d'un choix du personnage puisque le roman est le lieu où ses désirs et ses idées règnent dans la mesure de ses moyens (et les moyens de des Esseintes sont vastes, vu sa situation d'unique héritier d'une famille d'aristocrates). Cette concentration ainsi que les descriptions énumératives nous conduiront donc à aborder l'œuvre autant comme un collage que comme une description, postulant que les réalités relatées sont présentes par le désir et les choix du personnage central, dans une intention artistique architecturale et picturale claire de sa part.

Marie-Françoise Melmout-Montaubin conclut son investigation en affirmant que les décadents s'abîment dans une « quête sans fin du Livre, qui dispenserait les réponses à leurs questions et les délivrerait de la peine d'écrire [...] mais [dont] ils reculent par avance [l'] existence<sup>46</sup> », ce qui en fait la grande valeur. Ce but par définition inatteignable condamne, en quelque sorte, au silence, ou au « déni de l'écriture » par l'utilisation à outrance de « la citation et [de] l'intertextualité — avec les autres textes, mais aussi avec les autres arts<sup>47</sup> ». Ce genre de roman est donc une sorte de continuel contournement du vide central de la « question paradoxale: comment ne pas écrire?<sup>48</sup> » qui introduit une réflexion sur l'art et sur l'écriture entraînant le roman dans un mouvement vers lui-même. Nous étudierons ce retournement sur soi dans le roman *À rebours* qui s'élabore par des citations de lui-même et par de multiples rappels d'objets et de

<sup>45</sup> Thorel-Cailleteau, Sylvie, *op. cit.*, p. 211-212.

<sup>46</sup> Melmout-Montaubin, Marie-Françoise, *op. cit.*, p. 271.

<sup>47</sup> Melmout-Montaubin, Marie-Françoise, *ibid.*, p. 276.

<sup>48</sup> Melmout-Montaubin, Marie-Françoise, *ibid.* Sylvie Thorel-Cailleteau écrit, à ce propos, que « l'intelligence fin-de-siècle, [...], est celle du désastre; elle est aussi désastre elle-même car elle a pour ainsi dire perdu son objet. Fleurissent alors l'intellectualisme, le dilettantisme, l'éclectisme [...]; la stérilité serait le destin de l'intelligence fin-de-siècle... Forme exacerbée de la sensibilité, une telle intelligence ne se confronte jamais, en effet, qu'à elle-même, le monde lui renvoyant de miroir en miroir son image perdue dans le labyrinthe » (p. 191), ce qui souligne l'aspect totalisant des éléments descriptifs du roman qui ne dépendent d'aucun aléa extérieur au personnage de des Esseintes qui choisit et gère tout.

sensations, comme une sorte de correspondances générales.

Cette forme d'écriture nous place donc au centre d'un répertoire (d'objets et de situations) précis, étudié, regardé et critiqué par le personnage, mais aussi, particulièrement *classé*, en ce sens que l'action principale de des Esseintes, dans le roman, consiste à s'occuper des éléments du réel restreint qui l'entourent. Dans *À rebours*, le principe des correspondances est systématisé, les souvenirs comme les gestes sont présentés par la narration en groupes homogènes (les livres sont critiqués dans un chapitre et les peintures dans un autre). Cette forme influera nécessairement sur notre analyse nous obligeant à concentrer les éléments de notre étude sur des moments précis, comme une brève description odorante de thé, par exemple.

#### 6. *Méthode et perspective: la description*

Les odeurs se présentent de deux façons dans les œuvres choisies ici: soit elles sont nommées brièvement pour caractériser momentanément un personnage ou un objet, soit elles qualifient différents objets dans de grandes fresques descriptives où les parfums sont entremêlés à plusieurs autres perceptions sensorielles, comme la vue ou l'ouïe. Nous nous consacrerons principalement à l'étude des scènes centrales dans les romans qui sont aussi des moments forts en odeurs.

La description est un phénomène textuel difficile à définir. Philippe Hamon, qui aborde la question dans plusieurs de ses travaux, la définit d'abord comme « une expansion du récit, un énoncé continu ou discontinu, unifié du point de vue des prédicats et des thèmes, dont la clôture n'ouvre aucune imprévisibilité pour la suite du récit.<sup>49</sup> » Il identifie et explique plusieurs avenues utilisées dans les romans pour introduire et justifier les développements descriptifs, soit le « personnage *fixe* » qui est devant un « panorama mobile » ou le « personnage *mobile* passant en revue un décor fixe mais complexe<sup>50</sup> ». Nous rencontrerons ces deux types dans notre étude: les personnages de Zola

<sup>49</sup> Hamon, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description? », *loc. cit.*, p. 466.

<sup>50</sup> Hamon, Philippe, *ibid.*, p. 468.

circulent dans les Halles où se déroule le roman, alors que des Esseintes est généralement chez lui, le décor circulant dans son esprit par la force de son imagination.

La description inscrit une sorte de brisure dans le roman: le récit, dont la cohésion passe surtout par le lien logique entre les événements, est alors mis en suspens, la structure se fondant sur la « mise en équivalence [d'unités] » qui produit « ce gain de sens, ce gain de lisibilité, ce surcroît d'information » où « un échange est toujours en jeu », ce gain de « savoir sur les choses, les êtres ou le texte lui-même » s'effectuant « à travers cet "échange" d'un mot pour un autre qui est au centre de l'activité descriptive.<sup>51</sup> » Les interactions, les échanges de caractéristiques entre les termes énumérés, sont, précisément, porteurs de sens.

Toutefois, alors que le déroulement du temps semble complètement bloqué par des portions de texte dont le but est de montrer, plusieurs solutions sont utilisées pour rendre un certain rythme au texte et pour que la durée soit à nouveau sensible à travers lui. Jacques Dubois décrit trois solutions utilisées par les auteurs de l'époque. La première est la « voie de la description impressionniste<sup>52</sup> » qui inscrit les sensations dans le moment même où elles sont ressenties. La description en marche (elle équivaut au deuxième type de Philippe Hamon) permet d'introduire une certaine temporalité dans les descriptions, le temps soulignant le mouvement dans un milieu. Celle qui marque l'évolution la plus intéressante, faisant d'ailleurs l'objet de plusieurs études<sup>53</sup>, est l'utilisation du discours indirect libre qui introduit dans la narration les paroles, les sentiments et les pensées des personnages, diminuant l'écart entre celle-ci et la description. Jacques Dubois souligne l'importance de ce rapport problématique entre temps et espace dans les récits réalistes, puisque s'y joue le rapport entre le déterminisme qui décrit le milieu et l'intrigue qui crée la tension romanesque menant au dénouement. C'est d'ailleurs, nous le verrons, ce qui est bloqué par l'écriture décadente où « nous retrou-

<sup>51</sup> Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, « Supérieur », 4<sup>e</sup> éd., 1993, 241 p.

<sup>52</sup> Dubois, Jacques, *ibid.*, p. 131.

<sup>53</sup> Voir Dubois, Jacques, *L'Assommoir de Zola*, Paris, Belin, « Lettres supérieures », 1993 [1973], 238 p.

vons [...] le principe de la tranche de vie et celui de la documentation à outrance<sup>54</sup> », évinçant l'intrigue pour s'inscrire dans le quotidien et l'immobilité. Le roman décadent choisit plutôt l'énumération que la description, le texte acquérant alors « l'aspect bric-à-brac ou bricolage<sup>55</sup> » d'une « improvisation sans logique apparente.<sup>56</sup> » Néanmoins,

Peu importe l'hétérogénéité des éléments utilisés; leur provenance, leur appartenance, leur valeur différentielles comptent peu; ils sont devenus de simples signes, tous équivalents pour l'idée à faire naître [...]. À l'intérieur du code sensoriel dont il relève: olfactif, tactile, auditif, visuel et gustatif, chaque élément-signe remplit totalement son rôle de substitut, et la combinatoire des signes engendre le concept dans son appréhension totale, engendre la chose dans sa seule réalité représentative.<sup>57</sup>

Malgré l'apparence parfois hétéroclite des éléments comparés, ce lien nous permettra donc de traiter ces passages comme des descriptions en étudiant les effets de sens engendrés par des associations étonnantes. La « capacité [d'un auteur] à créer une intensité croissante à culmination paroxystique<sup>58</sup> » passe, dans les œuvres, par le travail d'orientation des unités énumérées dans les enchaînements paradigmatiques et par l'épuisement des ressources langagières. Cet effet d'accumulation inhérent à la description amène un envahissement du texte ou des représentations du texte par un même symbolisme<sup>59</sup>, ce que nous verrons par le travail des odeurs.

### 6.1 Méthode et perspective: la phénoménologie

Pour étudier *Le Ventre de Paris* et *À rebours*, les deux œuvres qui constituent notre corpus, nous avons choisi une approche phénoménologique du thème de l'odorat dans quelques extraits de chacun des romans. La phénoménologie de l'imagination exposée par Gaston Bachelard est, avec les travaux de Jean-Pierre Richard, le fondement de notre analyse. Gaston Bachelard a effectivement élaboré une « poétique de l'imagi-

<sup>54</sup> Thorel-Cailleteau, Sylvie, *op. cit.*, p. 211-212.

<sup>55</sup> Gaillard, Françoise, « À rebours ou l'inversion des signes », in *L'Esprit de décadence I*, colloque de Nantes (21-24 avril 1976), Nantes, Librairie Minard, « La thésothèque », *Réflexion et recherche universitaire* n° 8, 1980, p. 135.

<sup>56</sup> Gaillard, Françoise, *ibid.*

<sup>57</sup> Gaillard, Françoise, *ibid.*

<sup>58</sup> Riffaterre, Michaël, « Paradigmes et paroxysmes: les fantasmes de Zola », in *Mimésis et sémosis. Littérature et représentation. Miscellanées pour Henri Mitterand*, *op. cit.*, p. 249

<sup>59</sup> Voir les explications et les exemples de Michaël Riffaterre à ce propos, *ibid.*, p. 248-250.

naire », « poétique » n'étant pas entendu ici au sens aristotélicien, mais plutôt comme la structure dont naît l'œuvre, comme ce qui fait d'une image la représentation particulière de la vision personnelle d'un auteur rendue par l'imaginaire et par un travail créatif sur le matériau linguistique, « la poésie [venant] dominer la signification<sup>60</sup> ». Gaston Bachelard examine « si l'imagination ne nous appelle pas au-dessous du seuil, si le poète ultra-attentif à la parole intérieure n'entend pas, dans un au-delà du sensible en faisant parler les couleurs et les formes<sup>61</sup> ». Il tente de montrer que cette sensibilité s'applique aussi à « des sens comme le goût [ou] l'odorat.<sup>62</sup> » Gaston Bachelard étudie et cherche à montrer comment une perception se transforme, par l'imagination, en une image poétique personnelle qui peut susciter ou provoquer des sensations chez un tiers. Cette approche est une lecture sensible, sur-sensible<sup>63</sup> même, des œuvres par laquelle l'analyste se pose davantage comme expérimentateur du texte que comme critique en tentant d'appréhender, par la lecture, les images<sup>64</sup> sans préjugé ni conception préalable. Selon lui, le phénoménologue doit signaler ce qui dépasse l'ordre du sensible en « prenant conscience des plus faibles indices. Tout est indice avant d'être phénomène [...] [et] plus l'indice est faible, plus il a de sens puisqu'il indique une origine.<sup>65</sup> »

Semblablement, dans ses travaux, Jean-Pierre Richard cherche à remonter, par une lecture sensible des thèmes d'un texte, aux images fondatrices de l'imaginaire de l'écrivain. Il souhaite faire apparaître un ordre général qui relie l'ensemble des notations et des thèmes d'un roman. Pour lui,

le détail correspond, dans sa perception ou dans la connaissance, à l'élément ultime que distingue l'analyse. Il joue le rôle d'atome de la réalité sensible, de

<sup>60</sup> Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 162.

<sup>61</sup> Bachelard, Gaston, *ibid.*, p. 161.

<sup>62</sup> Bachelard, Gaston, *ibid.*, p. 160.

<sup>63</sup> Bachelard, Gaston, *ibid.*, p. 164: « sur-écouter » et, p. 167: « voir et entendre, ultra-voir et ultra-entendre, s'entendre voir ».

<sup>64</sup> Bachelard, Gaston, *ibid.*, p. 164: « Il est superflu que de telles images soient vraies. Elles sont. Elles ont l'absolu de l'image. Elles ont franchi la limite qui sépare la sublimation conditionnée de la sublimation absolue ». Ceci, selon Gaston Bachelard, différencie la phénoménologie de la psychologie ou de l'approche psychanalytique, puisque l'image ne s'étudie pas par ou pour son origine réelle dans l'esprit du créateur mais par l'origine qui est en elle, par ce qui signifie son origine.

<sup>65</sup> Bachelard, Gaston, *ibid.*, p. 162.

petite parcelle indivisible et dure sur laquelle le regard bute et s'appuie<sup>66</sup>.

Il aborde les œuvres (« Le Balcon » de Charles Baudelaire, *À vau-l'eau* de Joris-Karl Huysmans<sup>67</sup>) dans une attitude globale de mise en relation de l'auteur et de l'œuvre au monde qui l'entoure pour montrer comment, par le travail de l'imaginaire sur les perceptions, les conceptions et les idéologies, un auteur s'inscrit dans son milieu, comment « il [est] vraiment au monde<sup>68</sup> ». Il considère la littérature comme une forme de discours cohérent qui lie les différents pôles de l'auteur en tant qu'être (ses réflexions, ses sensations, son imaginaire, la part d'inconscient qui le fait agir, etc.) dans une structure elle aussi fortement cohérente dont l'élément structurel de base est le « thème ».

D'un point de départ clair (un extrait, un thème, une phrase), Jean-Pierre Richard effectue des associations et des interprétations qui lui font parcourir, plus ou moins exhaustivement, un texte (roman, poème), un chapitre, ou l'œuvre entière d'un auteur. Il travaille surtout sur des textes assez courts puisqu'il s'attarde à la lecture des détails (sémantiques, rhétoriques, thématiques) qui font de l'œuvre une œuvre littéraire par la force de l'imaginaire qui les habite et par celle de la sensation qu'engendre la lecture, ce que les formalistes nommaient la « littérarité ». Enfin, cette « lecture du petit » s'effectue dans une dynamique comparative de la partie et de l'ensemble, ce qui est central dans notre propos pour montrer l'importance de l'odorat par rapport aux autres sens.

Nous effectuerons donc une lecture sensible des deux romans pour montrer comment, en eux, l'utilisation des odeurs et des parfums est un thème qui influe sur l'ensemble du discours de l'œuvre, en quoi les informations et les significations des

<sup>66</sup> Richard, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1954, p. 28. Voir aussi Cazes, Hélène, *Jean-Pierre Richard*, Paris, Bertrand-Lacoste, « Références » n° 3, 1993, 126 p., qui propose une contextualisation ainsi qu'une critique intéressante des travaux de Jean-Pierre Richard. De plus, consulter *Pages Paysages, Microlectures II*, où Jean-Pierre Richard développe les bases et les enjeux de ses travaux par une longue analogie entre l'analyse littéraire et le jeu de boules, définition que l'on rencontre assez rarement chez lui (p. 247-256).

<sup>67</sup> Ce roman fait l'objet de deux analyses de Jean-Pierre Richard, soit « Le texte et sa cuisine » in *Microlectures*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979, p. 135-148, et dans « Quai de Seine » in *Pages paysages, Microlectures II*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984, p. 101-108.

<sup>68</sup> Richard, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, *op. cit.*, p. 10. Jean-Pierre Richard paraphrase ici une expression de Rimbaud.

odeurs communiquent des éléments centraux de l'ensemble et comment cela est mis en œuvre dans l'extrait, soit par le type de description, par la technique narrative ou par les procédés rhétoriques, pour mettre en forme les images odorantes dans le langage littéraire.



## I : Zola

Zola, dès la parution de ses premiers romans, a souvent été associé malgré lui à l'ordure et à l'immoralité, comme le montrent surtout plusieurs articles de ses détracteurs<sup>1</sup>. Comme le résume bien Pierre Solda, les contemporains « ont été sensibles aux mauvaises odeurs émanant de ses œuvres<sup>2</sup> ». Avec le recul et en ayant conscience des réalités historiques et sociales dont nous avons parlé précédemment<sup>3</sup>, il nous apparaît d'abord essentiel de nous demander si les odeurs sont réellement si présentes dans les romans zoliens. En effet, l'ordure, l'immoralité et la sexualité débridée souvent dépeintes dans ces œuvres peuvent certes choquer, mais il n'en demeure pas moins, pour l'analyse littéraire que nous nous proposons de faire, qu'« ordure » n'égalise pas « odeur », quoiqu'elles soient directement associées dans les œuvres et dans certaines idées préconçues du temps.

Dans son article, Pierre Solda brosse rapidement un portrait olfactif de *L'Assommoir*, de *Nana* et de *Pot-Bouille* pour tenter de savoir si Zola a délibérément orienté ses œuvres et ses sujets vers l'ordure parce que ces propos attiraient l'attention, comme Antoine Laporte l'avait écrit : « le putride le lançait, il ne le lâchât plus<sup>4</sup> ». À cette question, il répond par la négative en montrant, tant à travers les travaux théoriques de Zola que dans ses articles journalistiques, les intentions et les buts qu'il poursuivait. Débutant par *L'Assommoir* et résumant très brièvement les préoccupations hygiéniques du XIX<sup>e</sup> siècle, il affirme l'importance des odeurs. Comme il l'écrit avec justesse, « la topographie s'accompagne constamment d'une "odorographie" des plus

<sup>1</sup> Voir Thorel-Cailleteau, Sylvie, *La tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan (France), Éditions interuniversitaires, 1994, 566 p.

<sup>2</sup> Solda, Pierre, « Émile Zola et le parti pris du nauséabond », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 71, 1997, p. 175.

<sup>3</sup> Voir la section « L'avènement de la modernité et de l'hygiène » ci-haut.

<sup>4</sup> Solda, Pierre, *ibid.*, p. 175. Citation tirée du travail d'Antoine Laporte dans *Le Naturalisme ou l'immoralité littéraire*, Paris, 1894, p. 250. Solda cite aussi : « Vos livres, moralement, littérairement, linguistiquement, ne sentent pas bon » d'Antoine Laporte, p. 232.

écœurantes<sup>5</sup> », chaque lieu étant caractérisé par une puanteur. Il ajoute que Gervaise de blanchisseuse travaillante, un métier et un caractère s'activant contre la saleté, passe tranquillement par toutes les étapes de la dégradation physique et morale, « succomb[ant] au milieu empesté dans lequel elle évolue et cé[dant] à l'emprise de la matière en décomposition<sup>6</sup> » pourrissant toutes les sphères de la société. À propos de *Pot-Bouille*, à la suite de certaines notations concernant l'absence d'odeur de l'immeuble et l'intolérance olfactive bourgeoise, Pierre Solda se consacre à l'explication de l'hypocrisie de la façade et de la haute société. Il montre Zola dévoilant la pourriture sociale, ce qui répond à son questionnement, concluant que « la puanteur est [...] ici révélatrice de la véritable essence d'une classe sociale, la bourgeoisie, qui s'abrite vainement derrière des apparences mensongères<sup>7</sup> ». Son analyse est surtout occupée à montrer l'ordure que Zola dénonce dans ses romans, ce qui touche bien entendu aux odeurs. Peut-être la topographie de *L'Assommoir* est-elle une odorographie, mais la démonstration reste à faire car plusieurs romans abordent la question de l'animalité, de l'ordure, de la pourriture et des tares. Si Zola use d'odeurs dans ses descriptions, confère-t-il un pouvoir important aux puanteurs? Voilà ce que nous nous proposons d'étudier.

#### *Brèves lectures de L'Assommoir*

Pour montrer plus précisément notre point de départ, examinons *L'Assommoir*, ce roman ayant fait l'objet d'un grand nombre d'articles et d'ouvrages. Pierre Solda, comme nous venons de le voir, nomme des lieux du roman en les liant à leur odeur: « humidité fétide de l'hôtel Boncœur et de l'immeuble de la Goutte-d'Or, odeur "savonneuse" du lavoir, odeur de grailon des cuisines, exhalaisons nauséabondes de la boutique, "odeur d'alcool" de l'atelier de la rue du Caire, etc.<sup>8</sup> ». Expliquant, ensuite, comme Zola le fait lui-même, la chute de Gervaise par son enfoncement et son plaisir à

<sup>5</sup> Solda, Pierre, *ibid.*, p.177.

<sup>6</sup> Solda, Pierre, *ibid.*

<sup>7</sup> Solda, Pierre, *ibid.*, p. 186.

<sup>8</sup> Solda, Pierre, *ibid.*, p. 177.

faire le tri de la lessive en se « gris[ant] de cette puanteur humaine<sup>9</sup> », Pierre Solda voit le rôle des odeurs comme prépondérant dans la déchéance de Gervaise. Toutefois, si l'on se réfère à Jacques Dubois qui étudie l'idéal de ce personnage (« un trou un peu propre pour dormir<sup>10</sup> ») comme élément déterminant de la « structure même du roman<sup>11</sup> », il est simple de constater que plus que les puanteurs des vêtements de la blanchisserie, la faiblesse et la chute de Gervaise sont structurées, rythmées, incarnées, symbolisées par ses logis. Bien entendu, l'importance de la thématique de l'intimité n'enlève pas aux puanteurs leur valeur dans le récit, mais elle met en lumière la nécessité de relativiser leur importance. Présentes et porteuses de sens, les odeurs ont un rôle qui est fortement lié aux autres sens, au contexte des récits, à la déchéance et à l'ordure. Il nous faut donc déterminer en quoi les parfums sont particulièrement utiles dans l'œuvre.

D'autre part, toujours à propos de *L'Assommoir*, Simone Bonnafous affirme et démontre par une énumération des occurrences des odeurs dans le roman que leur caractérisation n'a pas la « même variété que [celle] [d]es couleurs, ou même [d]es bruits<sup>12</sup> ». Elle classe les odeurs du roman en deux groupes: les fortes et les fades ou les vagues, notant qu'il « s'agit toujours d'odeur de cuisine, de vin, de sueur et de crasse » et que « le seul parfum doux [nommé par Zola] est mêlé aux odeurs de cuisine<sup>13</sup> ». Elle en arrive à affirmer que « chez Zola, [...] l'analyse des odeurs reste [...] très grossière<sup>14</sup> », « comme s'[il] n'était pas très sensible à la variété infinie des odeurs, et se contentait de mentionner celles qui lui servent à prouver que “les puanteurs de la rue, l'escalier sordide, l'étroite chambre où dorment pêle-mêle les pères et les

<sup>9</sup> Zola, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, t. II, p. 505-506. « Dans l'air chaud, une puanteur fade montait de tout ce linge sale remué [...] Pourtant, dans l'odeur forte qui battait son visage penché au-dessus des tas, une nonchalance la prenait [...] comme si elle se grisait de cette puanteur humaine, vaguement souriante, les yeux noyés. Et il semblait que ses premières paresse vinsent de là, que l'asphyxie des vieux linges empoisonnant l'air autour d'elle. »

<sup>10</sup> Dubois, Jacques, « Les refuges de Gervaise: pour un décor symbolique de *L'Assommoir* », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 29-30, 1965, p. 105.

<sup>11</sup> Dubois, Jacques, « Les refuges de Gervaise », *ibid.*, p. 105.

<sup>12</sup> Bonnafous, Simone, « Recherche sur le lexique de *L'Assommoir* », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 55, 1981, p. 56.

<sup>13</sup> Bonnafous, Simone, *ibid.*

<sup>14</sup> Bonnafous, Simone, *ibid.*, p. 57.

filles, les frères et les sœurs, sont la grande cause de la dépravation des faubourgs<sup>15</sup> ». Elle note en effet qu'il aurait pu y avoir, dans certaines scènes, un travail plus important des odeurs, comme « lorsque Coupeau fait sa cour à Gervaise, par une "belle nuit de juin"<sup>16</sup> » où il aurait été possible de préciser des qualificatifs qui restent vagues, et elle croit que cela tient au tempérament de Zola lui-même plus qu'au « caractère particulier des odeurs dans *L'Assommoir*<sup>17</sup> ». Pour ce qui est des odeurs fades, elle précise, en se basant sur une note de Bescherelle, que Zola ne fait pas preuve d'originalité en usant du mot "fade", à la mode à cette époque, qualificatif de goût utilisé pour caractériser une odeur, qui aujourd'hui pourrait passer pour une déviation volontaire du lexique. Par contre, « vague », toujours selon Bescherelle:

« se dit de certaines causes et de certains effets qu'on ne saurait clairement définir, dont on ne se rend pas bien compte soi-même, qui échappent à une analyse précise et qui, par cela même, font généralement éprouver un certain plaisir, un certain charme<sup>18</sup> ».

Simone Bonnafous montre bien comment des odeurs vagues et fades ont ce pouvoir envoûtant quelques fois dans le roman, soit lors de la promenade sous la pluie et dans le fameux extrait aussi analysé par Pierre Solda<sup>19</sup> où Gervaise est alanguie par les puanteurs montant des vêtements sales. Elle conclut que les odeurs dites fortes ou violentes sont nettement plus nombreuses dans le roman tout en étant les moins intéressantes à étudier car Zola ne semble que les noter au passage sans en développer les effets sur les personnages<sup>20</sup>. Pour elle, « cette utilisation correspond à l'image que Zola veut donner de lui-même: un écrivain engagé, attaché à décrire les réalités de la vie ouvrière.<sup>21</sup> » Elle ajoute qu'un autre Zola est aussi caché qu'une lecture attentive rend plus visible, soit un Zola « fasciné par l'action camouflée des sensations sur le psychisme des individus, et

<sup>15</sup> Bonnafous, Simone, *ibid.*, p. 57. Elle cite un article de Zola paru dans *Le Bien Public*, le 13 février 1877.

<sup>16</sup> Bonnafous, Simone, *ibid.*, p. 57, elle cite Zola, Émile, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, t. II, p.420.

<sup>17</sup> Bonnafous, Simone, *ibid.*, p. 57.

<sup>18</sup> Bonnafous, Simone, *ibid.*, p. 58.

<sup>19</sup> Voir ci-haut, note 2.

<sup>20</sup> Contrairement aux odeurs fades ou vagues qui, comme nous l'avons déjà mentionné, sont présentées avec leur effet (sur Gervaise, le linge sale a pour effet la nonchalance et l'envoûtement).

<sup>21</sup> Bonnafous, Simone, *ibid.*, p. 59.

par le paradoxe de cet état d'abandon, où l'homme semble trouver du plaisir à perdre sa pensée<sup>22</sup> ». Elle distingue ces deux niveaux et les nomme, plus brièvement, le niveau moral et officiel ainsi que le niveau profond et trouble de l'écriture zolienne.

Par ce bref survol des travaux effectués sur *L'Assommoir*, nous souhaitons surtout mettre en évidence que, bien que présentes de façon assez importante pour attirer l'attention et devenir un peu l'emblème ou l'étiquette des œuvres zoliennes, les puanteurs et les odeurs doivent faire l'objet d'un travail analytique comparatif si l'on veut garder cet élément intéressant et porteur de sens dans son contexte et l'étudier à travers le réseau d'interrelations qu'il forme avec les autres éléments importants des œuvres, comme, par exemple, les thèmes symboliquement chargés de l'eau et de la foule. Pour y parvenir, nous avons choisi de travailler en profondeur des moments forts dans une œuvre souvent analysée pour d'autres caractéristiques, soit *Le Ventre de Paris* de Zola, afin de pouvoir mettre l'importance des parfums et des puanteurs de ces œuvres en perspective par rapport à la vue, l'ouïe, le goût ou le toucher.

Notre analyse ressemblera à celles de Jacques Dubois<sup>23</sup>. D'une part, son approche est thématique et structurale. D'autre part, l'ouvrage sur *L'Assommoir* est surtout basé sur la narratologie et la notion de dialogisme puisqu'il étudie l'enchevêtrement des discours et des niveaux de langue dans le roman pour montrer comment Zola parvient à peindre le social. Ces deux démarches conviennent bien au type de travail que nous souhaitons effectuer: isoler des moments précis du récit pour mettre en lumière les significations multiples et les deux niveaux de lectures dont parle Simone Bonnafous. Le choix de longs extraits pour étudier la thématique de l'odorat facilitera l'application d'une approche phénoménologique ancrée directement dans la lecture des œuvres, comme le fait Jacques Dubois en utilisant les travaux de Bachelard<sup>24</sup> sur l'espace. Toutefois, nous utiliserons surtout les *Microlectures* de Jean-Pierre Richard qui choisit de

<sup>22</sup> Bonnafous, Simone, *ibid.*

<sup>23</sup> Nous nous baserons sur ce que nous avons vu dans l'article déjà mentionné ainsi que dans la monographie: *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Belin, [1973] 1994, 238 p.

<sup>24</sup> Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, cité par Dubois, Jacques, « Les refuges de Gervaise: pour un décor symbolique de *L'Assommoir* », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 29-30, 1965, p. 110-113.

moins bien couvrir l'ensemble des textes qu'il étudie, mais d'en rendre une impression juste par le travail minutieux sur de courts extraits.

Jacques Dubois, dans un ouvrage consacré à l'étude du roman en tant qu'« instrument d'exploration du réel<sup>25</sup> », explique que Zola a tendance à « grossir les effets, à amplifier la résonance narrative, à hyperboliser les formes de représentation » créant un « [u]nivers puissant, univers géant, mais plus dans son décor matériel et ses institutions que dans ses personnages, portés à se sentir écrasés par ce qui les entoure<sup>26</sup> ». Il ajoute que généralement, le temps du récit zolien suit de près la courbe du destin d'un individu où plusieurs forces sont concurrentes, le goût de l'argent ou l'amour du pouvoir, par exemple. « La temporalité s'alourdit de ce que les signes de la catastrophe se dessinent tôt », le lecteur pénétrant donc dans une « durée lente, répétitive, où la chronologie se dilue ». Pour éviter cet enlèvement, Zola « ramasse alors la temporalité en de grandes scènes-tableaux » pleines d'éclat où la « mise en scène [est] spectaculaire » et où le « drame s'allégorise<sup>27</sup> ». Nous nous consacrerons donc à l'analyse de tels passages, car leurs forces évocatrices et leurs charges symboliques sont concentrées dans un nombre de pages restreint, ce qui se prête mieux au type de travail que nous envisageons. De plus, « toute une action [se] condense, toute une mythologie [se] déploie » dans certaines scènes ou descriptions du roman, concentrant la pensée générale de l'œuvre, augmentant l'intérêt de l'étude de ces passages. Le détail y « participe d'un déterminisme très soutenu » faisant que l'ensemble des éléments significatifs des scènes convergent « vers un seul et même sens explicatif et particip[ent] d'une redondance clairement affichée<sup>28</sup> ».

### *Le roman Le Ventre de Paris*

Lorsqu'on songe à la question des odeurs chez Zola, le premier titre qui vient

<sup>25</sup> Dubois, Jacques, *Les Romanciers du réel*, op. cit., p. 9.

<sup>26</sup> Dubois, Jacques, *Les Romanciers du réel*, *ibid.*, p. 244.

<sup>27</sup> Dubois, Jacques, *Les Romanciers du réel*, *ibid.*

<sup>28</sup> Dubois, Jacques, *Les Romanciers du réel*, *ibid.*, p. 246.

souvent à l'esprit est *Le Ventre de Paris*. Chacun se souvient de la magnifique description de l'étal de la fruitière et, surtout, de la symphonie des fromages où les parfums de toute la marchandise s'expriment en chœur. Les descriptions de ce roman tiennent aussi fortement de l'écriture artiste, chaque endroit étant montré comme un tableau, à travers un regard de peintre. Nous analyserons la place et l'utilité des parfums dans cette œuvre par rapport à l'ensemble de ce qui y est montré.

Selon Philippe Hamon, la critique d'aujourd'hui, « qu'elle soit d'inspiration structuraliste, sociologique ou psychanalytique, s'accorde pour reconnaître dans le *Ventre de Paris* le premier "grand" roman de la série, celui où se mettent en place et s'élaborent la plupart des grands mythes personnels de l'écrivain<sup>29</sup> ». Notons toutefois que plusieurs caractéristiques « zoliennes » sont absentes ou faiblement représentées dans ce roman. D'abord, le personnage central, Florent, n'est pas un descendant de la famille des Rougon-Macquart, mais le beau-frère de Lisa Macquart alors que dans la plupart des vingt romans de la série, mis à part le premier et le dernier, *La Fortune des Rougon* et *Le Docteur Pascal*<sup>30</sup>, le personnage est un descendant de l'aïeule détraquée, Adélaïde Fouque.

Comme les romans *La Curée* et *La Terre*, *Le Ventre de Paris* met principalement en scène autre chose qu'un destin humain: il montre la vie quasi organique des grandes et nouvelles Halles de Paris, alors que le premier donnaient à lire l'appétit insatiable<sup>31</sup> de l'argent principe corrupteur et le second, la fermeture d'esprit qui règne dans le monde paysan. Le « ventre » de ce roman, ce à quoi tout nous ramène, ce sont ces immenses et vivantes Halles qui sont plus facilement associables au personnage de Lisa qu'à celui de Florent. Lisa, femme ronde, corpulente, aimant la nourriture et l'abon-

<sup>29</sup> Hamon, Philippe, p. 364, in Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, Paris, Librairie Générale française, « Le livre de poche », 1984. Les notes et les commentaires sont de Philippe Hamon, pages 347-383.

<sup>30</sup> Dans ces deux romans, Zola met en scène plusieurs personnages de la famille dans un même récit, brossant un tableau général de la famille et de ses origines, alors que les autres romans mettent en scène un seul membre de la famille (et ses descendants), dans un milieu particulier, pour montrer comment il évoluera.

<sup>31</sup> L'appétit ou « les appétits » sont des termes fortement zoliens qui désignent l'énergie qui pousse les personnages à agir. Ce mot est souvent utilisé dans les explications théoriques du naturalisme et les écrits critiques de Zola pour expliquer son idéal littéraire réaliste: disposer un milieu, y déposer un personnage, un caractère, et le livrer à ses appétits pour « expérimenter » dans le roman.

dance est, elle aussi, par sa position de charcutière aimée, reconnue et admirée dans le quartier autant que par son corps, un transit à nourriture au même titre que les Halles. Cette œuvre de Zola est généralement montrée comme la description du mouvement de la nourriture dans la ville et dans la société. Le roman débute par l'arrivage aux Halles de la marchandise et il se poursuit en décrivant les commerces, les vendeurs et les acheteurs, se concentrant sur le geste même de la consommation et de la circulation des biens. En ce sens, Lisa est une digne représentante des Halles puisqu'elle achète, vend et mange et que sa corpulence symbolise cette consommation. Florent est, pour sa part, un « maigre », il résiste à la nourriture en n'engraissant pas et il est dégoûté par elle. Cette condition et ce comportement le mettent nécessairement en contradiction avec le principe moteur des Halles et du roman. Le protagoniste dont le lecteur suit l'aventure ne semble donc être qu'un prétexte ou un moyen de raconter par le détail les Halles nouvellement construites de Paris et le principe bourgeois de la mangeaille, de l'engraissement, de l'économie, bien entendu fortement incarné en Lisa Macquart.

Par ailleurs, Zola s'inspire des théories médicales de l'époque sur les tempéraments (sanguin, nerveux, lymphatique ou colérique) pour alimenter sa série, chacun de ses romans reposant, selon Maarten van Buuren, sur le conflit entre deux tempéraments opposés, conflit duquel l'intrigue sera déduite<sup>32</sup>. Selon ce critique, « Zola insiste sur le fait que les véritables protagonistes de l'histoire (les actants, disons-nous aujourd'hui), ne sont pas les personnages romanesques, mais les tempéraments, [l'identité étant] la résultante, variable par définition, d'un certain nombre de forces naturelles et

<sup>32</sup> van Buuren, Maarten, « Zola et les tempéraments », *Poétique*, n° 21, 1990, p. 475-476.



sociales<sup>33</sup> ». De ce fait, en se basant sur ce principe de construction des romans de Zola que l'étude des influences par Maarten van Buuren met en lumière, il est possible de dire que Florent, par son tempérament nerveux, provoque le réveil de la cruauté endormie en Lisa Macquart. Comme plusieurs personnages zoliens, Lisa affiche une force et un calme basé sur la sécurité économique, dans un équilibre entre le sang et la lymphe, mais l'intrusion de Florent qui perturbe et met en danger la boutique en entraînant son frère à des discussions politiques réveille en elle la force nécessaire pour se défaire de lui<sup>34</sup>, ce qui constitue la base de l'intrigue de roman. Toutefois, malgré l'intérêt de cette perspective, la lecture du roman fait apparaître les personnages en arrière plan des Halles, aussi importants les uns que les autres. La structure du roman est pour cette raison moins précise et étonnamment différente de l'ensemble des *Rougon-Macquart*: le nombre de chapitres est moindre et leur découpage relève plus des différentes descriptions alimentaires que du destin du « héros » Florent.

Ces quelques constatations sont essentielles à l'établissement d'un point de vue objectif quant à l'importance des odeurs dans le roman. Quoi de plus normal, dans un répertoire alimentaire de ce que contiennent les Halles, que de construire une description sensuelle des différents pavillons des Halles? Toutefois, la question est de savoir si ces odeurs, autant bonnes que mauvaises, ne sont qu'une somme de détails dont l'utilité

<sup>33</sup> van Buuren, Maarten, *ibid.*, p. 480. Par exemple, dans les *Rougon-Macquart*, Hélène (*Une page d'amour*) est calme et peu intéressée à l'amour, elle est une sorte de juste balance de sang et de nerf fortement aidée par une vie stable et retirée du monde, mais lorsque sa façon de vivre l'ouvre sur la ville de Paris qu'elle ne connaissait auparavant que de sa fenêtre, le milieu perturbe le balancement des forces en elle et elle devient nerveuse et passionnée, elle s'éprend d'un homme marié et met en péril la vie de sa fille, puis, lorsque son milieu de vie change à nouveau, l'éloignant du mouvement mondain parisien, la stabilité sanguine reprend le dessus sur les nerfs. Pour prendre un exemple dans un roman hors de la série, on peut voir le combat de deux forces, le sang et les nerfs, dans le personnage de Madeleine Férat, chacune des influences la poussant vers des hommes différents (son ami nerveux et son amant sanguin) ce qui fera son malheur. Pour plus d'informations quant à l'utilisation de l'hérédité dans l'œuvre zolienne et au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Borie, Jean, *Mythologie de l'hérédité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Galilée, 1981, 215 p., où l'on retrouve, entre autre, une synthétisation de l'histoire des théories de l'hérédité et du mode de transmission des tares.

<sup>34</sup> van Buuren, Maarten, *ibid.*, p. 475, 479. On peut aussi voir ce genre de réveil de sa force et de sa brutalité quand elle assomme Marjolin qui tente de la violer, n'ayant quasiment aucun remords de le laisser inconscient dans les caves. Pour ne pas éveiller de soupçon sur elle, malgré toute l'affection qu'elle montrait pour ce garçon depuis le début du roman, elle repart sans rien faire. On lit: « Puis, craignant d'être surprise, sans regarder Marjolin, elle s'en alla. [...] Elle rentra à la charcuterie, très calme, un peu pâle », p. 795-797.

n'est que d'accentuer l'impression de réel que donne le texte ou si, comme nous le pensons, elles sont chargées de sens.

Dans le roman que nous étudions, l'arrivée de Florent aux poissonneries des Halles, appelées couramment "la marée", la relation de Florent et de la Normande, le chapitre de Marjolin et Cadine ainsi que la révélation du secret de Florent par Mademoiselle Saget ont cette ampleur. Bien entendu, ce ne sont pas les seuls moments du roman où les détails se multiplient pour atteindre une force évocatrice significative. Nous avons d'abord sélectionné ces quatre extraits comme chargés d'odeurs, puis comme moments charnières dans le déroulement du récit. En effet, l'entrée de Florent à la marée et les relations qu'il entretient avec son entourage sont cruciales dans la construction de la tension romanesque; de même que la description du couple de Cadine et Marjolin est particulièrement instructive par son opposition à Florent qui montre les différences entre les gens des Halles et celui-ci. Enfin, la très grande scène de la révélation du secret par Mlle Saget marque l'inévitable fin de Florent et mène directement à sa capture en vue d'un retour à la normale de la vie du quartier.

De plus, chacune de ces scènes montre une façon différente d'intégrer les odeurs au récit, la première décrivant Florent au centre des puanteurs; sa relation avec la Normande montre les relations de Florent aux autres à travers une comparaison de parfums; la description de Halles par l'appétit de deux gamins souligne l'absence d'éveil sensuel et de désir physique (différent de ses rêves) chez le personnage central alors que, atteignant un point culminant de sensations, les odeurs des fruits et des fromages incarnent les combats, les chutes et les attaques de la grande rumeur publique, des comérages du quartier, contre Florent. Ce sont des moments du récit où un ensemble de sensations et d'impressions sont utilisées et notées par l'auteur pour tracer un portrait, qu'il veut le plus ressemblant possible, de son principal sujet, les Halles, et du chemin parcouru par un personnage au cœur de ce lieu, Florent.

Comme on le verra souvent avec Zola, les métaphores liées au corps, une vision

impressionniste de peintre ainsi que le thème des parfums et des puanteurs sont entremêlés, juxtaposés ou opposés pour donner vie à des morceaux de bravoure romanesque, telle la description d'un banc de vente de fruits de plus d'une page<sup>35</sup>. Il semble que, dans *Le Ventre de Paris*, Zola se serve de la vue, de l'ouïe ou de l'odorat pour personnaliser son récit, pour l'intégrer ou l'amalgamer aux personnages et rendre ainsi les longues énumérations plus vivantes ou plus actives pour le lecteur, leur conférant un sens qui ne se limite pas aux scènes mêmes.

Nous verrons que les moments d'intenses odeurs coïncident presque tous avec des moments forts du récit. Ici et là, de façon plus ou moins évidente, les effluves et les décors décrits par le romancier rappellent et ramènent la question de la fin de Florent, de son statut parmi les gens des Halles et de sa différence. Zola insère tout au long du récit des indices quant au destin du personnage principal. Nous nous proposons d'évaluer l'importance des parfums dans ces morceaux choisis de l'œuvre.

### 1. La marée

Dans *Le Ventre de Paris*, il semble évident, dès son entrée au pavillon de la marée, que Florent ne s'intégrera jamais à ce monde qui lui est totalement étranger. Les Halles, malgré lui, le rejettent alors qu'il se bat pour y vivre. Il semble que Florent n'existe et ne passe par les Halles que pour que le roman illustre, fatalement, comment un idéaliste pauvre ne peut être que rejeté par les gens établis qui préfèrent bien s'entendre avec le pouvoir pour conserver et faire fructifier leurs avoirs, bien manger et bien vivre<sup>36</sup>. Cet extrait<sup>37</sup> est placé à la suite du récit des débuts difficiles de Florent au poste

<sup>35</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 822-824.

<sup>36</sup> Zola, Émile, *ibid.*, p. 761. Lisa dit à Quenu : « Puis il ne me plaît pas, voilà! Il sent le poisson, le soir, à table. Ça m'empêche de manger. Lui, n'en perd pas une bouchée; et pour ce que ça lui profite! Il ne peut seulement pas engraisser, le malheureux, tant il est rongé de méchanceté. » On peut aussi lire : « Elle [Lisa] suivit les *épaules pointues* de son beau-frère [Florent] entrant dans les *odeurs fortes* des Halles, l'échine pliée, avec cette nausée de l'estomac qui lui montait aux tempes; et le regard dont elle l'accompagnait était celui d'une combattante, d'une femme résolue au triomphe. » Nous soulignons. D'ailleurs, Claude Lantier explique à Florent, dans un long discours lors de leur retour d'une journée à la campagne, toute une théorie des Gras et des Maigres qui résume bien, selon lui, les tensions sociales entre gens (*Le Ventre de Paris*, p. 804-807).

<sup>37</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 729-731. (Consultez l'annexe I)

d'inspecteur, après l'établissement de son autorité par une démonstration de force, alors que le personnage a pris l'habitude de sa tâche, des lieux et des poissonnières.

### *1.1 Temps et rythme*

Après le récit de l'entrée à la poissonnerie et de l'engourdissement de l'esprit et des sens de Florent devant le flot de paroles, de renseignements et de nourriture qui s'impose à lui, Zola décrit la relation de Florent à ce qui l'entoure de façon très classique, usant de passés simples et d'imparfaits dans une suite de phrases mesurées et exemptes, en leurs débuts, de ses habituelles métaphores puissantes et spectaculaires. Les pages dont il est ici question sont particulièrement riches en répétitions et en formulations utilisées plus d'une fois, ce qui accentue leur aspect clos et qui s'associe fort bien au sentiment d'oppression que vit Florent.

L'extrait est rythmé par plusieurs marques de temporalité, soulignant le passage assez rapide du temps dans cette portion du récit alors que, de manière générale, dans les descriptions très minutieuses, le temps s'arrête. Du « les premiers mois, il ne souffrit pas trop » au « Florent souffrit alors », passage qui ne se compose que d'une dizaine de phrases, une saison entière s'est écoulée. De l'hiver aux chaleurs torrides de juin, le récit, qui s'attarde souvent aux détails du décor, passe ici très rapidement sur les premières expériences de Florent, comme si elles n'avaient que peu d'intérêt dans le déroulement de l'histoire. De plus, dans ce paragraphe, la succession des moments et des états physiques de Florent est saccadée par des indications temporelles précises telles « l'hiver », « le matin », « jusqu'en février » et « juin », mais surtout par des adverbes suivis de virgules<sup>38</sup> qui donnent de l'élan aux phrases et par des conjonctions de coordination mises en suspens par une utilisation en début de phrase ou après un point virgule<sup>39</sup>, comme si l'ensemble des explications et des événements allait toujours s'ajoutant, par une surenchère constante sur ce qui précède dans le récit. Aussi, les adverbes

<sup>38</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 729-731: « Alors, ... » trois fois, « Puis, ... », « Souvent, ... ».

<sup>39</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*: « Mais, ... » trois fois, « ; et... ».

comme les conjonctions permettent à l'auteur de changer rapidement de contexte, de moment ou de sujet, donnant une nette impression de lenteur et de vide par l'exposé de l'horaire caractéristique d'une journée de travail du héros pour ensuite augmenter la cadence du récit. De même, le texte accentue le contraste entre la succession rapide des saisons et la description des souffrances de Florent aux marées, structurée, comme nous le verrons, par les impressions et l'intériorité du personnage.

Les nuances de son dégoût expliquent ses souffrances. Déjà, pour la description des sensations de Florent, Zola ralentit le mouvement du texte qui va très rapidement, au paragraphe précédent, d'une phrase à l'autre. Le texte passe de la démonstration des phases par lesquelles la nature et ses saisons transforment un étal de poissonnerie, dont la marche suit de près les mois, à une temporalité propre à Florent, limitée au mouvement d'une journée (« À chaque heure, ... »), allant de l'état des poissons gelés, par exemple, vers le dégoût, la fatigue et les rêveries de Florent lui-même. L'auteur installe donc une façon de narrer toute différente, truffée de pronoms personnels définis à la troisième personne. Il désigne les gestes et les allées et venues du seul personnage, allant des caves aux jeux de lumière dans les persiennes, et finit même par adhérer d'assez près aux pensées de Florent dans la description très visuelle des couchers de soleil dont le commentaire pourrait presque être attribué au personnage plutôt qu'au narrateur.

### *1.2 Des sensations*

Ce grand voyage, des Halles entourant Florent à son rêve de « machine colossale », est le lieu, dans le roman, d'une remarquable abondance de termes liés à l'odorat ainsi qu'à plusieurs autres sens, principalement l'ouïe, le toucher et la vue. Comme cet extrait se situe après les débuts difficiles de Florent au poste d'inspecteur, nous l'avons dit, le lecteur s'attendrait à le voir confortablement installé dans ses habitudes. Pourtant, le texte signale une insatisfaction latente en lui, laissant bien sûr sentir le dérèglement ou le détraquement à venir:

Mais, peu à peu, une inquiétude sourde le désespéra; il était mécontent, s'accusait de fautes qu'il ne précisait pas, se révoltait contre ces vides qui lui sem-

blaient se creuser de plus en plus dans sa tête et dans sa poitrine. Puis, des *souffles puants*, des *haleines de marée gâtée*, passèrent sur lui avec de grandes *nausées*. Ce fut un détraquement lent, un ennui vague qui tourna à une vive surexcitation nerveuse.

Toutes les journées se ressemblaient. Il marchait dans les mêmes *bruits*, dans les mêmes *odeurs*.<sup>40</sup> »

« Alors, Florent, après avoir assisté à la fermeture des grilles, emportait avec lui la *poissonnerie* dans ses vêtements, dans sa barbe, dans ses cheveux.<sup>41</sup> »

À partir de ces passages qui précèdent la portion de texte que nous étudions plus précisément, il apparaît évident que, par la monotonie et la constance de son travail, Florent ressent un grand vide, comme une absence. À la suite de ses années de baigne, il semble qu'« il tomb[e] dans un tel calme, [...], qu'il se sen[t] à peine exister<sup>42</sup> ». Dans cet état des choses, les odeurs, les « souffles puants » des Halles entraînent le « détraquement », terme cher à Zola lorsqu'il parle de la machine humaine comme d'un mécanisme qui interagit avec son environnement pour le mieux ou pour le pire. Après des journées entières dans des sensations physiques auditives et olfactives inchangées, les « haleines de marée gâtée » se personnifient, entourent le héros et, comme des paroles mauvaises, énervent celui qui les reçoit ou les respire. Quittant les Halles après une journée sans événement particulier, alors que les grilles ne l'enferme pas encore, il amène *sur* lui, contre son corps, contre son visage, non pas l'odeur dans laquelle il passe ses jours, mais « la marée » entière. Il porte le poids du pavillon de la marée sur sa tête, sur ses épaules, comme plus tard les poissonnières et les Halles lui attribueront des desseins abominables, des projets sanglants et des désirs violents, comme si lui-même était « gâté » par les haleines passées sur lui, comme s'il donnait la nausée, lui, le « maigre ».

Dès le début de l'extrait qui nous occupe, le rapport de Florent à son travail au pavillon de la marée est établi par la sensibilité de l'odorat. En effet, à ce moment hivernal du récit, l'odeur pénétrante des poissons ne le fait pas souffrir. Suit alors un enchevêtrement de sensations pour décrire cet endroit. Depuis l'entrée en service de Florent, le récit a clairement établi que le personnel de ce lieu est féminin: dans le pavillon de la

<sup>40</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 728. Nous soulignons.

<sup>41</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 729. Nous soulignons.

<sup>42</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 728.

marée se trouvent des marchandes, des bonnes et des femmes faisant leur marché. Peu d'hommes y sont décrits, sinon Florent et Muche. Il est donc intéressant de constater que l'aspect hivernal de ce lieu est coquet, les allées étant changées en « miroirs » et les « tables » étant garnies de « guipures blanches ». Toutefois, de cette blancheur et cet éclat de la glace, l'aspect froid et négatif surtout est développé par la narration. Dans ce lieu, les poissons sont « gelés, la queue tordue, ternes et rudes, comme des métaux dépolis ». L'eau, symbole de vie ou annonce de mort fréquemment utilisé chez Zola<sup>43</sup>, ne coule qu'en filet et seulement si l'on allume « de petits réchauds sous les robinets ». Les poissons, sur les tables, « sonn[ent] avec un bruit cassant de fonte pâle ». Le pavillon est « lamentable, hérissé, désolé, dans son linceul de glace ». Comme la description semble être vue par Florent, on assiste à un retournement des valeurs: la glace, qui faisait de la Halle des poissons une femme distinguée, devient lieu de mort, lieu de métal où les vivants souffrent. L'eau glacée peut aussi appartenir à deux registres et symboliser soit la vie immobile ou l'absence de vie, un arrêt du temps, une suspension qui donne un répit au héros avant sa chute. De plus, ces deux points de vue sur les mêmes réalités sont introduits dans le texte par une suite de notations visuelles: les « miroirs », les « guipures blanches », la « queue tordue et terne », les « métaux dépolis » et le « linceul »; auditives comme le « bruit cassant » et les « métaux qui sonnent »; tactiles avec une certaine insistance sur le « rude » qui caractérise l'hiver, les poissons et les métaux « dépolis », ce qui laisse penser que la poissonnerie entre en contact avec Florent par tout son corps: tous ses sens appréhendent ce milieu nouveau. Il apparaît donc que si, comme les premiers mots du paragraphe l'indiquent, Florent ne souffre pas trop, il y a au moins une ambivalence dans le texte entre le positif et le négatif.

La phrase du paragraphe qui suit débutant par un « mais » typique chez Zola, la narration marque une opposition et indique un changement : les dégels réveillent les

<sup>43</sup>Pour plus de précisions quant aux images maritimes ou liquides fréquentes chez Zola (la source de *La Faute de l'abbé Mouret*, le ruisseau du roman *Le Rêve*, l'humidité de la cour intérieure de *Pot-Bouille*, la mer de *La Joie de vivre*, l'importance du boire et du flot humain de la foule dans *L'Assommoir*, l'importance de flot de la clientèle dans *Au bonheur des dames*, etc.), voir l'ouvrage de Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la Nausée au salut*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1971, 251 p.

odeurs. La gradation des « temps mous » aux « brouillards aux « pluies » insiste surtout sur le caractère humide de ce moment s'opposant clairement ainsi au temps des robinets gelés qui précèdent. L'utilisation du verbe « noyer », des termes « boue » et « humidité » ajoute encore à cet aspect, surtout que le verbe « amollir » s'additionne au « mou » déjà souligné par nous plus haut. Point charnière entre le froid de février et « les après-midi ardents de juin », mars débute la nausée par le réveil des « senteurs de chairs tournées », des « souffles fades » et une « puanteur vague encore » qui envahissent les Halles. D'autre part, il est remarquable que les poissons s'amollissent et se noient contre nature, que les chairs soient mauvaises, « tournées », comme si le milieu naturel dans lequel un être vit lui devenait inhospitalier, avarié, ce qui est accentué par l'oxymoron « douceur écœurante d'humidité » qui condense les impressions qui précèdent dans le texte: les oppositions « bon » — « avarié », « doux » — « dur », la douceur (ou la bonté?) donnant la nausée. Avec le temps chaud s'accroît le caractère mortuaire du texte. Bien que le soleil soit « brûlant », après la pluie de glace qu'est le verglas et la pluie printanière, il est montré comme « une pluie de feu [qui tombe maintenant] sur les Halles, les chauff[ant] comme un four de tôle », augmentant par cette image apocalyptique du feu tombant du ciel, la force du champ sémantique du « mouillé » et du « mou ». Zola insiste: une puanteur monte, une buée pestilentielle alourdit l'air, une vapeur de marée pourrie « fum[e] » des bancs de vente. L'accumulation de ces puanteurs liées à la putréfaction et à la maladie (peste), ajoutée au four de tôle et au gris de la toile des stores ne laissent aucun doute sur le caractère mortifère du lieu. Comme lors d'une incinération, la matière passe de l'état solide à l'état gazeux. Aussi, le milieu (au sens spatial du terme) est littéralement cerné et envahi: la vapeur monte des étals, la pluie (de feu, de glace ou d'eau) tombe du ciel et même le vent, soit la circulation, le passage ou l'ouverture, est absent, enfermant Florent dans la nature, entre ciel et terre, comme dans « un four de tôle ».

Le personnage principal du roman apparaît donc d'emblée comme vivant dans un bain d'odeurs de nourriture et de puanteurs, au centre des Halles, l'objet de la multi-



tude de descriptions du roman. S'ajoutant à l'importance des alternances de rapidité et de lenteur, l'envahissement graduel du texte par la puanteur de la poissonnerie correspond à la montée de la nausée de Florent. Les descriptions ralentissent le récit au fur et à mesure que les odeurs sont libérées par le dégel jusqu'à ce que la « marée », par ses émanations, ait pris complètement possession de Florent, qui ne peut d'aucune façon échapper à cette pestilence, transportant sa souffrance partout avec lui, sur lui.

### 1.3 « Florent souffrit alors »<sup>44</sup>

Après la description du pavillon que le lecteur vient de lire, cette phrase ne surprend pas. La nausée revient à Florent. Pour décrire son dégoût, la phrase métonymique « Son estomac d'homme maigre se révoltait » est riche de sens, réduisant les gens des Halles à leurs estomacs, comme les Halles elles-mêmes sont un « ventre », puisqu'elles sont le lieu qui contient la multitude des nourritures que Paris consomme. Florent se nourrit des « senteurs fortes » des poissons, ces senteurs sont même actives par rapport à son mal puisqu'elles « le suffoqu[ent] comme s'il avait [...] une indigestion d'odeurs », liant odorat et digestion, opposant en quelque sorte air et matière. Florent s'enferme, se retranche du monde pour se protéger, mais « l'écœurement le suivait ». Cet écœurement personnifié qui suit Florent, qui pénètre par toutes les ouvertures métaphorise les commères du quartier, Mlle Saget en tête, qui épient ses gestes, étudient son ombre aux fenêtres pour découvrir le secret qu'elles devinent en lui. Aussi, cette personnification montre un Florent assailli ou poursuivi, sans relâche, reflétant un peu son impression propre d'être persécuté et rejeté par les poissonnières, poursuivi et rattrapé par son passé. Certains jours gris lui apparaissent « comme un long crépuscule, au fond d'un marais nauséabond » quand il est dans la petite pièce de son bureau, un peu comme son séjour aux Halles, période surtout caractérisée par la puanteur qui est un intermède entre son évasion du baignoire et sa capture, un temps entre son retour à Paris et sa chute définitive, son « crépuscule ».

<sup>44</sup> Zola, *Le Ventre de Paris*, op. cit., p. 730.

Enfin, à la suite des miroitements du soleil couchant dans les persiennes des toits, Florent, par le détraquement lent de son être, voit ses rêves de « machine colossale » se transformer, il « s'égar[e] à imaginer des étuves géantes, des cuves infectes d'équarisseur où fondait la mauvaise graisse d'un peuple » dans les puanteurs qui montent et qui, surtout, lui montent à la tête. En effet, le texte précise que par les soirées chaudes, « les soirées de flamme », les odeurs font frissonner les « grands rayons jaunes » du soleil couchant, comme si les raies de lumière constituaient le rêve humaniste de révolution pour le peuple que Florent projette. La puanteur qui monte, comme les commérages et la résistance du « peuple » des Halles, traverse, transperce ou entoure de façon malsaine ses idées d'égalité, de travail et d'assainissement. Cet envahissement de l'air par la puanteur lui rend ses nausées, son rêve se perd dans une image rappelant la scène de la confection du boudin<sup>45</sup>: la graisse qui fond, le « grésille[ment] », la « fumé[e] chaud[e] » qui se répand, mais cette fois, c'est une image de carnage, d'un nettoyage de la population. Le rêve semble évidemment influencé par la dynamique de la consommation, par le « charbon flambant sous la chaudière », les « fumées chaudes », l'« étuve géante », mais il ne s'agit pas de la cuisson des animaux comme les « cuves infectes des équarisseurs » le laissent entrevoir, il s'agit de celle du peuple. L'image des Halles comme grande mâchoire broyant la nourriture ou les hommes comme Florent, est renversée par le rêve de Florent et montre les marchands eux-mêmes digérés, cuisinés, image soulignant la puissance des désirs révolutionnaires du personnage qui, finalement, se retournera contre lui, brisé par son rêve même de liberté.

En somme, ce long extrait bien circonscrit dans le roman étend ses thèmes et ses idées dans un long filet qui recouvre une grande partie de l'œuvre. Il semble que mal-

<sup>45</sup> Zola, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 683-695. Cette description est d'ailleurs entrecoupée du récit de l'évasion de Florent et de la mort d'un de ses compagnons, ce qui teinte ce passage d'une ironie grinçante par l'opposition de la chaleur de la cuisine, de l'abondance des chairs et des graisses utilisées pour la confection du boudin d'une part, au dénuement le plus complet, à la famine et à la souffrance des moments de l'évasion d'autre part. Aussi, lors de l'arrestation de Florent, « Un bruit terrible de hachoirs et de marmites venait de la cuisine » (p. 889), Lisa ayant laissé la boutique de la charcuterie vide en faisant faire le boudin par Quenu, pour l'occuper et l'éloigner de la scène.

gré une place de choix dans les descriptions, le monde de l'olfaction tire son sens plus du sujet de la nourriture, de la mangeaille et de la consommation que d'une utilisation délibérée et particulière d'images olfactives. En fait, le pavillon de la marée, les poissons et les Halles sont le milieu parfait pour utiliser un vocabulaire, somme toute restreint, lié à l'odorat. Le travail métaphorique et artistique se fait plutôt, ici, par des notations inspirées de la peinture, ce qui est encouragé et favorisé par le personnage mineur de Claude Lantier, héros peintre de *L'Œuvre*. Zola multiplie les qualificatifs liés aux sens pour augmenter la puissance évocatrice du texte, liant étroitement la vision du pavillon de la marée à celle que Florent a de cet endroit pour bien rendre l'ambiguïté de sa situation, pour montrer adéquatement les débuts de ses angoisses, du détraquement nerveux qui le mènera à rêver seul une révolution, à s'exalter et à se perdre. De plus, l'emploi de la métaphore, fréquente tout au long du roman, liant la médisance à la puanteur permet d'avancer que, à travers cet extrait, l'odeur, les vapeurs, les « senteurs de chairs tournées », les « souffles fades », les « puanteurs terribles » parcourent et saturent le milieu de vie de Florent et marquent fortement l'ensemble d'une odeur de mort, d'une ambiance mortifère. Bien sûr, des éléments picturaux relevés dans l'extrait abondent en ce sens, mais comme nous l'avons vu, le souffle puant, comme une haleine chargée de malveillance, rend Florent malade en son corps par l'estomac, organe central en ce roman, et dans son âme, ses rêves se teintant de violence. Différemment des autres personnages, Florent est nourri non pas de nourriture tangible, mais d'odeurs pestilentielles, de vent, et ces puanteurs plutôt que de rester hors de lui, le pénètrent, l'envahissent, jusqu'à ce que ce soit lui qui soit « tourné » aux yeux de tous, pourri, dangereux. Voilà donc en quoi, malgré faible importance quantitative relative, les odeurs donnent, soulignent et mettent « en image » les significations multiples du texte.

## 2. *La Normande*

Le second extrait à l'étude se situe au milieu du troisième chapitre de l'œuvre, quelques pages à peine après le passage que nous venons d'analyser. La façon dont

Florent entre en relation avec les gens des Halles est cruciale dans le déroulement de l'intrigue. Oisif dans la charcuterie de son frère, Florent impatiente Lisa, sa belle-sœur, par son inertie. Elle qui croit en la valeur du travail, le convainc d'accepter l'emploi qu'un ami, Gavard, lui trouve à la marée. Malgré tout, surtout par sa maigreur, par son détachement face à l'argent et par son attitude réservée ou fermée, il déplaît. Florent rencontre beaucoup de résistance auprès des marchandes à son entrée en fonction à la poissonnerie et, après un coup de force ayant établi son autorité, il entre en relation avec Muche et sa mère, la Normande, comme enseignant du petit.

### 2.1 *Le corps féminin*

La relation de Florent et de la belle Normande est très marquée par le réseau sémantique du corps féminin et par celui de ses odeurs. L'ensemble du quartier le soupçonnait d'être l'amant de sa belle-sœur Lisa, dès les premiers jours de sa présence chez son frère. Pourtant, Zola insiste: Florent n'est pas intéressé par les femmes, elles l'effraient, il ne se sent pas à l'aise entre leurs jupes, menacé par « les ventres » et « les gorges ». Lorsqu'il va donner des leçons au petit Muche, il apprend à connaître la Normande pour laquelle il « en vint à éprouver une véritable amitié<sup>46</sup> ». Dans le texte, malgré cette amitié, l'opposition est très nette: d'un côté le dégoût et l'absence de virilité de Florent, de l'autre l'abondance de chair, d'« odeur de femme » et d'intérêt. Alors qu'ils baignent tous deux dans une ambiance assez familiale, éduquant le petit, « le soir, sous la lampe », l'antagonisme général du roman entre les « Gras » et les « Maigres » prend forme, s'établit non par une énonciation directe comme lorsque Claude explique sa théorie<sup>47</sup>, mais par le récit même. L'opposition des « Gras » et des « Maigres » n'est

<sup>46</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 738. (Consultez l'annexe II)

<sup>47</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 804-806. (Consultez l'annexe IV) Claude Lantier explique à Florent la « bataille des Gras et des Maigres ». L'idée générale de sa théorie est que les Gras ont toujours plus que les Maigres: ils vivent dans l'abondance. Il classe ensuite plusieurs personnages du roman dans des catégories en formulant des prévisions quant à leur destin (Gavard finira « plat comme une punaise », selon Claude, par exemple) et sur leur caractère. À la fin du roman, après l'arrestation de Florent, Claude est exaspéré par la santé des Gras: « Il injuriait les Gras, il disait que les Gras avaient vaincu. Autour de lui, il ne voyait plus que des Gras, s'arrondissant, crevant de santé, saluant un nouveau jour de belle digestion » (p. 894).

plus seulement une théorie, elle est performée par le récit, elle est mise en scène. Avec son « corps puissant et tiède » et une « gorge géante », la Normande est « colossale », « très lourde », elle menace les « coudes aigus », les « épaules sèches » et les « os de maigre » de Florent qui tente de s'effacer pour ne pas être absorbé par elle. Comme lors de l'entrée de Florent à la marée, la relation de Florent à cette femme est présentée comme une menace pour Florent, comme un affrontement entre eux alors que le lieu, la situation et le désir de la Normande devraient la teinter de tendresse ou de complicité. Le texte est constitué de façon particulière: en effet, les premières phrases sont à l'imparfait, marquant une pause dans le récit pour expliquer les pensées et les sentiments de Florent. Plutôt que de narrer les événements qui se produisent entre les deux personnages, Zola reste centré sur Florent pour donner à lire son point de vue malgré une narration omnisciente. « Florent ne song[e] guère aux » filles, il éprouve de « l'amitié » pour la Normande, il trouve qu'« elle a bon cœur », mais sans plus. Néanmoins, un jugement du narrateur s'insère ici sur la virilité de Florent, donnant un sens plus fort et nouveau à la scène. Ajoutant à la vision personnelle que Florent a de la Normande qu'il « dépensait en rêve trop de sa virilité », complétant ensuite par « Mais jamais il n'alla plus loin », la narration souligne que Florent n'est pas « viril », ni en possession de ses moyens face à la Normande et à la bande de femmes que sont les poissonnières qu'elle représente, face à ces Halles qui s'empareront de lui sans même qu'il ne le voie venir. Un fait est remarquable dans l'ensemble du roman: tout le monde a du flair<sup>48</sup>, les commères, les commerçantes, les forces policières, les gens que Florent fréquente au petit café, mais il en est lui-même totalement dépourvu, comme un enfant habité par une idée, comme Pauline Quenu mangeant du sucre qui se met sous le joug de Muche, se laissant malmener et salir. Alors qu'il devrait être en possession de ses moyens pour affronter le monde, les préjugés et la loi, alors qu'il est nécessaire de faire

<sup>48</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.* Par exemple, les « cuisiniers de collège flairaient » (p. 628), « deux sergents de ville [...] jetaient un coup d'oeil sur le gibier qu'ils y flairaient » (p. 629), « un ladre qui flaire la demande » (p. 644), « avec le flair des personnes chanceuses » (p. 648), « quand ils les voyaient flairer de trop près » (p. 652), « flaira-t-il un tour abominable » (p. 662), « sur l'ardente bataille qu'elle flairait » (p. 679), etc.

preuve de force, rien n'est plus à l'opposé de lui que la figure active et énergique de l'archétype du bagnard en fuite. Au moment où il devrait chercher à tisser des liens avec la communauté pour qu'elle le protège, alors qu'il a besoin d'appuis, il s'isole, se rend antipathique, comme s'il n'était aucunement conscient de son statut précaire.

## 2.2 *Reine des flots*

C'est d'ailleurs de façon assez rêveuse que Florent perçoit la Normande. Le texte le montre qui « sent » la proximité de son corps, elle lui « semble » colossale, il est pris de « peur vague », il « baisse la tête », il « croit » voir une fumée de vie s'échapper d'elle. Il n'est pas en possession de lui-même, il est dans un monde où la femme est fantasmée comme un être qui absorbe, qui avale. Il ressent un malaise à ses côtés, qui devient de l'inquiétude puis, au moyen d'une figure de style qui accentue le caractère physique des sensations de Florent et reconduit l'opposition des « Gras » et des « Maigres », le texte énonce que « ses os [ont] une angoisse au contact des poitrines grasses ». Cependant, cette métonymie a aussi pour effet de le montrer encore moins fort, son malaise n'étant ni affirmé, ni connu, ni géré par lui, mais uniquement perçu par son corps, ce qui souligne à nouveau son manque de réflexion et de maturité, sa petitesse face aux autres.

La femme est ici comparée aux Halles, surtout la Normande qui est en quelque sorte la poissonnerie incarnée. Dans l'extrait que nous étudions, un long enchaînement de termes marins et de noms de poissons la décrivent. D'abord présentée physiquement par sa grosseur, son poids et sa poitrine, qui est signalée quatre fois en presque autant de phrases, la Normande est un personnage quasi mythique, un colosse et une géante même. Un « souffle fort [monte] d'elle », incommodant le maigre et sec Florent. Alors qu'elle est décrite comme une reine dont la peau a une « finesse de soie », les seins sont « superbes » et les bras « royaux », les membres de la Normande « suint[ent] » la marée, comme si l'odeur de la poissonnerie n'était pas imposée du dehors mais originait de son être même, ce qui fait d'elle non pas une reine, mais *la* reine de la pois-

sonnerie. Malgré l'onction « d'huiles aromatiques », traitement que l'on prodigue aux idoles, malgré les bains à grande eau, la « fraîcheur » des soins s'estompe rapidement. « La fadeur des saumons, la violette musquée des éperlans, les âcretés des harengs et des raies » qui coulent dans son sang sont attachés à sa peau, persistent. De plus, fade et âcre sont des goûts autant que des odeurs, comme l'a dit Simone Bonnafous<sup>49</sup>, tandis que « violette musquée » peut être considéré comme un oxymoron, opposant le végétal à l'animal, signifiant aussi que la Normandie est, par l'addition des deux règnes, la nature entière. Si l'on se rappelle la définition même de divers dictionnaires<sup>50</sup>, la violette est liée à la mort par sa couleur et elle symbolise aussi l'humilité et l'innocence. Le musc, matière animale par excellence utilisée dans la parfumerie, indique la nature sexuelle des désirs de la Normandie face à Florent, comme une offre de soi à l'autre. Toutefois, ces envies sont aussi signalées comme mortelles par le champ lexical de la nourriture constitué par l'énumération des poissons et par les violettes, fleurs funéraires. Entre la fadeur et l'âcreté, l'animalité et la force sexuelle du musc pointent, caractérisant la Normandie autant comme reine de la marée que comme "sexe" en puissance, diminuant la place et la force de Florent. L'auteur insiste sur l'intégration du milieu en soi: la Normandie ne peut changer ni modifier le parfum venant de son propre sang, le poisson coule dans ses veines, et ce parfum indispose Florent, l'étranger à la poissonnerie, celui qui n'appartient pas aux Halles. La constante évocation de la gorge et de la poitrine de cette femme souligne les aspects charnel et maternel de la relation entre la Normandie et Florent, la « fumée de vie, [l'haleine] de santé » que celui-ci croit voir *sortir* de la poitrine de celle-là la montre allaitante, nourrissante, mais d'une nourriture de la mer qui ne coule pas, qui est une évaporation, une « buée » nourricière qui se « [dégage] de ses jupes », nuisante et mortelle pour Florent. D'ailleurs, la synecdoque désignant les seins

<sup>49</sup> Bonnafous, Simone, *loc. cit.*, p. 56 à 58. Voir ci-haut p. 3-4.

<sup>50</sup> Nous avons consulté, pour ces descriptions de fleurs et d'odeurs le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* par Paul Robert, Paris, Société du Nouveau Littré, 1970; l'édition intégrale du *Dictionnaire de la langue française* par Émile Littré, Paris, Gallimard-Hachette, 1961; *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994 ainsi que l'ouvrage, dirigé par Gisèle Lamoureux, *Flore printanière*, St-Henri-de-Lévis (Canada), Fleurbec, 2002.

par l'image des « deux blancheurs » peut aussi se rattacher aux roulements des flots, à l'écume, qui est même clairement inscrite dans le texte par l'image forte de la statue « roulée par la mer », le lien allant toujours, depuis le début du récit de la relation entre Florent et la Normande, vers l'accentuation du caractère marin, divin et fort de celle-ci, ne laissant à Florent que la possibilité de « s'amin[cir] » pour ne pas se perdre dans cette chair.

L'image de la Normande comme un « beau marbre ancien roulé par la mer », perdu ou sauvé par les flots et ramené par hasard « à la côte dans le coup de filet d'un pêcheur de sardines », marchant au milieu « d'une évaporation d'algues vaseuses » comme au milieu d'une foule admiratrice est fort intéressante. « Florent souffrait »; pour lui, la Normande est « trop irritante, trop salée, trop amère, d'une beauté trop large et d'un relent trop fort ». Comme on l'a vu précédemment, alors que le texte décrit la beauté, la plénitude divine (« avec son grand corps de déesse ») de cette femme, lui, enfermé dans son rêve qui lui prend toute sa virilité, a les sens révoltés par la poissonnerie qu'elle incarne par ses parfums. De plus, il faut noter que Florent est revenu du baigne en confiant son destin à la mer, mais c'est surtout en inversant les rôles de la mer et de la côte que le texte indique déjà que Florent n'a pas une chance. Alors que la marchande répand son odeur dans l'air par son activité, sa force, par le « balancemen[t] de ses jupes » et sa « march[e] au milieu d'une évaporation d'algues vaseuses », l'abandon au destin, au hasard, caractérisant le marbre, convient mieux à Florent symbolisant son impuissance. En effet, porté de gauche et de droite par les Halles, poussé par les



« ventres » des poissonnières<sup>51</sup>, perdu dans la mer humaine des Halles, Florent sera ramené aux côtes du baigneur par un « coup de filet » des autorités, alignant les condamnés comme des « sardines ». Un beau marbre, oui, un homme bon et doux<sup>52</sup> comme le dira Claude après sa condamnation, mais qui se laisse « roul[er] » et « ramen[er] » sans réagir, figé comme une pierre, froid et impénétrable, incarnant et représentant un rêve plus qu'une réalité.

Dès le « coup de filet », le texte réutilise une expression déjà employée quelques fois dans la scène que nous venons d'étudier, soit une énonciation simple et concise de l'état du personnage: « Florent souffrait; il *ne* la désirait *point*<sup>53</sup>, les sens révoltés ». Florent ne réagit que passivement, il souffre, il « ne » fait « pas » les choses; la métonymie « les sens révoltés » est loin de signaler une éventuelle rébellion chez lui puisqu'eux seuls, ses « sens », ont une réaction. De fait, la révulsion de presque tous ses sens: le toucher (la « trouv[ant] trop irritante »), le goût, (« trop salée » et « trop amère »), la vue (« d'une beauté trop large ») et l'odorat (« d'un relent trop fort ») n'a d'autre répercussion que, une fois encore, l'absence complète d'action initialement notée par « Mais jamais il n'alla plus loin. » Loin de se mêler à la vie nouvelle qui l'entoure, Florent (*Florent*: porté par les flots, peut-être) est hors de son milieu et reste inactif justement comme « le marbre roulé par la mer », il n'attend que d'être pris dans le filet, innocent, un parmi la foule, pour être dévoré à belles dents par les bonnes gens, par

<sup>51</sup> Zola se concentre généralement, dans ses portraits, sur quelques détails qui par la suite, reviendront à chaque mention du personnage, faisant des types. On retrouve dans les *Rougon-Macquart* « la pléthore des chevelures incoiffables, le cortège des nuques troublantes, l'abondance des gorges épanouies, la série des mâchoires carnassières [...] qui structurent les portraits des jeunes femmes » (Cnockaert, Véronique, « Du marbre et du chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », *Études françaises*, 2003, vol. 39, n° 2, p. 37). Cette question est aussi abordée par Jean Borie dans *Le Tyran timide. Le Naturalisme de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, 160 p. à propos du corps de Pauline Quenu dans *La Joie de vivre*; ainsi que dans *Zola et les mythes ou de la Nausée au salut*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1971, 251 p. qui étudie plutôt la formation et l'expression de mythe dans les œuvres zoliennes (on voit particulièrement l'évolution des mythes des *Rougon-Macquart* aux *Trois Villes* et aux *Quatre Évangiles*). Sylvie Collot fait une analyse intéressante du rapport de Zola à la femme dans son œuvre dans *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette supérieur, « Recherches littéraires », 191 p., où il est question des fantasmes liés aux différentes parties du corps féminin dans divers romans (les cous, les poitrines et les ventres, entre autres).

<sup>52</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 893: « Un garçon doux comme une fille, que j'ai vu se trouver mal en regardant saigner les pigeons ».

<sup>53</sup> Nous soulignons.

les « Gras ».

Son passage à la poissonnerie, à la « marée », la fréquentation de sa « reine » n'y change rien, son destin est décidé et programmé. Effectivement, l'ensemble des indications du texte annoncent et dirigent le lecteur vers l'idée de la fin de Florent, soulignant sa fragilité et sa faiblesse face aux éléments. Il est montré là comme un personnage sans influence sur son propre destin ou, du moins, ne le dirigeant que fort peu. En accord avec le vaste réseau lexical maritime comme avec la caractérisation de Florent en rêveur peu viril et peu en prise sur sa vie, le vocabulaire lié aux odeurs apporte une grande force évocatrice au texte. Nous croyons avoir montré que l'édification de la Normande en symbole, en divinité marine, passe directement par ses parfums qui, vu la limitation des termes descriptifs liés à l'odorat, construisent un long fil de comparaisons et de métaphores multipliant les noms de poissons et les termes se rapportant à la mer. Florent est entouré d'une atmosphère poissonnière qui, peut-être parce qu'elle le dégoûte, l'envahit et le vainc avant même qu'il songe à combattre. Le texte montre les arômes et la Normande puissants et Florent comme les subissant. Il appert que la totalité de l'extrait abonde en ce sens. Toutefois, pour créer et rendre évidente l'impression de saturation et d'envahissement que vit le personnage central, il est essentiel que les parfums que dégage la Normande prennent possession de l'air dans lequel il évolue. Cette femme incarne la puissance de la mer au point d'avoir dans ses veines mêmes son odeur, la royauté héréditaire étant une question essentiellement sanguine. La « révolte » des sens de Florent, comme son rêve de révolte contre l'Empire, est voué à l'échec et l'inscrit fortement dans la minorité des vaincus, son odeur n'étant nulle part mentionnée dans cet extrait, n'étant d'ailleurs que fort peu souvent évoquée dans l'ensemble du roman sinon lorsqu'il est chassé ou mal reçu, son « odeur de maigre » déplaisant aux « Gras ».

### 3. *Cadine et Marjolin*

Dans *Le Ventre de Paris*, la volonté descriptive très forte tient du documentaire. Plutôt que d'articuler les chapitres autour d'un moment crucial de la vie du héros, le roman semble se structurer autour des multiples pavillons de Halles, décrivant chacun des étalages. De la charcuterie des Quenu-Gradelle au Pavillon de la marée, la vision demeure limitée, le point de vue n'étant élargi que par la courte visite guidée de Florent par Claude Lantier. Comme l'explique bien Philippe Hamon, « le personnage est le support et le moyen d'un projet de compréhension "profond" du corps social, il doit être, à travers certains affrontements et certaines épreuves, l'instrument d'un dévoilement ou d'une critique<sup>54</sup> ». C'est pour cette raison que le personnage principal arrive dans une ville modernisée qu'il ne reconnaît pas et qu'il doit parcourir, pour cela aussi que le couple Cadine et Marjolin reçoit autant d'attention de l'auteur. Le chapitre<sup>55</sup> qui les concerne insère dans le roman une sorte de topographie des Halles, établie par les appétits, les yeux et le nez de ces personnages déambulant à travers le dédale des rues, devant la suite des boutiques, des caves et des toits, ce que nous allons étudier.

#### 3.1 *Le répertoire*

Le chapitre consacré principalement à Cadine et à Marjolin<sup>56</sup>, les deux gamins orphelins recueillis et élevés par la mère Chantemesse, rejets sauvages des Halles elles-mêmes, permet à l'auteur de donner une vision d'ensemble de ce Paris nouveau tout en ne tombant pas dans l'ornière de la description figée, sans action aucune. Comme nous l'avons déjà vu, Jacques Dubois montre bien qu'il y a plusieurs avenues

<sup>54</sup> Hamon, Philippe, *op. cit.*, p. 350.

<sup>55</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 762-795. (Consultez l'annexe III.)

<sup>56</sup> Cadine: peut-être à rapprocher de Cador, mot d'argot, signifiant chien et, métaphoriquement, chef. Ses cheveux très frisés et noirs peuvent rappeler un peu le chien. Marjolin: marjolaine, fine herbe qui pousse dans un sol pauvre utilisée comme aromate et pour la cuisine, saveur plutôt douce. Voir: *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994; le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paul Robert (dir.), Paris, Société du Nouveau Littré, « Le Robert », 1970; Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française [version intégrale]*, Paris, Gallimard-Hachette, réédition de 1961; ainsi que l'*Encyclopédie des Herbes et des Épices. Toutes les saveurs du monde*, Élisabeth Lambert Ortiz, Montréal, Sélection du Reader's Digest, [1992] 1993, 288 p.

possibles, pour un auteur, afin d'éviter de n'écrire qu'une liste descriptive sans vie. La seconde de ces solutions, celle qui nous intéresse le plus ici, est la description « en mouvement, suivant le cours d'une marche, d'un déplacement », qui prend en compte la « subjectivité » des protagonistes en « captant le cours d'une véritable durée intérieure<sup>57</sup> ». Cette caractéristique du récit réaliste est essentielle car le récit doit donner un point de vue intérieur, une vision personnelle à un personnage par rapport à ce qui est montré de son milieu.

Dans l'extrait<sup>58</sup> qui nous occupe, le trajet de Cadine à travers les Halles est celui de l'accession au commerce par une enfant, heureusement intéressée par l'allée aux fleurs. L'auteur raconte ainsi une partie des Halles qui échappait encore à ses descriptions. Avec l'âge, les mouvements de Cadine et de Marjolin deviendront plutôt des avancées dans la ville autour des Halles, le roman décrivant l'appropriation des lieux par ces deux enfants et montrant les commerces des alentours à travers eux. Zola, par ces déambulations dans les Halles puis dans le quartier qui les entoure, élargit le cadre restreint des mouvements de Florent qui se limite à quelques rues. En inscrivant les Halles dans un espace de consommation encore plus grand qu'elles, l'auteur englobe l'ensemble du quartier et de la ville par une métaphore symbolique de la mâchoire et de la digestion: Paris absorbe tous les produits venus d'ailleurs et ses habitants sont montrés en plein exercice de consommation (ou de désir de consommation).

Cette part du récit recèle quelques éléments importants pour notre démonstration. Dans les romans de Zola, souvent un personnage de l'instinct, de l'animalité, permet de montrer le degré de socialité des autres tout en révélant leurs aspects les plus instinctifs. Par exemple, les deux gamins prennent plaisir à l'abattage des animaux, à regarder les carcasses et le sang couler<sup>59</sup>. Comme l'ensemble des commerçants des

<sup>57</sup> Dubois, Jacques, *Les Romanciers du réel*, op. cit., p. 131.

<sup>58</sup> Consulter l'annexe III ou se référer au roman *Le Ventre de Paris*, op. cit., p. 767-770, 776-779.

<sup>59</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 774-775.

Halles, ils se réjouiront de la capture de Florent, de sa souffrance et de sa chute<sup>60</sup>, éclairant la cruauté sociale des uns par la cruauté innocente de l'enfance libre des autres. Ayant une position centrale dans le roman, leurs jeux comme leurs promenades avec Claude Lantier les mènent des caves où ils dorment ensemble dans des ballots de plumes au vieux Paris accolé aux Halles, des rues de gourmandise aux boulangeries, des étalages des bijouteries aux vitrines de coiffeurs. Le texte fait place à des énumérations de produits, de saveurs, de couleurs, d'appréciations diverses (architecturales, par exemple); Claude Lantier observe l'adresse des marchands et des travailleurs, des rapines, des festins de nourriture chapardée et des amours clandestines et sans loi.

Tous trois s'en allaient, traînant les talons sur les trottoirs, tenant la largeur, forçant les gens à descendre. Ils *humaient les odeurs* de Paris, le nez en l'air. Ils auraient reconnu chaque coin, les *yeux fermés*, rien qu'aux *haleines liquoreuses* sortant des marchands de vin, aux *souffles chauds* des boulangeries et des pâtisseries, aux *étalages fades* des fruitières.<sup>61</sup>

Partant de la voûte sonore de la Halle au blé, parcourant des bouts de rues anciennes désertées vers un vieux portail entouré de constructions modernes, intéressés par des boutiques et des maisons « ventruées<sup>62</sup> », passant par de vieilles « allées puantes<sup>63</sup> », ces trois passants traversent la ville en propriétaires « forçant les gens à descendre » des trottoirs. Ils perçoivent et s'approprient la ville par tous les pores, par tous les moyens d'entrer en contact avec sa réalité active et vivante: les yeux, le nez et le ventre. Ils admirent les contrastes historiques dans les côtoiements architecturaux, ils « mang[ent] les étalages des yeux<sup>64</sup> » dans les rues des épiciers et des droguistes, « attend[ant] que quelqu'un entrât ou sortît [d'une fabrique de savon] pour recevoir au visage l'haleine de la porte<sup>65</sup> ». Non seulement Marjolin et Cadine flânent dans le quartier, mais ils l'assimi-

<sup>60</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 887, 888-889. On lit: « Il y eut comme un silence dans la poissonnerie. Les ventres et les gorges énormes retenaient leur haleine, attendant qu'il eût disparu. Puis tout déborda, les gorges s'étalèrent, les ventres crevèrent d'une joie mauvaise. La farce avait réussi. Rien n'était plus drôle », ainsi que: « Il sentait en face de lui la poissonnerie triomphante, il lui semblait que tout le quartier était là qui jouissait. »

<sup>61</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 776. Nous soulignons.

<sup>62</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 777.

<sup>63</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*

<sup>64</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*

<sup>65</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 778.

lent par tous leurs sens, surtout l'odorat, comme des êtres encore près des instincts de l'animal, sans les apprêts de la vie sociale. Seuls ces deux personnages, ainsi que Muche, le fils de la Normande qui pousse comme bon lui semble, peuvent remettre en question l'ordre social établi parce qu'ils sont sans éducation, sans biens, sans maîtrise et parce qu'ils incarnent, en quelque sorte, l'humain hors de la société.

Cadine, face aux salaisons, « rest[e] en admiration devant les paquets de harengs saurs, [...]; l'odeur du vinaigre la gratt[ant] délicieusement à la gorge; l'âpreté de morues roulées, des saumons fumés et des jambons, la pointe aigrelette des corbeilles de citrons<sup>66</sup> » lui mettent l'eau à la bouche, lui mettent « au bord des lèvres un petit bout de langue, humide d'appétit<sup>67</sup> ». Elle est tentée tant par la vue de bonnes choses que par leurs divers parfums, ayant une réaction toute corporelle aux stimuli olfactifs. Claude, intéressé par les possibilités picturales de ces deux enfants, admire leur aspect sauvage, indompté: «[Il] éprouvait, malgré lui, comme une admiration pour ces bêtes sensuelles, chipeuses et gloutonnes, lâchées dans la jouissance de tout ce qui traînait, ramassant les miettes tombées de la desserte d'un géant.<sup>68</sup> » À ses yeux, les enfants sont fortement caractérisés par la liberté de leur vie et celle de leurs sens, leurs appétits. Jetés dans la vie sans autre protection que la bonté des marchands des Halles où ils ont été trouvés, ces enfants grandissent dans un lieu de commerce présenté comme dur et sans pitié, toutefois décrit comme regorgeant de tout le nécessaire à la survie de ses petits, un peu comme la nature elle-même. Il en ressort que le caractère d'étranger de Florent est d'autant plus visible et palpable, après ce constat, que les Halles se refusent à le nourrir, lui, l'homme qui ne vit pas dans l'éveil et la sustentation constante de ses appétits et de ses sens, pour qui les parfums d'abondantes nourritures sont sources de nausées et qui existe par la force d'un idéal rêvé, dans un monde de pensée.

<sup>66</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*

<sup>67</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*

<sup>68</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 784.

### 3.2 La « femme-fleur »

Le long passage concernant les ambitions marchandes de Cadine offre une énumération et une classification florales décrivant les Halles aux fleurs tout en précisant les nuances de la sensualité des gamins. Un jeu incessant cherche à montrer la constitution de la jeune fille en femme, surtout par l'élaboration d'un parallèle entre elle et ses bouquets, ainsi que par la relation sensuelle et sexuelle sans gêne ni honte qui se développe entre elle et Marjolin comme dans un jardin d'Éden moderne et urbain. Dans « l'allée des fleurs », il est étonnant de ne trouver que peu de parfums. En effet, une grande richesse métaphorique s'installe dans le passage concernant Cadine, mais il est surtout centré sur les fleurs vues. Toutefois, comme on le verra, le « nez » a une grande importance chez ces personnages. Le passage est constitué de façon à ce que l'importance des fleurs soient surtout visuelle alors que l'odorat est plutôt une caractéristique des personnages eux-mêmes. Dès que le récit raconte les premiers métiers de Cadine (vendeuse de cresson, monteuse de bouquets et vendeuse de violettes), une énumération des variétés de fleurs se développe et est associée à une insistance sur les parties du corps, surtout sur le nez. Les roses ou les œillets sont principalement caractérisés par leur couleur et leur apparence extérieure, les glaïeuls sont « fauves » et « montent en panache de flammes parmi des légumes effarés<sup>69</sup> », par exemple.

Grâce à ces métaphores et ces comparaisons, Zola, souvent, lie et caractérise Cadine à travers les bouquets qu'elle confectionne. En fait, comme les années passent très vite dans le portrait brossé par le récit, on peut voir une évolution entre ses bouquets de douze ans<sup>70</sup> et ceux qu'elle fabrique, un an plus tard<sup>71</sup>. Elle passe d'attendrie à amoureuse, de féroce à terrible, allant de plus en plus vers les extrêmes; elle passe encore de

<sup>69</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 769.

<sup>70</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.* « Les matins où elle pinçait Marjolin, où elle le taquinait à le faire pleurer, elle avait des bouquets féroces, des bouquets de fille en colère, aux parfums rudes, aux couleurs irritées. D'autres matins, quand elle était attendrie par quelque peine ou par quelque joie, elle trouvait des bouquets d'un gris argent, très doux, voilés, d'une odeur discrète. » Nous soulignons.

<sup>71</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 770. « Ses bouquets gardaient ses méchantes humeurs et ses attendrissements; il y en avait de hérissés, de terribles qui ne décollaient pas dans leur cornet chiffonné; il y en avait d'autres paisibles, amoureux, souriant au fond de leur collerette propre. » Nous soulignons.

sensuelle (parfums, couleurs, douceur) à *habillée* ou marquée par la société, puisque ses bouquets sont alors surtout caractérisés par leur « cornet » et leur « collerette propre », comme si dans la plus grande des libertés, la féminité menait la fille à la réserve et la coquetterie, masquant ou revêtant sa sensualité par des apprêts. Cependant, malgré l'identification des bouquets à Cadine, quoique l'importance de l'animalité pour Zola soit évidente, il est peu d'odeurs en jeu, un peu comme dans le roman *La Bête humaine* qui s'attarde à décrire les instincts de l'homme, mais qui concentre tous ses efforts métaphoriques vers l'image, inodore et sans sensualité, de la machine, de la locomotive.

Différents travaux étudiant l'identification de la femme à la fleur<sup>72</sup>, basés sur l'analyse de *La Faute de l'abbé Mouret*, présentent des analyses utiles pour l'étude du personnage de Cadine. Sans revenir en détail sur ces démonstrations qui sortent un peu de notre propos, voyons brièvement les éléments en jeu dans la constitution du personnage d'Albine en femme-fleur.

Un travail du symbole de la « femme-fleur » et du jardin mythique dans *Les Rougon-Macquart* effectué par Olivier Got montre que chez Zola, dans les premiers romans et jusqu'à *La Faute de l'abbé Mouret* en 1875, « il arrive dans un continuel échange métaphorique que l'homme se végétalise tandis que la nature s'humanise<sup>73</sup> ». Son étude symbolique du lien entre le parfum, la femme et la nature, qu'il montre dans une analyse du Paradou de *La Faute de l'abbé Mouret*, nous intéresse particulièrement. Effectivement, Olivier Got décrit le Paradou comme un « immense espace compartimenté à l'infini<sup>74</sup> » où l'auteur cherche, par la description, à répertorier la totalité de la Création divine. Explorant ce monde fermé, le Paradou, les personnages vont à la découverte

<sup>72</sup> Voir Couillard, Maryse, « La Fille-Fleur dans les *Contes à Ninon* et *Les Rougon-Macquart* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, octobre-décembre 1978, p. 398-406; ainsi que Cnockaert, Véronique, *Les inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Presses Universitaires de Vicennes/ XYZ éditeur, 2003, 163 p. à propos de la femme-nature. Voir aussi Dominique Jullien, « Cendrillon au grand magasin. *Au Bonheur des Dames* et *Le Rêve* », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 67, 1993, p. 97-105 et Marta Segarra, « Éros et transgression: la femme qui rit dans *La Faute de l'abbé Mouret* », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 69, 1995, p. 81-91.

<sup>73</sup> Got, Olivier, « Pèlerinage de Médan 1987. Zola et le jardin mythique », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 62, 1988, p. 144.

<sup>74</sup> Got, Olivier, *ibid.*, p. 151.



d'eux-mêmes, comme si les paysages et leurs descriptions dans le texte fondaient l'identité des personnages par des métaphores montrant constamment l'un en l'autre. Olivier Got explique que la saisie du parc par les deux personnages « accomplit l'exploration du corps féminin<sup>75</sup> », les formes, les couleurs et les parfums de la femme étant en effet suggérés par l'ensemble du parc comme par chacune de ses parties. Cet amalgame des caractéristiques établit une circulation métaphorique du sens entre deux thèmes et donne une impression nettement fantasmatique au lecteur.

Approchant la figure de la femme-fleur par un point de vue plus circonscrit, Angelica Rieger étudie la polysémie de l'image de la rose, ainsi que les fantasmes qui lui sont liés, comme principe structurant dans le roman. Selon elle, la beauté de la femme se double de « l'image de la sensualité féminine que l'odeur et la morphologie des roses évoquent, les roses étant vues comme vivantes ou humaines; l'image allant finalement de la « rose anthropomorphe (de la rose symbole de la beauté féminine et de la rose-symbole de la sensualité féminine) à la femme-rose<sup>76</sup> ». Angelica Rieger analyse ensuite divers extraits décrivant Albine dans lesquels la parenté aux portraits de Cadine ne fait aucun doute, nous le verrons sous peu.

L'assimilation de Cadine à ses bouquets et aux fleurs est effectivement traitée de façon très similaire à ce que l'étude d'Albine montre. Il y a le même genre d'échange métaphorique dans *Le Ventre de Paris* entre le milieu et les personnages. Semblablement à Serge et Albine, Cadine et Marjolin apprivoisent graduellement leur sensualité et leur sexualité dans la *nature urbaine* que sont les Halles se chargeant, tous les matins, des multiples produits de la nature qu'elles classent et vendent. L'exploration de cet espace leur permettra aussi, selon l'étal, la gourmandise ou le goût du moment, de dé-

<sup>75</sup> Got, Olivier, *ibid.*, p. 152: « l'exploration minutieuse, progressive, inlassable de cet espace [...] va leur permettre d'apprendre le monde par toutes les connotations et les jeux que suggère chaque type de paysage: jeux joyeux et enfantins dans le verger et les prairies aux quatre rivières, marche plus recueillie dans l'atmosphère sacrée de la forêt, [...] angoisse de la sensualité non assumée dans la chaleur étouffante des rochers et des sources, avec leur bois de pins et leurs plantes difformes aux parfums trop violents, faute voluptueuse sous le couvert de l'arbre innomé. »

<sup>76</sup> Rieger, Angelica, « L'espace imaginaire. Promenade dans la roseraie zolienne », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 63, 1989, p. 97.

couvrir tous les plaisirs de la vie: dormir dans les plumes des caves dans le confort le plus complet ou se repaître de grand air sur les toits. De plus, les parties du corps que Zola énumère dans sa description de l'Albine-rose<sup>77</sup> sont sensiblement les mêmes que celles nommées pour faire la description de Cadine-bouquet. On y trouve le même « elle sentait bon » que dans la description d'Albine et Cadine est aussi sentie « des pieds à la tête » comme la description d'Albine va des « pieds » à la « nuque ». La principale différence est que, comparée à la rose, Albine est qualifiée par des couleurs, alors que Cadine voit chacune des parties de son corps liées à un parfum de fleur.

Contrebalançant la saisie picturale des gamins « lâchés à leurs appétits » vus et peints par Claude Lantier, le roman donne à lire la vision sociale du monde de ces deux jeunes, par leurs « nez », organe de l'animalité et de l'instinct, mis en éveil par toutes les nourritures, même charnelles. Le récit se présente comme parcours des Halles par l'odorat, malgré son goût pour les métaphores picturales. Le sens de l'odorat devient important dans le portrait qui est fait des gamins parce qu'ils sont montrés comme à l'état sauvage, menant une vie de « bêtes » libres. Cadine est donc clairement décrite par une image de « femme-fleur » et le caractère d'animalité que contient le texte élabore cette image différemment de ce que l'on voit avec Albine, les comparaisons et l'identification passant surtout par le nez.

Marjolin fait à quelques reprises un examen de Cadine en identifiant ses parfums la première fois, lorsqu'elle est « en extase » face à l'allée des fleurs, puis, lorsqu'elle commence à y travailler. Comme elle se promène dans cette allée, la narration note comment elle rapporte des parfums sur elle:

Cadine ouvrait son *nez* rose avec des *sensualités* de chatte; elle s'arrêtait dans cette fraîcheur douce, emportait tout ce qu'elle pouvait de *parfum*. Quand elle mettait son chignon sous le *nez* de Marjolin, il disait que ça *sentait l'œillet*. Elle jurait qu'elle ne se servait plus de *pommade*, qu'il suffisait de passer dans l'allée.

puis au retour du travail:

<sup>77</sup> Zola, Émile, *La Faute de l'abbé Mouret*, in *Les Rougon-Macquart*, t. I, *op. cit.*, p. 1341. « Et Albine était une grande rose, une des roses pâles, ouvertes du matin. Elle avait les pieds blancs, les genoux et les bras roses, la nuque blonde [...]. Elle sentait bon, elle tendait des lèvres qui offraient dans une coupe de corail leur parfum faible encore. »

Alors, Marjolin trouva qu'elle *sentait bon des pieds à la tête*. Elle vivait dans les roses, dans les lilas, dans les giroflées, dans les muguets. Lui, *flairant* sa jupe, longuement, en manière de jeu, semblait chercher, finissait par dire: « Ça *sent le muguet*. » Il montait à la taille, au corsage, *reniflait* plus fort: « Ça *sent la giroflée*. » Et aux manches, à la jointure des poignets: « Ça *sent le lilas*. » Et à la nuque, tout autour du cou, sur les joues, sur les lèvres: « Ça *sent la rose*. » Cadine riait, l'appelait "bêta", lui criait de finir, parce qu'il lui faisait des chatouilles avec le bout de son *nez*. Elle avait une *haleine de jasmin*. Elle était un *bouquet* tiède et vivant.<sup>78</sup>

Le caractère animal de Cadine est fortement codé. Marjolin, traité de « bêta », « flair[e] », « renifl[e] » et parcourt Cadine comme une bête en rencontrant une autre<sup>79</sup>.

Cadine est, pour sa part, comparée à une « chatte », vivant parmi les fleurs comme dans une forêt, comme un animal libre. De plus, les expressions « sentir bon » ou « faire des chatouilles » semblent sorties de la bouche de Marjolin ou de Cadine, la narration assimilant les termes d'enfant à sa voix comme un moyen de rendre directement le récit de ces gestes purs d'innocence. L'invariant « ça sent » (la rose, le lilas, etc.) introduit aussi une marque du langage populaire, scandant et rythmant le texte par la répétition et ne soulignant la différence entre les parties de l'anatomie flairées que par la fleur donnée en comparaison. Le parallélisme entre « et aux manches » et « et à la nuque » accentue l'effet d'accumulation par la répétition de la formule qui ajoute à l'effet rythmique. Ces quelques traits d'écriture insistent sur la jeunesse, la candeur et le plaisir pris aux libertés et aux jeux. Ils tentent de limiter les traces de jugement ou de convention dans les termes qui racontent, comme pour augmenter la puissance évocatrice des images que le texte fait naître et pour ne pas dissiper l'effet de nature escompté.

Les parfums n'ayant pas de nom, sinon par comparaison ou par la nomination de leurs composantes chimiques, il est intéressant de considérer la valeur symbolique des fleurs nommées par Marjolin. Du muguet discret et de la giroflée vanillée, fleurs

<sup>78</sup> Nous soulignons.

<sup>79</sup> Semblablement à Désirée dans *La Faute de l'abbé Mouret* et dans *La Conquête de Plassans*, il est présenté par son caractère de « bonne bête » et il incarne la santé et la force. Fille de François Mouret, la sœur de l'abbé Serge Mouret (héros de *La Faute de l'abbé Mouret*) et d'Octave Mouret (héros du roman *Au Bonheur des dames*), Désirée est simple d'esprit, forte et en santé. Sa principale caractéristique, dans l'œuvre, est l'amour de la nature et des animaux pour les soins desquels elle a une sorte de don. Désirée est surtout montrée comme habitée par le plaisir et le goût de la vie, sa joie étant décuplée par les mises bas et la multiplication des bêtes qu'elle soigne. Marjolin est principalement intéressé à Cadine, puis à Lisa Quenu, mais il est tout de même, dans *Le Ventre de Paris*, l'incarnation de la force physique et du simple d'esprit.

modestes, simples et moins coûteuses que bien d'autres, à l'entêtante odeur du lilas, à la symbolique amoureuse de la rose et de son parfum, au capiteux et enivrant jasmin, fleur par ailleurs rare et quelque peu exotique, il semble qu'en remontant de la jupe, au corsage puis aux lèvres, Marjolin énonce des commentaires qui prennent une valeur sexuelle de plus en plus importante. Plutôt que des fleurs offertes en bouquets à une belle, le texte met en scène une « bouquet tiède et vivant » qui s'offre lui-même, Cadine « mett[ant] son chignon sous le nez de Marjolin », demandant « les chatouilles » par « sa sensualité »<sup>80</sup>. Comme nous l'avons vu précédemment, l'objectif des descriptions est de donner vie au récit de façon à ce que la liberté qui imprègne les gestes et les dires de Cadine et Marjolin perce le texte et ne fasse aucun doute au lecteur, ce que les liens entre les odeurs et les parties du corps féminin réalisent dans cet extrait. Plus loin, après une description fort visuelle des bouquets que Cadine confectionne<sup>81</sup>, cette dernière fait découvrir le lilas blanc et le camélia à Marjolin, fleurs qui lui impose le respect par leur prix et le soin qu'on prend à les conserver:

Elle disait à Marjolin qu'un beau camélia blanc, sans piqûre de rouille, était une chose rare, tout à fait belle. Comme elle lui en faisait admirer un, il s'écria un jour:

— Oui, c'est gentil, mais j'aime mieux le dessous de ton menton, là, à cette place; c'est joliment plus *doux* et plus *transparent* que ton camélia... Il y a des veines *bleues et roses* qui ressemblent à des veines de fleurs.

Il la caressait du bout des doigts; puis il approcha le *nez*, murmurant:

— Tiens, tu *sens l'oranger*, aujourd'hui.<sup>82</sup>

De bouquet, Cadine devient fleur, *une* fleur. La Cadine-fleur est fortement teintée non pas du sceau de la consommation de la sexualité, mais de la promesse nuptiale, les atouchements de Marjolin étant réservés: il la caresse « du bout des doigts », il parle

<sup>80</sup> Le félin domestiqué est souvent présenté par Zola comme l'incarnation de la séduction, de la sexualité et de l'insouciance. La chatte de *La Joie de vivre*, la Minouche, est une bête affectueuse qui ne demande qu'à se faire caresser. Elle est souvent montrée comme l'incarnation de la luxure, puisqu'elle revient de ses fugues amoureuses salie et épuisée, mais sans honte, se lavant au milieu de la cuisine. Le roman fait aussi d'elle le symbole de l'insouciance maternelle (« mère détestable ») surtout lorsqu'on lui tue tous ses petits après chaque mise bas sans qu'elle ne les cherche ni qu'elle les protège. Voir la fin du chapitre III du roman.

<sup>81</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 769. « Des roses, saignantes dans des lacs d'œillets blancs (p.769) », « des glaïeuls fauves, montant en panaches de flammes », « des tapisseries de Smyrne, aux dessins compliqués », « Les rouges y [ses bouquets] dominaient, coupés de tons violents, de bleus, de jaunes, de violets, d'un charme barbare. »

<sup>82</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.* Nous soulignons.

d'un endroit sous son menton, il « *approch[e]* » le nez. L'aspect de jeune animal qu'on lisait plus tôt est ici remplacé par une gentillesse et une tendresse sensuelle. Cadine ne sent plus qu'un parfum, celui de l'oranger, fleur par excellence de la jeune épousee, alors que le camélia est blanc et sans tache, vierge. Cadine, bouquet puis fleur innommée qui sent l'oranger devient, elle aussi, une seule fleur, une femme-violette<sup>83</sup>:

Quand elle passait, elle laissait une *douce odeur*. Marjolin la suivait béatement. Des pieds à la tête, elle ne sentait plus qu'*un parfum*. Lorsqu'il la prenait, qu'il allait de ses jupes à son corsage, de ses mains à sa face, il disait qu'elle n'était que *violette*, qu'une *grande violette*. Il enfonce sa tête et répétait:

— Tu te rappelles, le jour où nous sommes allés à Romainville? C'est tout à fait ça, là surtout, dans ta manche.... Ne change plus. Tu *sens trop bon*.<sup>84</sup>

Des pieds à la tête, elle n'est que violette, fleur vaguement annoncée par les « *veines bleues et roses*<sup>85</sup> » du portrait vu plus haut. Préférée au camélia sophistiqué, la petite fleur de l'orée des bois<sup>86</sup>, la fleur des pauvres, la rustique qui pousse de presque rien, représente très bien le caractère de Cadine. La violette est le symbole de l'humilité et de la modestie, comme nous l'avons déjà vu, et même, d'un point de vue botanique, c'est une fleur sans loi, dont les graines se sèment où bon leur semble et qui prospèrent aux pieds des grands arbres. De même, Cadine est sortie de peu de choses, trouvée aux Halles et poussée à l'ombre de ces grandes et puissantes structures. D'ailleurs, dans le même passage, l'auteur montre Cadine avec Marjolin comme l'opposé d'une jeune fille pudique, opposant l'aspect sauvage de la violette à sa modestie:

Cadine, à seize ans, était une *filie échappée*, une *bohémienne noire* du pavé, très gourmande, très sensuelle. Marjolin, à dix-huit ans, avait l'adolescence déjà ventruée d'un gros homme, l'intelligence nulle, vivant par les sens<sup>87</sup>,

insistant sur son effronterie en notant que ses violettes « *fleurissent* » au bout de ses doigts sur son petit étalage « sans qu'elle les regardât, la mine effrontément levée, occu-

<sup>83</sup> Albine est aussi montrée en trois étapes. Son portrait décrit la beauté du corps d'une femme par un tableau pointilliste de roses, puis la sensualité féminine des roses faites femmes, et, enfin, la femme-rose tout court. Cadine passe de femme-bouquet, à femme-fleur pour devenir finalement une fleur unique. Voir à ce propos Rieger, Angelica, *loc. cit.*, p. 98.

<sup>84</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 770. Nous soulignons.

<sup>85</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 769.

<sup>86</sup> « Une lisière de bois aux herbes bleuies [...] », Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 770.

<sup>87</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 772. Nous soulignons.

pée des boutiques et des passants<sup>88</sup> ». Rappelons-nous que le parfum de la violette est celui que porte Nana<sup>89</sup>, célèbre bien sûr pour sa moralité légère. Par les « il la prenait » et « il enfonçait sa tête » qui narrent les gestes de Marjolin, il apparaît donc que Zola voit en cette fleur la petite plante des pavés, grandie sans vergogne parmi la circulation des gens et de la nourriture des Halles. Le parallèle entre Cadine et Nana donne de l'importance à l'association du parfum de violette et à celle de la couleur violette à la mort. Nana, apportant par son parfum et son odeur de femme la chute et la ruine parmi les classes les plus élevées, laisse entrevoir en Cadine-violette une « mouche d'or » en devenir tant par ses appétits débordants que par son caractère sensuel marqué et souligné tout au long de l'extrait.

Dans cet extrait exposant la Halle aux fleurs au centre du quartier entier des Halles et montrant la transformation d'une fillette en femme par une évolution de la fille-bouquet vers la femme à l'odeur unique et déterminée, l'auteur établit un réseau de parfums caractérisant Cadine et le quartier, Cadine par les fleurs, le quartier par les sens de Cadine. Exercice même de ce que Jacques Dubois appelle la « description en mouvement<sup>90</sup> », ce passage montre bien que les odeurs ont, dans l'ensemble du roman et malgré un champ lexical floral, une utilité seconde par rapport au sens du texte. En effet, comme on l'a vu, même si Cadine est sentie et que son évolution est décrite par le développement d'une importante symbolisation « femme-fleur », fréquente chez Zola, les parfums ne donnent pas d'indications premières dans cet extrait, mais les fournissent en condensé dans l'odeur. La fleur indissociable de son parfum ou qualifiant un parfum a un sens plus précis et orienté que si elle nommée seule, même si souvent elle est nommée dans une position grammaticale secondaire, soit complément du nom

<sup>88</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, p. 770.

<sup>89</sup> Zola, Émile, *Nana*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 1349: « un rideau fermé y faisait un petit jour blanc, qui semblait dormir, comme chauffé d'un parfum de violette, ce parfum troublant de Nana dont l'hôtel entier, jusqu'à la cour, était pénétré. »; p. 1368: « Et dans cette pièce toute pleine de la vie intime de Nana, [...], on la retrouvait au déshabillé, avec son odeur de violette », entre autres.

<sup>90</sup> Dubois, Jacques, *Les Romanciers du réel*, *op. cit.*, p. 131.

(odeur de *lilas*, odeur de *jasmin*, etc.). Vivante et érotisée par l'odorat, sa valeur sémantique est prépondérante, nuanciant des descriptions qui autrement seraient longues et donneraient l'impression d'un catalogue. La symbolique liée au monde floral et la description sensorielle (la vue, l'odorat, le toucher) accentuent ou amplifient certaines caractéristiques jusqu'à la constitution d'une Cadine très animale laissée à ses instincts. En tant que « bêtes » sensuelles et comme habitants protégés des Halles, les deux gamins forment un tableau de personnages libres et permettent de poser un regard nouveau sur Florent, donnant au milieu que sont les Halles une sorte d'autonomie de jugement et d'action, leur conférant autant de responsabilité dans le rejet ou la déjection de Florent qu'au peuple du marché et qu'à Florent lui-même.

#### 4. *La Sarriette*

Le moment le plus important dans le déroulement de l'intrigue ou, du moins, un des plus forts, est la découverte, par mademoiselle Saget, du secret de Florent: il est un bagnard en fuite. Dès cet instant, les événements se précipitent: l'hostilité envers Florent augmentera tandis qu'il s'enfoncera de plus en plus dans l'utopie de son rêve qui n'est partagé par aucune des personnes qu'il croit engagées avec lui. Cette révélation se fait par la bouche d'une enfant, Pauline Quenu, sans mauvaise intention. Toutefois, mademoiselle Saget, que ce secret impénétrable torturait, se met immédiatement à le répandre, l'annonçant d'abord à Sarriette et sa tante, Mme Lecœur. C'est le prétexte, pour l'auteur, de décrire la fruiterie dans le détail<sup>91</sup>. Cette description arrête le récit, retardant l'annonce du secret de Florent par les débordements énumératifs dont le commerce fait l'objet. En effet, Mlle Saget se dirige vers la fruiterie où elle éveille la curiosité de la Sarriette qui l'accompagnera ensuite chez Mme Lecœur, sa tante fromagère. La narration fait une longue pause dans le récit — trois longs paragraphes — pour décrire l'étagage de fruits et la fruiterie.

Comme l'explique bien Philippe Hamon dans son commentaire du roman, la

<sup>91</sup> Aux p. 822 et suivantes. (Consultez l'annexe V.)

description est pour Zola une « forme d'écriture dominante [...] destinée à mimer plus qu'à recouvrir la luxuriance même du réel.<sup>92</sup> » La description de la fruiterie et de la fruitière est plus qu'un décor dont le principal intérêt serait d'encadrer l'action du roman. Aucune action ne survient, sinon le passage de Mlle Saget qui se rend chez Mme Le-cœur. Cette description met surtout en évidence le caractère de la Sarriette par l'interrelation entre celle-ci et ses fruits, qui ressemble fort à un portrait poétique de femme. Les fruits sont des atouts féminins et la Sarriette est le centre d'intérêt de son étal: elle est elle-même comme mise en vente, dans une sorte de relation anthropomorphique semblable à la constitution de la métaphore filée de la « femme-fleur » que nous avons étudiée à propos du personnage de Cadine<sup>93</sup>. Philippe Hamon ajoute d'ailleurs qu'en plus de l'effet quasi incantatoire des descriptions cherchant à reconstruire le réel en mots, Zola cherche et explore « le mystère de synesthésie<sup>94</sup> » qu'il y a dans le réel. Comme on s'apprête à le voir, le travail métaphorique de la description de l'étal de fruits mène le texte à un tel degré d'évocation et de symbolisation que, sentant et goûtant cette nourriture tout à la fois, le lecteur perçoit aussi une atmosphère de vie et de plaisir chez la fruitière, qui se transformera en un amalgame de douleur et de violence lors de la présentation de la fromagerie que nous étudierons plus loin.

#### 4.1 *La fruitière et ses fruits*

L'énumération des fruits de l'étal de la Sarriette est l'occasion d'une double démonstration: les fruits comme parties du corps féminin et la Sarriette comme fruit, alors que son nom la présente comme une herbe aromatique qui pousse à l'état sauvage et qui sert surtout de condiment, dont la saveur est dominante et persistante et le parfum poivré. C'est d'ailleurs la seconde « fine herbe » vivante de ce roman.

Le début du passage que nous étudions est peu parfumé. La Sarriette y est d'emblée montrée de façon très picturale, sa sensualité étant principalement soulignée

<sup>92</sup> Hamon, Philippe, *op. cit.*, p. 349.

<sup>93</sup> Voir ci-haut la section « La "femme-fleur" » de la partie « 3. Cadine et Marjolin ».

<sup>94</sup> Hamon, Philippe, *op. cit.*, p. 349.



par des associations de couleurs et de textures qui réalisent la symbolisation de la « femme-fruit ». La narration décrit l'étal à la façon d'un regard qui avance dans un tableau, comme si le lecteur était devant une toile, allant toujours plus au fond, augmentant la puissance de sa lentille grossissante pour percevoir les plus infimes détails. La description de la fruiterie débute donc par la devanture: la Sarriette, « adorable dans son débraillé de belle fille ». Le texte fait ensuite un rapide tour de l'étalage, puis s'attarde sur la marchandise pour comparer divers éléments (la nudité, le corps et les fruits), portant une attention spéciale à la disposition des fruits. Jouant sur l'équivoque des métaphores, des comparaisons et des noms de fruits, l'auteur transforme rapidement la description de l'étal de fruits en une relation morphologique entre la femme et le fruit, comme il l'a fait précédemment avec Cadine et ses fleurs, avec la Normande et la poissonnerie ou avec Lisa et la charcuterie. Il semble que, pour Zola, les Halles soient femmes, puisque la plus grande part des descriptions qu'il en fait passe par elles. Les femmes sont leur métier, elles sont toutes montrées comme la représentation vivante de leur propre étal.

L'effet le plus fort de cette description est celui de l'entassement, annoncé par le premier verbe du paragraphe (« s'entassaient »), mais surtout entretenu par l'abondance des fruits nommés et décrits et par la prolifération de ponctuation (virgule, point-virgule) que l'énumération occasionne. En effet, la présentation est fort lourde, chaque fruit étant non seulement mentionné, mais divisé en ses variétés, chacune étant caractérisée par un ou plusieurs adjectifs, une comparaison ou une métaphore. Le rythme du texte s'en voit tellement ralenti que le lecteur ne perçoit d'abord que le degré phénoménal d'entassement et de chevauchement. L'auteur insiste sur l'abondance de la nourriture comme principe de vie, ce qui, par conséquent, élimine plus facilement et sûrement tout ce qui a trait au petit, au restreint, à Florent.

#### 4.2 *Les odeurs*

Dans le portrait de la Sarriette riant aux milieu de ses fruits que nous venons de voir, l'ouïe, l'odorat et la vue sont mobilisés. Après la longue parenthèse de la descrip-

tion des fruits se transformant en femme, les petits fruits (fraises, framboises, groseilles et cassis) vus aux premières lignes sont à nouveau décrits comme un retour aux groseilles dont la Sarriette se « barbouillait la bouche ». Une suite d'odeurs parsèment alors le texte jusqu'à l'ivresse finale des grappes de raisins. Il faut noter que la Sarriette est d'abord montrée comme dans un champ des délices, ses cheveux comme des branches de vigne. Ce retour aux odeurs et aux fruits marque un changement. De la description des fruits à vendre tels des femmes, Zola métaphorise la femme comme marchandise à prendre telle un fruit. La première phrase de cette nouvelle partie est d'ailleurs significative: « La Sarriette vivait là, comme dans un verger, avec des griseries d'odeurs. » L'auteur situe à nouveau le personnage dans le cadre qu'il lui avait donné une page entière plus tôt, soit parmi les plaisirs, dans un lieu naturel.

Tout le passage enchérit sur la fusion symbolique de la Sarriette, des fruits et de l'ivresse qui lui « tourn[e] la tête » en écrivant que la Sarriette inspire « des envies de maraude ». « Marauder » est bien entendu voler des fruits et des légumes directement dans les jardins ou les fermes, ce qui signifie que la vision de la Sarriette au milieu de son jardin de fruits « à bas prix [...] entassés devant elle » est une sorte d'invitation au vol, à être volée. Ces fruits trop mûrs « se meurtrissaient, tachaient l'étalage de jus, d'un jus fort qui fumaient dans la chaleur », rappelant par leurs meurtrissures les cerises-lèvres (« chair commune, noire, meurtrie de baisers »), ces cerises répandant dans l'air des odeurs fortes, les jus odoriférants de leur chair, comme un appel aux baisers et à l'éveil des sens. De plus, les melons qui « l'entouraient d'une puissante vapeur de musc » causent chez elle une ivresse et, telle un fruit frais, elle « montr[e] plus de chair sous son fichu, elle ten[d] [une] bouche » aux lèvres de cerises. La répétition renforcée: « tachaient [...] de jus, d'un jus fort », ou l'épanalepse: « C'était elle, c'étaient ses bras, c'était son cou », ponctuée de virgules, scandent le paragraphe, le rythme étant haché par ces insistances qui aboutissent à une sorte de don de vie de la fruitière à sa marchandise. Elle, offerte dans la chaleur, la tête tournée par les parfums des fruits, donne envie de la voler à son étalage comme si elle était un fruit, et elle donne aux fruits « cette vie amou-

reuse, cette tiédeur satinée de femme».

La description de la fruiterie constitue une longue pause dans le dévoilement du secret de Florent. L'odorat y tient de plus en plus de place au fur et à mesure que la révélation du secret approche. On retrouve surtout ici<sup>95</sup> des odeurs qui ne font l'objet que de peu de précisions, sinon par une division entre la force et la fadeur, cette dernière étant ici perçue négativement, et par la précision du type d'odeur. Comme on l'a vu précédemment à propos de Cadine et de sa présentation en « femme-fleur », la nomination des odeurs par comparaison met surtout l'accent sur le complément (par exemple: « odeur de *prune* », « arôme de *vie* ») et laisse souvent l'odeur dans l'ombre. Mis à part le musc, l'ensemble des parfums sont d'origine végétale ou même, si l'on peut dire, « fruitière », ce qui favorise la métaphore anthropomorphique du personnage-fruit. La Sarriette est montrée par la narration comme un être naturel qui ne porte pas la trace de la société, dans un cadre urbain et moderne qui présente les Halles comme un refuge de la nature dans la ville et qui favorise, par son aspect clos, l'éveil de l'animal en l'homme<sup>96</sup>. D'ailleurs, les parfums de la Sarriette sont directement liés au désir, apparaissant toujours dans un contexte impliquant la sexualité (le sérail, la virginité et l'innocence, la « maraude », la « volupté nue » et les amours de la nature), la mention du « musc », parfum de l'attrait sexuel, s'ajoutant à cette association un aspect plus bestial et instinctif. Les odeurs et l'odorat sont liés à l'animalité pour Zola et ses contemporains, ce qui fait des odeurs de ce passage des signaux caractérisant la Sarriette comme un être d'instinct en qui l'animalité a une grande prise. Elle est montrée comme une sorte de symbole de vie par la description picturale de l'étal, mais elle est particulière-

<sup>95</sup> Zola, Émile, *Le Ventre de Pairs*, op. cit., p. 882-824. Voici les principales mentions des odeurs dans l'extrait que nous venons d'étudier: une « odeur de prune », « parfumée », « sent[ir] la fraise », « exhal[er] un parfum frais, un parfum de jeunesse », « sent[ir] la fadeur des arrosoirs », le « bouquet des framboises », « l'odeur pure », les « griseries d'odeurs », le « jus fort qui fumait », la « puissante vapeur de musc », la « senteur fade » et « l'arôme de vie ».

<sup>96</sup> Songeons au Paradou, espace de nature clos, à l'immeuble de *Pot-Bouille*, contenant les diverses classes (petites et grandes bourgeoisies, les domestiques et une ouvrière) et dont les actions ne sont racontées que dans le cadre de l'immeuble même, à la grande maison de *L'Assommoir* si fortement liée au destin de Gervaise, incarnant toutes ses défaites et lieu de presque toutes les rivalités du roman.

ment caractérisée en force sexuelle par les parfums. Plus le récit approche du dévoilement du secret de Florent, plus les odeurs se répandent dans le texte, la libération des haines par les ragots et les commérages libérant nécessairement l'animal en chacun.

### 5. La fromagerie

Dans le second *Supplément* du *Grand dictionnaire universel* de Pierre Larousse<sup>97</sup> figure un compte rendu présentant *Le Ventre de Paris* comme « une suite de symphonies bizarres [...] dont les odeurs forment le chœur<sup>98</sup> ». Comme le note Philippe Hamon, il semble, par certaines inexactitudes, que l'auteur de la notice n'ait pas lu en entier le roman de Zola. Néanmoins, il est intéressant qu'un seul moment dans le roman soit la source d'un tel commentaire: la célèbre symphonie des fromages<sup>99</sup> que nous étudierons ici. Scène la plus riche en puanteurs de toutes sortes, ce moment fort du récit devrait être consacré aux impressions, aux discussions et aux commentaires que trois femmes, la Sarriette, Mme Lecœur et Mlle Saget, échangent à propos de la grande nouvelle: Florent s'est sauvé du bagne. Pourtant, comme nous l'avons déjà mentionné, l'auteur ralentit et entrave le récit en interposant la longue description de l'échoppe de la Sarriette puis, une fois les trois protagonistes réunies, intercalant des vents de puanteurs entre chaque moment de l'action. Comme pour le déroulement d'une véritable symphonie, celle des fromages va s'intensifiant pour atteindre un point final de force et de puanteur digne des plus grandes pièces musicales, jalonnant et ponctuant l'avancée de l'intrigue.

Partant d'une peinture qui entend rivaliser avec le réel dans la saisie d'étagères de fromagerie, Zola construit par le nombre de métaphores simples ou filées, agrandies jusqu'à l'allégorie, un morceau de texte augmentant, accentuant, multipliant et faisant proliférer les sens, les valeurs et les informations sur l'ensemble des personnages et la totalité du récit, montrant plusieurs facettes de la société qu'il dépeint. Par oppositions

<sup>97</sup> Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, II<sup>e</sup> supplément (t. XVII de l'ensemble) 1890, p. 1977, col. 2-3, article « *Ventre de Paris (Le)* ».

<sup>98</sup> Cité par Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 363.

<sup>99</sup> Page 822 et suivantes. (Consultez l'annexe V.)

binaires ou par relations internes directes, le texte, en plus de décrire une réalité, tisse un réseau de significances qu'il réfléchit en lui-même et charge d'un poids étonnant de petits détails. Ici plus que partout ailleurs dans l'œuvre peut-être, les personnages passent au second rang, servant de « fonctionnaires de [la] fonction documentaire<sup>100</sup> » du récit portant la voix de l'auteur au cœur des événements et des situations que celui-ci veut mettre dans son roman pour mettre en branle, faire « fonctionner » les rouages de l'intrigue. Effectivement, alors que le moment est fort important et riche en tensions du point de vue de l'intrigue, le texte s'attarde à décrire la boutique de Mme Lecœur, plusieurs gestes des marchandes (comme la confection de la maniotte) et presque chaque marchandise en détail, suspendant le cours du récit et lui retirant toute importance immédiate. Arrêter ainsi le cours de l'histoire pour se consacrer presque exclusivement à la spatialité pourrait mettre le lecteur en haleine, mais l'ampleur du développement dont les descriptions physiques des lieux font l'objet indique plutôt que le récit de l'intrigue est secondaire dans ce roman<sup>101</sup>. C'est un peu comme si l'entreprise de défrichage du réel prenait le pas sur la démonstration de l'influence du milieu sur l'homme et sur le récit d'un destin particulier.

Arrivée au magasin de Mme Lecœur, la Sarriette va chercher sa tante à la cave. S'opposant très distinctement à la description de la Sarriette parmi ses fruits, rieuse, ronde et saine, la tante est présentée comme une « Maigre », comme Florent, mais habitée de grands désirs. Ses « épaules [sont] pointues, [ses] bras maigres et noueux, comme des échelas ». D'ailleurs, en cette qualité de « maigre », elle est la défavorisée du quartier, celle qui s'agite « furieusement », celle dont le commerce va s'appauvrissant alors que son parent, Gavard, ami de Florent, s'enrichit. Les descriptions de la fruiterie et de la fromagerie encadrent et engloutissent littéralement l'annonce du secret de Florent par les débordements énumératifs dont les commerces font l'objet. La révélation du secret de Florent par Mlle Saget ne se fait que par brefs moments entourés par

<sup>100</sup> Hamon, Philippe, *ibid.*, p. 350.

<sup>101</sup> Par ailleurs, le lecteur sait déjà le secret de Florent puisqu'il est révélé d'emblée au début du roman. Lors de l'arrivée de Florent aux Halles, il raconte son évasion à Pauline comme un conte, ce qui expose tous les événements. Zola, Émile, *op. cit.*, p. 684-693.

la description de la fromagerie et des fromages (le trajet de Mlle Saget, la description de la fruiterie, la description de la cave de la fromagerie). En effet, les réactions et les commentaires des trois femmes ne sont donnés à lire qu'entrecoupés par l'expression dominante, forte et odorante de l'assortiment de fromages de la boutique. Vu l'importance narrative accordée à ces descriptions et l'utilisation prépondérante des sens et d'un style cherchant à rendre des impressions, l'étude de ce moment du récit est essentiel à notre démonstration.

### *5.1 La boutique*

La présentation des fromages passe par plusieurs phases, alliant le vocabulaire de la peinture, celui de la sculpture et celui de la musique pour décrire les parfums des fromages. En effet, puisque le roman donne autant sinon plus de place à des passages répertoriant le réel qu'à ceux narrant l'action, il est intéressant de voir ce qu'ils apportent au reste de l'œuvre ou, ce qui nous concerne plus ici, au déroulement des événements.

Divisée par les commentaires et les annonces des personnages, la présentation des fromages par leurs émanations est précédée d'un coup d'œil faisant le tour de la boutique. Le texte construit un champ sémantique de la mort qui varie au fur et à mesure que la puanteur des fromages s'amplifie. Le dévoilement du secret de Florent est accompagné par un chant funèbre, un peu comme si l'énumération de ce que contient la boutique faisait assister le lecteur à une messe funéraire.

Après cette incursion dans la cave de la fromagerie, les femmes sont finalement mises en présence les unes des autres. Le texte situe d'abord les personnages dans l'établissement: « Elles y étaient les unes sur les autres, se parlant le nez dans la face. » Dans une sorte de désir de symétrie par rapport à la symphonie des parfums qui suivra, les silences sont notés comme les paroles. Mlle Saget « garda le silence pendant deux bonnes minutes », tenant son auditoire en haleine, puis, « d'une voix pointue », elle divulgue le secret. Ensuite, « laiss[ant] [Mme Lecœur et la Sarriette] un instant encore

suspendues à ses lèvres », elle fait sa déclaration en « assourdissant terriblement sa voix ». Un peu comme un début de grande sonate ou de concerto, elle « joue » quelques phrases entrecoupées de silences visant à les mettre en valeur, semblablement à des accords initiaux préparant l'auditeur à un drame, sa voix sourde étant étonnamment qualifiée de « terrible ».

Dès cette annonce, le lecteur entre dans une digression descriptive où, comme en musique, le motif principal s'entremêle, se divise et se fond dans la suite des phrases constituant la pièce.

Autour d'elles, les fromages puient. Sur les deux étagères de la boutique, au fond, s'alignaient des mottes de beurre énormes; les beurres de Bretagne, dans des paniers, débordaient; les beurres de Normandie, enveloppés de *toile*, ressemblaient à des *ébauches de ventre*, sur lesquelles un *sculpteur* aurait jeté des linges mouillés; d'autres mottes, entamées, *taillées* par les larges couteaux en rochers à pic, pleines de vallons et de *cassures*, étaient comme des cimes éboulées, dorées par la pâleur d'un soir d'automne. *Sous la table d'étalage, de marbre rouge veiné de gris*, des paniers d'œufs [...] Mais c'était surtout *sur la table* [...] *Là, à côté* des [...] <sup>102</sup>.

Malgré l'affirmation directe et première de la puanteur des fromages, ici encore la narration suspend ce qu'elle annonce, et s'attache à écrire le milieu. Dans une surenchère descriptive enchâssant les sujets à l'infini, l'auteur introduit dans le récit de la révélation de Mlle Saget la description de la fruiterie et celle de la fromagerie, il retarde cette dernière par un petit détour aux caves. Il insère ensuite une description spatiale élaborée semblable à un tableau de peintre qui retarde la présentation annoncée des odeurs, en interrompant son catalogue fromager par une brève description de trois bries. Le texte noue tous les fils à la fois, ce qui donne une impression de suspension complète du temps, comme si l'essence du paragraphe était la description, insérée dans un roman, d'une toile. Un peu à la façon des critiques d'art que l'on retrouvait dans les journaux de l'époque qui décrivent les toiles comme avec une loupe grossissante leur permettant de voir les détails les plus infimes, le texte emboîte les descriptions à la manière de poupées russes.

<sup>102</sup> Zola, Émile, *ibid.*, p. 826-827. Nous soulignons.

La description des trois bries<sup>103</sup> est fortement métaphorique, presque allégorique. En effet, deux sont « très secs » et l'autre, coulant. Le texte les présente en êtres vivants par la métaphore et la personnification poétiques: « [ils ont] des mélancolies de lunes éteintes ». Ces mélancolies impliquent une certaine errance dans la noirceur, une absence de but ou d'étoile, puisque les lunes sont sans feu. Les « lunes éteintes » font penser à des miroirs que l'on n'éclaire plus, « la lune » ne produisant pas elle-même sa lumière, un peu comme La Sarriette et Mme Lecœur qui sont, à ce moment-là, hésitantes quant à ce que signifie la découverte de Mlle Saget. De plus, les deux fromages secs sont « dans leur plein » alors que le troisième est « dans son deuxième quartier », correspondant au déclin et à l'absence prochaine de lune. Ce troisième brie « coul[ant] et « se vid[ant] » représente bien Mlle Saget se délectant de sa victoire et vidant son sac, les deux autres étant l'auditoire constitué par la Sarriette et Mme Lecœur. Il est alors intéressant de voir que les conséquences du débordement du fromage concordent assez avec celles causées par le colportage que fera Mlle Saget du secret de Florent. La crème blanche s'échappant du fromage est « étalée en lac, ravageant les minces planchettes à l'aide desquelles on avait vainement essayé de la contenir », elle symbolise la force insidieuse des commérages de Mlle Saget qui, malgré le silence des Quenu et la vie correcte que mène Florent, s'infiltreront au cœur de tous, mettant Florent au ban avant même qu'il soit arrêté. Un peu comme l'odeur de la poissonnerie qui pénétrait par tous les orifices et suivait constamment Florent, le regard et les paroles de Mlle Saget s'insinuent partout. « Vainement » Mlle Saget a été gardée hors du secret puisque le fait de ne pas le savoir a simplement aiguisé sa curiosité. Le fait d'avoir privé la curiosité de Mlle Saget provoque seulement chez elle un plus grand plaisir à avoir percé le secret et à le répandre, comme la tentative de circonscrire les dégâts du fromage n'a rendu que plus évidente la dévastation qu'il apporte en coulant.

Un champ sémantique de la mort passant par la métaphore du combat antique

<sup>103</sup> Zola ne marque pas le pluriel de tous les noms de fromage, alors qu'aujourd'hui, on reconnaît ces noms comme des expressions reçues qui s'accordent au pluriel. Nous maintenons l'orthographe zolien dans les citations seulement.



surplombe le texte et se termine par une étrange évocation pittoresque. D'abord, dès l'évocation des mottes de beurre sculptées, celles « entamées » sont taillées « par les larges couteaux », ces lames répondant au « coup de hache » ayant fendu le « cantal géant ». Le gruyère est comparé à « une roue tombée [d'un] char barbare » et les hollandes à « des têtes coupées, barbouillées de sang, avec une dureté de crâne vide qui les fait nommer tête-de-mort ». Les « port-salut », porteur de salut, ressemblent à des disques antiques, les « romantour » sont vêtus d'une sorte d'armure de « papier d'argent » alors que les roqueforts ont des allures « princières » avec leurs « faces marbrées [...] et veinées de bleu et de jaune » rappelant les couleurs des rois de France vêtus de bleu et d'or. S'ajoutant au « sang séché », les verbes « coulait », « se vidait » et « ravageant » laissent imaginer une blessure que la suite du texte présente comme mortelle. À l'inverse du combat de David contre Goliath, Florent est en conflit avec un réseau social et une connivence de quartier qui viendront à bout de lui. Ce passage, chapeauté par le combat sanglant, se termine par une comparaison étonnante:

des fromages de chèvres, gros comme des poings d'enfant, durs et grisâtres, rappelaient les cailloux que les boucs, menant leur troupeau, font rouler aux coudes des sentiers pierreux.<sup>104</sup>

qui rappelle les rocs de beurre:

d'autres mottes, entamées, taillées [...] en rochers à pic, pleins de vallons et de cassures, étaient comme des cimes éboulées, dorées par la pâleur d'un soir d'automne.<sup>105</sup>

À ces deux visions de campagne est attachée une idée similaire. Pour la prospérité du commerce, Lisa, comme les autres marchands, se désolidarise de Florent, le laissant seul dans un moment pénible de sa vie: comme les cailloux, on le « [fait] rouler » dans les mains des autorités pour qu'il n'entrave plus le monde calme des mangeailles par ses idées de révolution. La notation du « pâle » soleil se couchant sur un « soir d'automne » ajoute à cette idée en présentant le passage de Florent aux Halles comme une pause hivernale, une suspension de la vie jusqu'à ce que le printemps, le renouveau, vienne, comme si l'expulsion de Florent était le signal annonçant la belle saison, la fin

<sup>104</sup> Zola, Émile, *ibid.*, p. 827.

<sup>105</sup> Zola, Émile, *ibid.*

de la période du déclin. Le destin de Florent est annoncé par ce passage qui résume sa situation et lui donne une épaisseur morale que le texte même du roman ne communique pas vraiment. Zola, par les variations des points de vue, parvient à ne pas se prononcer quant au destin de Florent puisqu'il présente les événements sans les juger. Retenons cependant quelques brèves paroles qui teintent le texte en faveur de Florent, par exemple, les opinions que formule Claude Lantier, ou l'association des commérages aux puanteurs, ce que nous verrons bientôt. En inversant les valeurs connues du lecteur pour laisser les plus forts gagner, soin ultime porté à rendre le réel dans ses cruautés comme dans ses beautés, Zola n'offre pas tant sa vision des choses qu'une vue d'ensemble des opinions et des mouvements de la société qu'il met en scène.

### *5.2 La puanteur*

Après la description picturale de la fromagerie, le texte entre dans l'aire des puanteurs. Par une phrase très longue saccadée par plus de vingt virgules et points-virgules, l'auteur poursuit la présentation des fromages en entremêlant plusieurs perceptions sensorielles dans une synesthésie porteuse de sens. Les jaune clair puent « une odeur douceâtre », les troyes sont « épais, meurtris sur les bords, d'âpreté déjà plus forte ajoutant une fétidité de cave humide », alors que les « pont-l'évêque », les « marolles » et les « limbourg » « mett[ent] chacun leur note aiguë et particulière dans cette phrase rude jusqu'à la nausée ». Juxtaposant les qualificatifs comme les perceptions, cet assemblage de fromages devient une sorte de gradation vers ce qui sent le plus, comme si, malgré toutes les caractéristiques du toucher ou de la vue, seule la force du parfum importait. Bien en évidence, les premières marques de musicalité conservent ici une place, mineure par rapport à l'ensemble. Les fromages montrent ou symbolisent Florent par leur expression nauséabonde, intensifiant leurs parfums jusqu'à être comparés à de la pourriture. En effet, les fromages sont d'abord « meurtris » et d'une odeur « fétid[e] de cave humide ». Il dégagent aussi un « fumet de gibier trop faisandé » ainsi que des « vapeurs de soufre », « terribles à la gorge » comme une bête

abattue depuis trop longtemps, devenue indigeste et dangereuse. Plus que simplement meurtris, ils provoquent une souffrance, sans oublier que longtemps les vapeurs de soufre ont été associées au démon et à l'enfer. « [P]uis enfin, par-dessus tous les autres, les olivets, enveloppés de feuilles de noyer<sup>106</sup>, ainsi que ces charognes que les paysans couvrent de branches, au bord d'un champ, fumante au soleil » puent la mort abjecte, la décomposition; rappelant directement le récit de l'évasion de Florent, avec l'ami mort dans l'attente parce qu'il ne savait pas nager<sup>107</sup>. Le texte est chargé de sensations provoquant le dégoût et tente de souligner que Florent, ignorant ce qui se passe autour de lui, n'a plus aucune chance à cause de l'aversion et de l'inimitié des trois femmes pour lui. La désapprobation de l'instance narratrice dans cette exécution pour le moins sommaire passe par ces odeurs répugnantes en baignant la conversation des femmes d'un parfum putride. Parallèlement à l'amplification des odeurs, les fromages sont de plus en plus qualifiés par des images non seulement de mort, mais de chair en putréfaction, symbolisant déjà un Florent défait et tombé au combat.

Les brefs retours au récit même ont pour effet d'éveiller l'attention du lecteur face à la puissance symbolique de la description qui remplace littéralement le compte rendu de la conversation des trois femmes. La narration donne à lire presque exclusivement la *voix* des fromages, leurs odeurs étant présentées comme des paroles puisque les images les décrivant transmettent un commentaire et un point de vue critique riche face à la situation qui se déroule dans la fromagerie. Après la caractérisation de la croûte des fromages comme une peau dont les « blessures [seraient] mal fermées » et dont le teint s'apparenterait aux « tons riches de cuivre rouge et de vert-de-gris », oxymoron opposant la vitalité du cuivre étincelant à son état usé, terni par l'oxydation, le système des comparaisons transforme les fromages en êtres vivants. Les olivets sont, par exemple,

<sup>106</sup> La précision dans le texte de la sorte botanique des feuilles n'est pas innocente. Quelques lignes plus loin, l'olivet sera recouvert non plus de feuilles de noyer mais de chêne, soulignant l'importance du mot "noyer", qui se dit de quelqu'un qui est mort de ne pas savoir nager.

<sup>107</sup> Zola, Émile, *ibid.*, p. 684-693.

animés d'« un souffle » soulevant leur peau « comme une poitrine d'homme, d'une haleine lente et grosse d'homme endormi ». Par l'insistance sur la respiration (« souffle » et « haleine »), ainsi que par la répétition « d'homme », la comparaison personnifie les olivets en les caractérisant par un certain bien-être ou confort. Toutefois, vu l'importance lexicale de la mort et de la décomposition, nous pouvons voir en cette comparaison un adoucissement de la vision d'un mourant rendant son dernier souffle, semblablement au poème<sup>108</sup> de Rimbaud qui présente un mort comme simplement assoupi.

D'autre part, l'image du livarot « troué » « par un flot de vie » est significative, la venue au monde étant présentée comme un acte de force, comme une blessure par laquelle le sang (« la vie ») s'échappe. Elle est aussi comme une multiplication de la vie puisqu'un seul fromage « accouch[e] par cette entraille d'un peuple de vers », métaphorisant ici la dénonciation et l'élimination de Florent qui, seul rejeté, favorise l'existence de l'ensemble des Halles. Un champ sémantique de la pourriture et de la décomposition<sup>109</sup> accentue l'aspect putride des odeurs des fromages. Venant s'ajouter à l'énumération mortifère par un « et » utilisé en tête de phrase qui marque l'effet d'addition, le texte insiste sur la puissance de la puanteur par le « géromé anisé » qui « répandait une infection telle, que des mouches étaient tombées autour de la boîte, sur le marbre rouge veiné de gris ». Comme un cadavre conservé trop longtemps ou mal embaumé, le géromé dans sa « boîte mince » attire les « mouches », mais, surtout, répand une peste telle qu'il tue. Bien sûr, ce passage atteint un paroxysme de puanteur, mais il réalise un peu les craintes des femmes des Halles par rapport au projet de Florent qui souhaite nettoyer le pays des profiteurs et établir l'égalité sociale, ce qui menace la vie des marchands des Halles. Ce rêve semble pourrir Florent de l'intérieur et l'accomplissement de cet idéal tuerait « les mouches » qui l'entourent, soit tous ceux qui profitent du système social qu'il critique, les « Gras ». Cette image signale aussi que Florent est déjà resté trop longtemps aux Halles, qu'il menace son entourage comme un cadavre en putréfaction.

<sup>108</sup> Il s'agit du poème « Le dormeur du val ».

<sup>109</sup> Zola, Émile, *ibid.*, p. 827-828. On retrouve « fétidité de gibier trop faisandé », « nausée », « charognes [...] fumantes au soleil », « moisissures des croûtes », « blessures mal fermées » et « infection ».

Depuis le début de l'extrait que nous étudions, il y a une progression des puanteurs dans le récit, les parfums des fromages ayant d'abord été décrits en marge du cours de l'histoire pour s'en approcher en représentant de plus en plus précisément les conséquences du commérage des trois personnages. Au fur et à mesure que l'avenir de Florent aux Halles se ferme, les émanations des fromages deviennent plus putrides, plus mortifères. Par ailleurs, les fromages s'intègrent doucement au fil même du récit, après avoir été le décor du moment de la révélation du secret, le « géromé [exhalant son parfum] sous le nez » même de Mlle Saget qui doit se reculer tellement il pue. En trois phrases à peine, le texte est marqué par autant d'adverbes (ou de groupes adverbiaux). Soulignant le passage du temps par l'indication du « soleil oblique [qui] entrainait sous le pavillon » comme le soleil baisse en fin de journée, chaque phrase est accentuée avec « à ce moment », « puis, le vent parut tourner » et « brusquement ». Comme pour participer à la conversation et pour la qualifier de leurs parfums, les fromages surgissent au milieu d'elles par leur puanteur, rappelant en son absence l'amertume et la désillusion de Florent, son agonie au centre de cette ville (« amers », « fadeur », « gorges de mourants »). D'autre part, ce « râle » de « mouran[t] » du limbourg conclut par un verdict de mort l'apparence de sommeil de l'homme endormi personnifié par l'olivier au moment où la montée des noms péjoratifs utilisées par les femmes pour qualifier Florent ne laisse plus aucun doute quant à son avenir aux Halles où la révélation son état d'ancien baignard entraînera définitivement la désaffection du peuple des Halles.

Au moment crucial et final de la conversation entre Mlle Saget, Mme Lecœur et la Sarriette, après qu'elles aient fait le tour de toutes leurs interrogations, mensonges et inventions contre Florent, un silence se fait entre les femmes et les odeurs<sup>110</sup> sont à nouveau notées. Alors que précédemment c'était le limbourg qui « souffl[ait] » à leurs visages, ce sont les trois protagonistes qui « souffl[ent] un peu », permettant au camembert d'être senti par elles et de répandre son « fumet de venaison ». Il « élargissait ses exhalaisons, étouffait les autres senteurs sous une abondance surprenante d'haleines

<sup>110</sup> Zola, Émile, *ibid.*, p. 830 et suivantes.

gâtées ». Comme on l'a vu plus tôt dans notre analyse<sup>111</sup>, cette remontée des puanteurs est introduite dans le récit par deux « et » en début de phrase ainsi que par un « cependant » qui soulignent l'opposition entre les odeurs, mais qui, surtout, introduisent un rythme haché par le « souffle », une respiration rapide, qui s'accorde exactement à la situation des personnages. Malgré une compétition d'odeur, l'aspect violent des combats et de l'agonie s'estompent; « le camembert, de son fumet de venaison, [ayant] vaincu » les autres. Un réseau comparatif musical s'installe, les fromages sont l'objet d'une nouvelle métaphore maintenant que Florent a été vaincu par ces « fumets ». L'extrait est d'ailleurs nommé, par le roman même, comme « symphonie » des fromages (« Et cette symphonie se tint pour un moment »), mais cette « symphonie » tient de l'oraison funèbre. À la fin du combat, le texte se transforme en une sorte d'hymne. Parmi la « douceur fade des *tambourins* humides<sup>112</sup> » des bries, le texte indique la « reprise suffocante<sup>113</sup> » du livarot. L'auteur utilise un adjectif de goût ou d'odeur pour un son, une métaphore musicale et sonore pour un jet de puanteur, comme « le parmesan jet[ant] par moment un filet mince de flûte champêtre<sup>114</sup> », par exemple. Le texte est parsemé d'impropriétés signifiantes créant des expressions hors de l'usage pour renforcer l'impression d'envahissement, pour susciter une ouverture de la langue par les images, qualifiant l'explosion des « haleines gâtées » des fromages de « phrase vigoureuse ». Cet enchevêtrement et cette *perversion* du sens originel des mots entraînent une sorte de flou sémantique, les faisant se chevaucher, comme les puanteurs qu'ils tentent de décrire, soulignant le haut degré de symbolisation atteint par le texte.

Au moment où les trois femmes sont sur le point de terminer leur entretien, le lecteur perçoit une augmentation sensible de la puissance de la symbolisation et de la métaphorisation des odeurs de fromages. En effet, comme la conversation tire à sa fin, le texte annonce: « Et cette symphonie se tint un moment sur une note aiguë du géromé

<sup>111</sup> Voir section « 1.1 Temps et rythme » et à la p. 72, ci-haut.

<sup>112</sup> Nous soulignons.

<sup>113</sup> Nous soulignons.

<sup>114</sup> Zola, *Émile*, *ibid.*, p. 830.

anisé, prolongée en point d'orgue ». Quelques lignes plus loin, Mlle Saget, Mme Lecœur et la Sarriette se quittent « dans le bouquet final des fromages ». Les parfums « à cette heure » « donnaient [tous] à la fois. C'était une cacophonie de souffles infectes. » Le lexique de la symphonie prend ainsi le pas sur les exhalaisons qui sont dans le récit, nous l'avons vu, le signal de la médisance et du colportage. Les fromages ont « des lourdeurs molles », des « pointes », des « ronflements sourds » ou des « chant[s] large[s] de basse ». Enfin, dans le grand *finale* de la pièce, « les odeurs s'effar[ent], roul[ent] les unes sur les autres, s'épaississ[ent] des bouffées [de plusieurs fromages], peu à peu confondues, épanouies en une seule explosion de puanteur », comme poussée par la force d'une tempête, transformant le vocabulaire musical par une métaphore maritime<sup>115</sup>, et, surtout, mettant les odeurs en position de sujets, d'actants, par les verbes pronominaux utilisés. Les différentes puanteurs sont alors confondues en une seule voix « cacopho[nique] », les commérages qui émanaient des trois femmes originant d'une source indifférenciée, « l'explosion de puanteur » étant comme une rumeur populaire. D'ailleurs, l'opinion populaire s'emballera à propos de Florent, les poissonnières qui l'aimaient bien le laissant finalement tomber par la force du courant; Quenu, lui-même, quoique se sentant un peu coupable, finira par le croire mauvais. Comme la rumeur populaire, l'ensemble des parfums « s'épandait, se soutenait, au milieu du vibration général, n'ayant plus de parfums distincts, d'un vertige continu de nausée et d'une force terrible d'asphyxie ». Les sentiments et les idées de chacun se fondent dans le plaisir cruel d'une foule assistant à une bonne farce, dans la régression vers les instincts poussant à rejeter l'intrus, « asphyxi[ant] » la volonté individuelle dans le vertige, la perte de raison, du groupe. Cédant pour une des rares fois dans ce roman à un désir moralisateur, l'auteur identifie clairement les ragots aux odeurs qui les ont entourés et envahis:

<sup>115</sup> Zola, Émile, *ibid.*, p. 832-833: Les verbes « roulaient », « s'effaraient », « s'épaississaient » sont comme des vagues, ce qui rappelle la statue roulée par la mer de l'extrait sur la Normande (voir ci-haut la section « 2.2 Reine des flots »). On se souvient que ce passage métaphorise l'absence de force chez Florent, qui se laisse balloter par les flots, qui se laisse porter par le courant comme le marbre. Ici, la puanteur qui roule comme une mer personnifie la force de la foule des Halles dont l'imagination s'emballa, s'« effar[e] », et qui rejettera Florent dans le filet des policiers, qui le renvoient même à Cayenne parmi plusieurs condamnés semblables à lui (peut-être, comme des sardines prises dans une boîte).

« Cependant, il semblait que c'étaient les paroles mauvaises de Mme Lecœur et de Mlle Saget qui puaient si fort ». Il laisse ainsi la Sarriette et sa beauté rieuse hors de cette pourriture du sentiment de charité humaine.

Somme toute, malgré la prégnance dans l'ensemble de la description élaborée en tableau, les odeurs y ont une fonction centrale. En dépit d'importance quantitative relative par rapport à l'abondance des référents visuels, elles sont à l'origine de significations véhiculées moins ouvertement par le texte. Que les femmes assises dans la boutique soient montrées comme se « parlant le nez dans la face » n'est pas anodin, les paroles s'adressant au nez étant prépondérantes dans la signification de ce qui suivra cette phrase. Sans vraiment impliquer la voix narrative ni l'opinion de l'auteur, sans insister clairement sur la moralité ou l'immoralité des événements qui se déroulent, le texte parvient à teinter et à créer une atmosphère dirigeant les lecteurs par l'entremise des sensations et par l'élaboration d'un assemblage sémantique mortifère soulignant l'aspect envahissant, mauvais et puissant des événements qui surviennent. D'autre part, Zola s'attarde à décrire et ralentit le récit, mais il fait éclater les limites du texte du roman d'expérimentation pour le mener jusqu'au symbole, jusqu'au mythe. Il fait de la puanteur d'une fromagerie le récit épique d'un combat entre le bien et le mal, entre le forçat et les commères, et il rend hommage à celui qui est tombé au combat par une oraison funèbre de puanteurs symphoniques. Ce faisant, il rompt la monotonie de l'énumération pour faire de ce qui pourrait figurer dans un dictionnaire un roman d'une écriture habitée par l'imagination et la puissance créatrice qui charge de signification chacun des détails dont l'énumération pourrait paraître lourde autrement.

## *6. Conclusion*

Notre parcours analytique de quelques scènes fortes du roman — l'arrivée de Florent à la marée, sa relation à la Normande, la caractérisation de Marjolin et de Cadine en êtres d'instinct et la révélation du secret au milieu d'une symphonie de fromages —



indique clairement que les odeurs ont un rôle important pour le roman entier. En effet, Florent est caractérisé par son odeur qui le différencie des autres et qui le désigne comme étranger. Tous les personnages s'inscrivent dans une dynamique de consommation de nourriture, portant l'odeur de leur métier, alors que lui est indisposé par les effluves et les parfums nourriciers que dégagent les Halles. L'odeur de la marée qui est sur lui est un mal plutôt qu'une identification à son travail, alors que la Normande, Lisa, Cadine, la Sarriette et les autres *sont* leur métier, ce qui souligne l'impossibilité, pour lui, d'appartenir à ce milieu. D'autre part, les descriptions du quartier et des échoppes passent toutes par des énumérations précises qui répertorient le réel des Halles. Ces présentations sont enrichies par une écriture synesthésique qui allie la vue, l'ouïe et l'odorat, usant de métaphores de fruits, de poissons et de fromages; de sculpture, de peinture et de musique. Bien que l'ensemble du roman soit structuré par une vision de photographe qui cherche à saisir l'image des Halles dans son entièreté, la concentration des odeurs donne aux moments dont nous avons fait l'analyse des significations essentielles. L'inscription de Florent comme personnage extérieur aux Halles passe presque exclusivement par la métaphorisation des puanteurs: il sent « le maigre » et ne tolère pas les odeurs de nourriture. Les odeurs montrent d'emblée Florent comme poursuivi, menacé, violenté et envahi. La « symphonie » puante des fromages, comme une apothéose, conclut son aventure en précisant l'aspect mortifère et putride qui entoure les commérages des commerçantes depuis le début du roman, annonçant le retour de Florent au bain avant même qu'il ne soit dénoncé par Lisa. Grâce aux odeurs, l'auteur construit un réseau de significations par lequel ses espoirs de vie meilleure et de révolution sont d'avance déçus. Notre analyse met en lumière le fait que Zola inscrit le dénouement de son œuvre en filigrane dans l'ensemble des descriptions qu'il présente, principalement par le développement des métaphores filées d'odeurs, augmentant constamment le poids qui « écrase » son héros jusqu'à ce que son dégoût face à la nourriture et face aux Halles l'isole complètement des autres.

## II : Huysmans

« *Littérature de décadence!* — Paroles vides que nous entendons souvent tomber, avec la sonorité d'un bâillement emphatique, de la bouche de ces sphinx sans énigme qui veillent devant les portes saintes de l'Esthétique classique. »  
Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*<sup>1</sup>

« À quoi distingue-t-on toute décadence littéraire? À ce que la vie n'anime plus l'ensemble. Le mot devient souverain et fait irruption hors de la phrase, la phrase déborde et obscurcit le sens de la page, la page prend vie au détriment de l'ensemble: — le tout ne forme plus un tout. »  
Nietzsche, *Le cas Wagner*<sup>2</sup>

L'écriture huysmansienne appelle un travail d'analyse particulier. Animé du souci de rendre la totalité du réel, le personnage décadent du célibataire, exilé hors du monde par sa propre volonté, répertorie l'ensemble de son environnement physique au cours d'une réflexion artistique, faisant d'un simple milieu de vie une création elle-même artistique. Le roman se transforme en une sorte d'essai sur différents sujets, comme l'art ou la littérature. Les morceaux descriptifs de Huysmans sont toutefois de moins grande envergure que ceux que l'on a vus chez Zola. Ils sont des réflexions intellectualisées du réel vu hors du mouvement de la vie. Les descriptions sont méticuleuses et ordonnées, ce qui les empêche d'atteindre le degré d'évocation quasi mythique que nous avons montré chez Zola. Encore près du naturalisme zolien mais déjà orientée vers le style décadent, c'est une écriture artiste aux sujets dépouillés fortement occupée de couleurs et de peinture. Le roman décadent décrit une vie sans événement, une sorte de vide, dans un style et un vocabulaire excessivement ornés et recherchés.

Voyons d'abord brièvement en quoi consiste la décadence, ses origines ainsi que les caractéristiques de l'œuvre (construction, mode narratif, point de vue) par les travaux de René-Pierre Colin, Joëlle Caullier, Catherine Coquio et Béatrice Didier, à la suite de quoi nous débiterons notre étude d'*À rebours*.

<sup>1</sup> Baudelaire, Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe » in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 589-600.

<sup>2</sup> Thorel-Cailleteau, Sylvie, *op. cit.*, p. 462. Elle cite Nietzsche sans préciser la page d'où provient la citation.

### 1. De la décadence

La décadence est un concept vaste, complexe et qui a nombre d'acceptions. La définition de Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine* exprime très bien le sens qu'on lui donnait au XIX<sup>e</sup> siècle: « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance du mot.<sup>3</sup> » En effet, les textes que produisent les décadents sont des assemblages: ce sont des romans narrant de menus incidents du quotidien sans réelle histoire ni aventure et où domine souvent l'énumération. On voit nettement une sorte de « décomposition » des textes en suite de tableaux et de réflexions où l'action, généralement minimale, occupe une place secondaire. « L'art décadent, c'est [...] le reniement de la ligne et du contour<sup>4</sup> », et ce « progrès du flou » évoqué par René-Pierre Colin dans sa définition du travail décadent de Huysmans est surtout suscité par l'abondance impressionnante d'adjectifs descriptifs, ceux-ci faisant la promotion, dans la phrase, « de l'accidentel sur la substance », la « ligne disparaissant au profit de la tache<sup>5</sup> ». La vie de des Esseintes est racontée à travers une suite de rêveries, de descriptions d'intérieur et de critiques de la littérature et des arts de façon telle que le lecteur perçoit l'existence du personnage comme une juxtaposition de biens et d'idées. Le texte ne montre en fait que ce qui meuble, au sens strict du terme, la maison et la vie du protagoniste. Les chapitres du roman sont presque autonomes: l'auteur présente à chaque fois un sujet particulier (critique littéraire, critique et commentaire de peinture, décoration, voyage, etc.) qui est peu ou pas lié aux précédents. L'ensemble de ces discours divers, comme différentes listes ou catalogues, ne semble servir qu'à combler le vide de l'existence de des Esseintes, qu'à donner à lire l'apparence d'une vie active ou remplie.

<sup>3</sup> Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, « Charles Baudelaire », Plon, 1926 [1883], t. I, p. 19-20, cité par René-Pierre Colin, « Les décadents: nuanceurs ou barbares de l'idée », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 47.

<sup>4</sup> Colin, René-Pierre, *ibid.*, p. 48.

<sup>5</sup> Colin, René-Pierre, *ibid.*

### 1.1 Point de vue littéraire

La décadence est vue, par les contemporains de des Esseintes, comme l'art de la miniature, du détail oiseux dans une quête obsédante de la nuance et du fragment, de la précision, de l'érudition; soit:

une propension aux raffinements de la langue, une préciosité dans les sonorités, une acuité extraordinaire dans la perception des correspondances secrètes, une qualité d'écoute des sensations, un mystérieux pouvoir allusif, une attention particulière aux "données immédiates de la conscience"<sup>6</sup>.

Si l'on se réfère à une lettre entre deux contemporains de Huysmans, Mirbeau et Poictevin, le désir qui fait écrire Poictevin est de saisir l'absolu des choses: « Voyez-vous, [...] j'aurais tant voulu incarner mes amours dans une expression rendant parfum, couleur, forme, mouvement; rendant enfin une essence par un trait caractéristique, par je ne sais quoi qui réside à la frontière de prétendu réel et l'invisible uniquement senti<sup>7</sup> ». Notons ici la grande importance accordée aux sensations dans la qualité du rendu et tandis que la nécessité de saisir la totalité des impressions d'un moment demeure. Les auteurs décadents sont donc des écrivains qui se passionnent pour l'écriture artiste, une écriture ornée, érudite, outrancière, fortement axée sur les sensations et, surtout, sans « histoire ».

### 1.2 Causes historiques

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que la société bourgeoise nouvelle a atteint des sommets économiques, l'avancement technologique et scientifique amène une crise des valeurs importantes en Europe, une sorte de vide moral que les artistes ont saisi et exprimé dans leurs œuvres. Joëlle Caullier définit, à propos de la musique dite « décadente », ce terme pour clarifier les questions soulevées par ce vide:

l'inquiétude qui, sous le nom de Décadence, s'empare de toute l'Europe, semble provenir d'une sensation de déracinement, de brisure irrémédiable qui trouve sa cause dans ce qui constitue la modernité d'alors: la science positiviste a ébranlé les certitudes de la religion, [...], le nouveau mode de vie tourné vers la production avive l'angoisse existentielle en accusant toutes les divisions, en multipliant les brisures: l'équilibre [...] entre la campagne et la ville est définitivement rompu [...], le travail domestique se sépare du travail productif lui-même

<sup>6</sup> Caullier, Joëlle, « Musique et décadence », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 147.

<sup>7</sup> Lettre de Poictevin à Mirbeau, 7 nov. 1889 (coll. de l'auteur), citée par Colin, René-Pierre, *loc. cit.*, p. 50.

organisé en une hiérarchie de tâches spécifiques, l'intelligence se dissocie du sentiment [...]; l'homme se sent alors dans l'obligation de faire un choix impossible entre deux groupes de valeurs parfaitement antagonistes, les valeurs traditionnelles d'une part, assimilées à l'idéalisme, les valeurs nouvelles d'autre part, concrètes, quotidiennes, imposant leur loi essentiellement matérialiste. Cet isolement de tous, cette incommunicabilité entre réel et imaginaire multiplient les souffrances psychiques.<sup>8</sup>

Habités par ce sentiment, les individus sont en quête d'absolu, ils sont mus par le désir de faire partie d'un tout, ce qui se traduit, dans le monde de l'imaginaire et de l'art, de multiples façons, allant de la cosmogonie wagnérienne aux choix de nouveaux cultes, diaboliques ou autres. Ces artistes sont identifiables par leur désir commun d'œuvre « d'art total » et par l'idée de correspondances secrètes régissant l'ensemble des arts.

Joëlle Caullier ne voit pas dans la crise décadente l'expression de la crainte de la fin de la civilisation comme plusieurs, même des contemporains, la considèrent, mais elle y trouve une « inquiétude devant la désintégration qui menace l'être intérieur<sup>9</sup> ». Selon elle, par la valorisation du sérieux, de l'économie et du travail, les gens se sont éloignés de l'idée du bonheur comme signe de l'épanouissement de l'être que la philosophie des Lumières promouvait. Cette nouvelle façon de vivre en ne considérant que les avoirs provoque une sensation de perte de l'unité individuelle. La reconstruction de cette unité s'opérerait à travers la satisfaction des désirs et par une sorte d'interminable relation de soi à soi. Le personnage de des Esseintes, enfermé avec lui-même loin du monde, montre bien ce repliement en ne travaillant qu'à sustenter ses besoins, ses caprices, et à susciter en lui, que la vie mondaine à complètement dégoûté de tout, de nouveaux désirs.

### *1.3 Baudelaire: spleen, artifice et névrose*

Dans un article fort intéressant à propos du mythe baudelairien à l'origine de la décadence, Catherine Coquio explique, par une approche sociologique et historique, la constitution de Baudelaire en mythe car plusieurs auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle ont élu sa poésie comme modèle de vie et de mort<sup>10</sup>. « La fonction du modèle est d'être un opérateur

<sup>8</sup> Caullier, Joëlle, « Musique et décadence », *loc. cit.*, p. 140.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>10</sup> Coquio, Catherine, « La "Baudelarité" décadente », *Romantisme*, n° 82, 1993-1994, p. 91-107.

de décadence, un accélérateur<sup>11</sup> », mais la simple adoption d'un modèle comme absolue perfection condamne nécessairement l'écrivain à la copie, à l'aliénation de sa créativité propre. Catherine Coquio explique ensuite comment les commentaires critiques des auteurs décadents sur Baudelaire ont été le lieu « d'émergence et le matériau de constitution d'un modèle théorique de la décadence<sup>12</sup> ». Par un lent travail de modélisation de l'œuvre du poète, les auteurs décadents transforment les écrits et la vie du modèle (surtout sa mort aphasique) en une sorte de mythe qui, non seulement, les limite, mais leur nuit dans leurs éventuelles avancées artistiques en les ramenant à du déjà dit, à des sujets et des modes déjà explorés. Catherine Coquio termine en montrant, par une approche sémiologique basée sur le travail d'Antoine Compagnon, que « l'appropriation de l'œuvre baudelairienne par les décadents procède d'une conceptualisation perverse<sup>13</sup> », affichant le « spleen » ou « l'ennui » non pas avec toute la force évocatrice d'une allégorie ou d'une image poétique comme l'avait fait Baudelaire, mais « à des fins purement rhétoriques ou ornementales, subordonnées à une ultime fonction référentielle.<sup>14</sup> » Les décadents sont obsédés par la question du vrai et du faux, de la valeur de la réalité par rapport au factice et de l'imitation par rapport à l'original. La garantie du vrai passe, pour eux, par les sensations du corps, elles-mêmes troublantes en ce sens qu'il est possible, comme le fait constamment des Esseintes, de susciter artificiellement les sensations, brouillant conséquemment les frontières du vrai et du faux.

En somme, l'élection d'un modèle permet à certains auteurs décadents de se définir par et en lui<sup>15</sup>. Cette identification provoque toutefois une sorte d'angoisse morbide ou une névrose face à l'inévitable répétition, le modèle devenant avec le temps un poison par la finitude même qui l'a fait prendre comme objet de « culte ». Le fait qu'une œuvre

<sup>11</sup> Coquio, Catherine, *loc. cit.*, p. 93.

<sup>12</sup> Le texte *Notes nouvelles sur Edgar Poe* de Baudelaire sur Poe (op. cit. p. 589-600.) faisant de « l'idée de décadence une entreprise de séduction [...], un penchant irrésistible, une préférence » (Catherine Coquio, *loc. cit.*, p. 93) est, selon Catherine Coquio, constamment repris, réécrit par les décadents, devenant ainsi une source des règles esthétiques et des images poétiques qui hanteront les disciples.

<sup>13</sup> Coquio, Catherine, *loc. cit.*, p. 96.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Coquio, Catherine, *loc. cit.*, p. 100: « se bricoler un moi » par le modèle de Baudelaire.

soit si parfaitement complète aux yeux de certains auteurs les obligent nécessairement à abdiquer leur désir d'originalité, de nouveauté ou leur prétention au génie en les entraînant à l'imitation.

#### *1.4 La littérature et les autres arts*

Béatrice Didier, cherchant à montrer l'importance de la musique dans la cohérence et la cohésion de l'œuvre de Huysmans, explique que « par-delà les *Correspondances* » baudelairiennes, « ce qui frappe, dans l'expérience de des Esseintes, c'est [le] caractère systématique<sup>16</sup> » du traitement qu'il fait des autres arts. Comme avec l'orgue à bouches, dispositif distribuant divers alcools par une mécanique complexe semblable à l'orgue, Huysmans structure la comparaison du goût et de la musique jusque dans les moindres détails, même techniques<sup>17</sup>. Béatrice Didier explique encore que Huysmans évite assez gracieusement « un des grands écueils du roman surchargé de réflexions esthétiques<sup>18</sup> » en abordant ces sujets par le truchement de l'évocation de souvenirs d'enfance rappelés soudain par le parfum de l'orchidée par exemple, intégrant intimement ses appréciations esthétiques, ses listes ou ses répertoires à la vie des personnages, à la trame des œuvres. Il n'en demeure pas moins que, malgré la tendance romantique et impressionniste à croire aux correspondances entre les arts, la littérature, la musique et l'art de la parfumerie sont des langages spécifiques et irréductibles. Le romancier ne peut jamais donner qu'une « équivalence ou une approche du langage musical<sup>19</sup> » à travers ses mots, ou une approximation verbale des volutes parfumées. Le texte ne peut produire qu'une transposition des impressions et des sensations, qu'une traduction des

<sup>16</sup> Didier, Béatrice, « La référence musicale », *Les Cahiers de l'Herne*, n° 47, 1985 (« Huysmans »), p. 295.

<sup>17</sup> Béatrice Didier montre que Huysmans s'attarde à plusieurs détails musicaux précis: « l'abondance des instruments, puis l'organisation de quatuors, de quintettes [...], enfin la similitude ne s'arrête pas aux timbres, elle vise aussi les modes (mineur, majeur), et même les formes musicales (marches funèbres, pastorales, etc.) », *ibid.*, p. 296.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 298.

effets ou des stimuli. Un auteur ne peut empêcher qu'« un certain hiatus, une relative impossibilité de dire<sup>20</sup> » s'imisce entre les deux réalités. Là réside la difficulté mettant en évidence, selon Béatrice Didier, le talent ou la faiblesse d'un auteur. La principale différence entre l'étude de la musique et celle de l'odorat est que la phrase lue peut à son tour faire l'objet d'un travail musical (rythme, sonorités, consonances, etc.), tandis que peu importe la qualité de la description d'un parfum, jamais la phrase ne sentira. Le jeu des synesthésies entre les différents sens est donc un trait essentiel pour aborder les écrits de Huysmans qui prend un grand soin de ses métaphores et de son travail sur l'art de la parfumerie, comme nous le vérifierons.

## 2. À rebours

Huysmans, dans la « Préface du roman écrite vingt ans plus tard », constate la crise du roman naturaliste comme « roman-boutique » puisque « “la somme d'observations que chacun avait emmagasinée [...] commençait à s'épuiser”<sup>21</sup> ». Comme l'explique Patrick Wald Lasowski, Huysmans déchire la conception ordinaire du roman en remettant en cause des lois du récit. Chez lui, une « certaine modernité cherch[e] à s'affirmer dans la détermination volontaire de “faire absolument neuf”<sup>22</sup> ». Huysmans dit avoir eu, en effet, « le désir de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus se servir, en un mot, de cette forme que comme d'un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux<sup>23</sup> ». Il décrit son envie de « supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme, concentrer le pinceau de lumière sur un

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>21</sup> Wald Lasowski, Patrick, « Le Faux Joris-Karl Huysmans », *Revue des Sciences humaines*, t. XLII, n° 170-171, 1978-2-3 (« Joris-Karl Huysmans »), p. 168. Notons que Patrick Wald Lasowski, comme d'autres commentateurs, nuance les opinions formulées par Huysmans dans cette préface en soulignant le caractère décidé des déclarations de Huysmans contre le naturalisme et Zola alors qu'il entretenait encore plusieurs liens avec le mouvement et Zola à ce moment. Voir aussi la « Préface » au roman de Marc Fumaroli, *À rebours*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1977, p. 7-51, ainsi que les articles « À rebours, un roman naturaliste? » d'Alain Pagès (p. 3-17), « Huysmans et le mythe d'À rebours » de Richard Griffiths (p. 19-52) et « À rebours sur À rebours: Huysmans préfacier » de Valeria Di Gregorio Cirillo (p. 53-69) dans le collectif *Joris-Karl Huysmans, À rebours*, « Une goutte succulente », La Société des études romantiques, Paris, CDU et CEDES, 1990, 376 p.

<sup>22</sup> Wald Lasowski, Patrick, *loc. cit.*, p. 168.

<sup>23</sup> Huysmans, Joris-Karl, « Préface écrite vingt ans après le roman », in *À rebours*, *ibid.*, p. 71.



seul personnage, faire à tout prix du neuf<sup>24</sup> ». S'éloignant du roman naturaliste qui cherche à rendre la totalité du réel, Huysmans se tourne plutôt vers un roman ouvrant ses chapitres à des énumérations d'objets d'art, de richesses et d'excentricités, au style de « boutique princière de curiosités esthétiques<sup>25</sup> », comme le disait péjorativement Léon Bloy, soulignant par sa critique un aspect essentiel de l'écriture huysmansienne: le répertoire, le catalogue. Comme le montre la « Préface écrite vingt ans après le roman », Huysmans fait sciemment de ses chapitres une suite de condensés techniques, de manuels: un chapitre sur la littérature latine, un sur la botanique, un autre sur la névrose, etc. Pour Huysmans, un roman moderne est une œuvre où « chaque chapitre dev[ient] le coulis d'une spécialité, le sublimé d'un art différent; [le sujet] se condens[e] en un "of meat" de pierreries, de parfums, de fleurs, de littérature religieuses et laïque, de musique profane et de plain-chant<sup>26</sup> ».

Outre un chapitre particulièrement riche en odeurs, les occurrences des parfums dans *À rebours* sont parsemées à travers l'ensemble du roman. Dans la plupart des descriptions, un nom, un adjectif ou une brève phrase indique une odeur, donne l'impression de toujours être dans un milieu odorant. Nous étudierons principalement deux types d'extraits, soit quelques scènes ou descriptions où les parfums sont présents, mais ont une moins faible importance quantitative, puis un long extrait fortement chargé d'odeurs et de parfums. Le moment olfactif le plus important du roman est le chapitre consacré à l'art de la parfumerie, le chapitre X, où l'hallucination olfactive mène le personnage aux limites de la névrose. À travers cette suite de parfums, nous nous attarderons surtout à montrer comment Huysmans utilise les odeurs et comment les synesthésies qu'il développe influent sur le sens général des scènes et de l'œuvre. Le roman de l'ennui et de la solitude qu'écrit Huysmans devient presque exclusivement, et sans voile, un catalogue de sensations sans vie, sinon celles de la névrose. Par l'étude des parfums, nous nous intéresserons à l'effort que le personnage déploie dans son isolement pour

<sup>24</sup> Huysmans, Joris-Karl, *ibid.*, p. 71.

<sup>25</sup> Patrick Wald Lasowski cite un écrit de Léon Bloy dont la source n'est pas indiquée (p. 168).

<sup>26</sup> Huysmans, Joris-Karl, *op. cit.*, p. 60.

voir en quoi les odeurs parviennent à traduire ses pensées, à chasser son ennui ou à l'exalter. Notre analyse s'intéressera d'abord aux multiples significations du nom de des Esseintes, à l'importance des odeurs dans la description des lieux de l'enfance décrits dans la « Notice » lors de la présentation du personnage, notamment celle de Fontenay-aux-Roses, lieu de l'exil. Nous nous pencherons ensuite sur différents types d'allusions odorantes du roman par l'étude du boudoir d'un ancien « logement » et d'une description particulière du thé. Ces odeurs surgissent au milieu de descriptions tout autres, caractérisées par un fort jeu de correspondances et de synesthésies qui introduisent ou condensent des significations essentielles dans le roman. Nous porterons une attention particulière aux plaidoyers contre la Nature vantant l'artifice qui établissent les valeurs présidant aux choix du personnage principal.

### *2.1 Du personnage et de ses origines*

Le roman débute par un tableau généalogique complet des ancêtres d'une grande famille et par une énumération rapide de leurs caractéristiques, présentant ensuite l'unique héritier qui termine la lignée: le duc Jean de Floressas des Esseintes, dont le portrait est peu flatteur<sup>27</sup>. Fortement inscrit dans un principe d'hérédité qui doit beaucoup aux théories naturalistes, cette présentation raconte l'enfance par des lieux communs descriptifs: enfance abandonnée, blondeur « extraordinair[e] », éducation chez les Jésuites, lectures, courses dans les prés verdoyants. Toutefois, dès cette « notice » qui introduit le personnage, certains traits particularisent l'écriture de Huysmans et la distinguent nettement des influences qu'on peut y voir. En effet, rien ne se passe, rien ne s'est passé non plus; seule une suite de qualifications et de nuances à propos des gens et de leur milieu agrémentent le texte. Alors que, par le ton de la narration et l'introduction à l'histoire familiale, le lecteur s'attend à quelque événement romanesque venant perturber la

<sup>27</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, *ibid.*, p. 78: « un seul rejeton vivait, le duc Jean, un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d'un bleu froid d'acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes. Par un singulier phénomène d'atavisme, le dernier descendant ressemblait à l'antique aïeul, au mignon, dont il avait la barbe en pointe d'un blond extraordinairement pâle et l'expression ambiguë, tout à la fois lasse et habile. »

vie de ce seul descendant, la vie de des Esseintes est au beau fixe, monotone même. La mort des parents ne change rien à l'expression ni au rythme de vie du héros, Jean<sup>28</sup>. Le texte souligne chez le personnage un détachement complet de sa famille, de ses proches, et prépare le lecteur à un récit centré sur un individu et préoccupé uniquement de lui: des Esseintes. Les étapes de la désillusion du monde que vit ce dernier sont clairement et simplement énoncées, jusqu'au moment où il s'établit dans la maison de Fontenay, là où le récit proprement dit débute.

Il est intéressant de noter que la narration ne nomme le personnage principal que deux fois par son prénom, le désignant d'abord comme le « duc Jean » dans l'énumération généalogique, puis comme « Jean » lorsqu'il est question de son éducation chez les Jésuites. Dans tout le roman, ce personnage n'est désigné au lecteur que par le pronom « il » ou par son nom de famille, des Esseintes, lui qui est si éloigné des siens<sup>29</sup>. Constantement montré et nommé comme membre d'une famille, comme inscrit dans sa propre histoire, le personnage des Esseintes porte un nom qui laisse entrevoir tout un réseau de significations. Dans une étude psychanalytique d'*À rebours*, Irène Tschinka<sup>30</sup> montre comment de « des Esseintes » l'on peut, et avec grand intérêt pour la compréhension de l'œuvre, tirer « enceinte », lien direct à l'envie profonde du personnage de se retirer du monde dans une maison fermée dont les pièces sont aménagées comme autant de petites boîtes. Dans son désir d'isolement, des Esseintes va jusqu'à faire tendre les murs de cuir, comme la reliure d'un livre, disposant une seconde peau entre lui et le monde

<sup>28</sup> Huysmans, Joris-Karl, *ibid.*, p. 78: L'enfance de des Esseintes « avait été funèbre », « la mère [...] mourut d'épuisement », et « à son tour le père décéda d'une maladie vague » sans émotion aucune. L'utilisation des articles « la » et « le » éloignent clairement le récit de tout sentiment, de toute sensation de « perte » que des adjectifs possessifs auraient pu signifier dans ce contexte de mort. Le ton demeure le même pour la description des études et de la vie jusqu'à sa majorité.

<sup>29</sup> Huysmans, Joris-Karl, *ibid.*, p. 81-82.

<sup>30</sup> Tschinka, Irène, « À rebours: les bords de l'écriture », *Revue des sciences humaines*, t. XLII, n° 170-171, 1978-2-3 (« Joris-Karl Huysmans »), p. 46-48.

comme une juxtaposition d'enceintes<sup>31</sup>. C'est aussi une mise en abîme: des Esseintes est un auteur qui n'écrit pas et qui se met physiquement en livre, au cœur d'un livre, alors que le lecteur est justement en train de lire sa vie dans un livre. Ce mouvement d'insertion est présenté comme si le livre était la demeure de des Esseintes. D'autre part, « des Esseintes » évoque le mot « essence », et la quête des essences, des sucs, est au centre de ce roman comme au centre du nom, surtout avec l'espèce de double essence créée par le nom « Jean de Floressas des Esseintes ». Irène Tschinka considère d'ailleurs que cette recherche des essences résume « la problématique huysmansienne: arriver à dégager, dans l'ensemble d'un savoir trop lourd, quelques éléments supportant ce même ensemble<sup>32</sup> ».

De plus, « Floressas » est phonétiquement lié à la flore ou à l'efflorescence, ce qui semble à l'opposé de la personnalité du personnage. En effet, lui qui recherche systématiquement l'artifice et qui, dans tout le foisonnement de la nature, préfère les spécimens maladifs ou ayant l'air artificiels, est on ne peut plus éloigné de la nature que signifie « flore », tout comme de la luxuriance qu'implique le terme « efflorescence ». Toutefois, « efflorescent » signifie aussi « qui est couvert de pruine », soit la mince couche de cire naturelle recouvrant les fruits et servant à les protéger des intempéries, ce qui rappelle le désir de protection qu'exprime des Esseintes dans l'aménagement de sa demeure.

Il apparaît que les noms du protagoniste sont eux-mêmes, par leurs sens multiples, les sucs de la personnalité de des Esseintes, les essences qui le forment. Il est donc rapidement présenté comme orienté malgré lui vers la flore, vers les floraisons et vers les essences de toutes sortes, soit des arômes ou des parfums. D'ailleurs, l'ironie contenue

<sup>31</sup> Il est intéressant de noter l'insistance de l'auteur et, peut-être aussi, de des Esseintes à préciser que les couloirs de la demeure de Fontenay sont étanches. En effet, on peut lire « une petite pièce, séparée de son cabinet de travail par un corridor capitonné, hermétiquement fermé, ne laissant filtrer, ni odeur, ni bruit, dans chacune des deux pièces qu'il servait à joindre » (Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, *op. cit.*, p. 99). Une page seulement plus loin, on peut aussi lire: « près de la porte qui communiquait avec la cuisine par un couloir garni de capitons et résorbait, de même que le corridor joignant la salle à manger au cabinet de travail, toutes les odeurs et tous les bruits » (*Ibid.*, p. 101).

<sup>32</sup> Tschinka, Irène, *loc. cit.*, p. 47.

dans le nom de la banlieue où il s'exile est à peine voilée. « Fontenay-aux-Roses » offre en concentré ce qui déplaît le plus à des Esseintes: les roses, leur parfum et leur apparence, et aussi quelque chose de la fontaine de jouvence ou de joyeux s'accordant mal à son caractère mélancolique. Bien entendu, le lieu ne correspond en rien, du moins dans les descriptions du roman, à ce que sa désignation laisse penser, comme si elle était une usurpation ou un travestissement. Comme nous le verrons plus en détail, Fontenay sera surtout vu sous la pluie ou de nuit, ce qui lui enlève toute chance de se montrer sous un jour fleuri.

Il est, par conséquent, essentiel de voir en quoi la relation de des Esseintes à l'essence des choses et aux essences de la parfumerie ou de la gastronomie est fondamentale. La façon qu'a des Esseintes de considérer les objets, de les juger et d'entrer en contact avec eux passe par ce goût qu'il a de l'essence. Des Esseintes est un être en rupture avec lui-même, avec son nom, mais il est aussi en accord avec lui par sa quête des essences, de la pureté et de la concentration des sensations. Comme le roman le montre bien, ce personnage part en quête de sensations plus fortes et plus enivrantes que la réalité en s'isolant du monde pour se consacrer uniquement à l'exercice de ses sens. Dans la demeure de Fontenay, des Esseintes s'exerce à sentir, à goûter, à voir avec plus de précision et plus de puissance, soumettant son imagination, sa pensée et ses nerfs à des tensions dans le but de complètement remplacer le réel dans un raffinement des perceptions, ce qui le mènera à l'épuisement nerveux que l'on connaît. Quête de sensations pour vaincre l'ennui, cette exacerbation des sens dans la réclusion est aussi, plus profondément, une quête de soi à travers le travail des perceptions. Atteint de la maladie de l'ennui, des Esseintes s'exaspère, s'énerve au sens fort d'excitation des nerfs ou d'anxiété<sup>33</sup>, pour atteindre un semblant de plaisir qui, sachant la facticité de ce qui l'a engendré, n'est pas vraiment satisfaisant. D'ailleurs, la fin du roman est plus un retour à la situation de départ qu'une avancée, sa maladie et son retour forcé à Paris indiquant que la voie choisie pour parvenir à un état nouveau n'était pas la bonne.

<sup>33</sup> *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1994, p. 760. Énerver: du terme latin *enervare*: « couper les nerfs »

### 3. Moments de correspondances

Notre étude abordera plusieurs brefs passages du roman pour montrer, comme nous l'avons précédemment fait en étudiant *Le Ventre de Paris*, comment Huysmans use des parfums et des puanteurs dans le monde fermé où il situe son personnage. Nous verrons d'abord comment plusieurs de ces passages tissent des liens de correspondances entre les sens. Nous débuterons par la description du vallon du château de Lourps (dans la « Notice »), pour la mettre en comparaison avec la vision de Fontenay (présentée à la toute fin du chapitre II). L'étude de la description du boudoir du premier chapitre suivra. La première partie de notre analyse se terminera par la dégustation de thé qui précède le jeu de « l'orgue à bouches » (au chapitre IV).

#### 3.1 Le vallon du château de Lourps

La « Notice » qui introduit le lecteur au roman place l'œuvre dans un registre particulier. En effet, la présentation du personnage principal passe par la théorie de l'hérédité, comme nous l'avons constaté lors de notre brève étude des patronymes. Les étapes importantes d'une entrée en matière classique (l'origine, l'enfance et l'éducation) situent le personnage historiquement, physiquement et intellectuellement.

La description des lieux dans lesquels le personnage évolue nous intéresse particulièrement, car, connaissant sa personnalité et ses goûts, le lecteur s'attend à le voir intéressé par l'architecture, par les pièces du château ou par les toiles décorant les murs. Il en va tout autrement: le château de son enfance n'est pas du tout décrit<sup>34</sup>, alors que la campagne qui l'entoure, si. Cette première description, la première qui use des sens et les entremêle, est sous-tendue par un symbolisme éclairant. Au sortir du château, parcourant un décor idyllique, la joie de des Esseintes enfant était de « descendre dans le vallon, de gagner Jutigny, un village planté au pied des collines, un petit tas de maisonnettes coiffées de bonnets de chaume parsemés de touffes de jou-

<sup>34</sup> Il le sera amplement dans *En rade*, le roman de Huysmans suivant immédiatement *À rebours*.

barbe et de bouquets de mousse.<sup>35</sup> » L'image, qui tient du lieu commun, montre la petite agglomération de maisons à « bonnets » verts se fondant dans le paysage, et compose un tableau bucolique. L'évocation de la tour et des églises atteste d'une inscription historique: la région de Provins recèle des constructions datant des XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles<sup>36</sup>. Dans ce décor bucolique, des Esseintes « se couchait dans la prairie, à l'ombre des meules<sup>37</sup> » pour percevoir la nature par ses sens: « écoutant le bruit sourd des moulins à eau », « humant le souffle frais de la Voulzie » ou allant jusqu'au « hameau vert et noir de Longueville ». L'auteur inscrit des Esseintes dans un décor existant, historique même. Toutefois, « les parfums, les couleurs et les sons se répondent<sup>38</sup> » ici comme dans une vision artistique. Huysmans place son personnage dans un milieu presque hors du temps puisque ce décor est symboliquement chargé par l'aspect ancien des maisons qui accentue l'effet d'idéalisation que le texte donne à lire. L'enfance du personnage est donnée par des lieux communs descriptifs éloignant nettement la narration d'un attachement tendu à la réalité pour lui insuffler une force symbolique teintée de médiévalité, de confort absolu et d'onirisme.

D'autre part, lorsqu'arrivé au sommet des « côtes balayées par le vent », à Longueville, tel Rastignac regardant Paris qu'il veut conquérir<sup>39</sup> ou Saccard qui divise et modernise la ville du coupant de la main<sup>40</sup>, des Esseintes embrasse du regard une « étendue immense<sup>41</sup> ». Annonçant le dénouement du roman et, d'une certaine façon, les romans qui suivront *À rebours*, l'auteur montre le personnage qui voit d'un côté, la Seine, fleuve

<sup>35</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>36</sup> Il y a, dans cette région de la Marne, plusieurs joyaux anciens, comme l'église Saint-Quiriace du XI<sup>e</sup> siècle, celle de Saint-Yaoul du XI<sup>e</sup> siècle (plusieurs fois rénovée), la Tour César du XII<sup>e</sup> siècle, les remparts de la ville de Provins des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

<sup>37</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>38</sup> Baudelaire, Charles, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 38, vers 8.

<sup>39</sup> Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1971, p. 367.

<sup>40</sup> Zola, Émile, *La Curée*, in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. I, 387-390.

<sup>41</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, *op. cit.*, p. 80. Des Esseintes voit ceci: « Là, il avait d'un côté, sous lui, la vallée de la Seine, fuyant à perte de vue et se confondant avec le bleu du ciel fermé au loin; de l'autre, tout en haut, à l'horizon, les églises et la tour de Provins qui semblaient trembler, au soleil, dans la pulvéulence dorée de l'air. »

qui conduit son regard vers Paris<sup>42</sup>, un peu comme s'il prévenait le lecteur de la route que le personnage suivra. Paris est la ville où des Esseintes sera déçu par les jeunes gens, par les artistes puis par les femmes, où il connaîtra l'ennui et les désordres nerveux et qu'il souhaitera finalement fuir. D'ailleurs, la Seine est montrée comme « fuyant », elle perd ses contours et sa définition et annonce un avenir bloqué. Cet élément est significatif lorsque l'on constate que les désillusions de des Esseintes lui feront choisir le retrait de la vie mondaine dans sa « thébaïde » de Fontenay, sous un ciel « fermé », enfermé sous un toit, dans un lieu clos. D'autre part, le côté opposé à la Seine offre à sa vue des « églises et la tour de Provins » tremblantes, indécises, vues sur le fond d'un ciel chargé d'or. Décrite « tout en haut » et « à l'horizon », comme un objectif lointain, elle indique clairement le chemin à suivre pour le personnage alors que la direction de la Seine est « sous lui », basse, comme une descente vers un ciel « fermé ». Cette vision annonce la conversion entrevue à la fin du roman<sup>43</sup>, montrée et vécue dans les romans qui suivent *À rebours*.

On peut donc voir en cette « Notice » la volonté de construire le roman selon des formes reconnues, de situer le personnage central de façon classique en l'inscrivant dans une perspective artistique claire de correspondances entre les sens. De plus, ces premiers éléments synesthésiques sont associés à une vision globale de l'intrigue de l'œuvre et soulignent l'importance, pour Huysmans, de lier les sensations et la raison, ce qui mène à une meilleure compréhension et à une meilleure perception du réel. L'auteur présente les événements de façon telle qu'il semble au lecteur que des Esseintes n'évoque que par la solitude et par la nature onirique qui lui permettent, par les contacts senso-

<sup>42</sup> Il est important de garder en mémoire le lieu où se déroule son enfance, soit la région de Longueville, Jutigny et Provins, au nord-est de Paris.

<sup>43</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, *op. cit.*, p.172-173. Au tiers du roman, en effet, on peut déjà voir des Esseintes aux prises avec un retour vers la religion qu'il impute à ses lectures latines, ouvrages qui sont « presque tous rédigés par des évêques et par des moines ». Cette tendance est toujours immédiatement « évaporée » par le raisonnement. La narration présente le personnage réfléchissant dans un lieu solitaire un peu comme on le voit dans le récit de son enfance. Toutefois, cette solitude, ici, fait monter la foi en lui plutôt que de rendre son esprit « indocile ». Elle est même présentée comme « contre nature ». Des Esseintes est « mécontent de ne plus être maître absolu chez lui » alors qu'il « s'essai[e] à se raisonner » — l'utilisation du verbe « essayer » indiquant une certaine difficulté à faire preuve de raison.



riels avec le monde, de prendre prise sur lui.

### 3.2 La vallée de Fontenay-aux-Roses

Toutefois, ou bien cette vision est idéalisée par le passage du temps ou bien des Esseintes change de façon draconienne à l'âge adulte, car de la nature ne lui plaisent plus que les plantes malades des banlieues. Au premier tiers du roman environ, on peut lire que:

la verdure [de la région de Fontenay] ne lui inspirait, du reste, aucun intérêt, car elle n'offrait même pas ce charme délicat et dolent que dégagent les attendrissantes et malades végétations poussées, à grand-peine, dans les gravats des banlieues, près des remparts.<sup>44</sup>

Établi depuis quelque temps déjà à Fontenay, des Esseintes connaît à peine le village qui l'avait tellement rebuté lors de son premier passage. La seule description que le roman donne du paysage de Fontenay est succincte<sup>45</sup> mais elle offre au lecteur un nouvel exemple de correspondances entre le blanc, le crayeux, le silence et le parfum d'épices. De nuit, des Esseintes « contempl[e] le silencieux paysage qui se développe » devant lui, soit un coteau « au sommet duquel se dresse les batteries de Verrières ». Suit une description étonnante soulignant les contrastes entre les objets créés par la lumière du clair de lune.<sup>46</sup> Dans la plaine, les herbes « décolorées » par cette lumière sont « évent[ées] » par un « air tiède » où sont « distill[és] de bas parfums d'épices » qui teinte ce décor sans vie d'une touche de chaleur. Au milieu d'une description surtout préoccupée de couleurs, cette « tiédeur » et ce « parfum » introduisent une nuance de sécurité, comme une maison qui embaume. La « distill[ation] » implique un geste positif d'extraction et de concentration pour l'obtention d'une « essence », ce qui oppose ces « parfums d'épices » au milieu factice et réducteur que montrent les mots « rétrécie »,

<sup>44</sup> Huysmans, Joris-Karl, *ibid.*, p. 106. Voir l'étude de Mireille Dereu « La nature dans *À rebours*. Fragments d'une rhétorique décadente », in Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, « Une goutte succulente », La Société des études romantiques, Paris, CDU et CEDES, 1990, p. 335-352.

<sup>45</sup> Huysmans, Joris-Karl, *ibid.*, p. 105-106.

<sup>46</sup> Huysmans, Joris-Karl, *ibid.*, p. 106. La nature est « poudrée de farine d'amidon et enduite de blanc cold-cream » et les arbres sont « frottés de craie par la lune » tandis que les hauts talus semblent « gouachés d'argent ».

« décolorées », « frottés » et « poudrée ». Ce parfum est non seulement transporté par l'« air tiède », mais il origine des « arbres », plaçant la nature dans la position de l'homme qui, généralement, distille ses produits à elle. Ce vent parfumé se répand dans l'air comme une note musicale « bas[se] », qualifiant le bruit du vent dans les arbres et les herbes par une odeur, par un arôme de cuisine, ce qui indique la facticité de la nature. Le fait que les arbres aient une odeur d'épices souligne l'aspect fantastique de la description: les éléments n'ont pas de fonctions naturelles (les arbres distillent) et sont travestis par l'imagination qui les déguisent, comme pour marquer l'insuffisance du paysage décrit à suscité l'intérêt sans apprêt.

La vision d'une nature « poudrée de farine » et agrémentée de « caillasses » comme parure « scintillante » est, en même temps qu'un hommage à l'artificialité, une sorte d'ironisation face à ce qui existe naturellement, hors des réalisations de l'homme. La nature est montrée comme un personnage comique « poudr[é] » et « frott[é] » de maquillage, dans une sorte de pastiche acerbe des descriptions romantiques élogieuses face aux réalisations de la nature. Décrit de façon complètement artificielle, de paysage ne sert qu'à divertir des Esseintes comme une toile qu'il interposerait entre le monde et lui. La perception d'un arôme oriental — les épices — indique aussi cet aspect irréel de la description: il s'agit d'une création d'un milieu pour entourer la demeure de Fontenay plus que d'une vision d'un paysage. Les travestissements des éléments décrits et la constance du vocabulaire des comparaisons (le champ lexical du haut et du bas, celui du blanc) ajoutent à la réalité pour en faire une vision qui convient et qui plaît à des Esseintes, qui répond à ses goûts artistiques.

De plus, Huysmans, soucieux de montrer le personnage dans des situations qui rendent bien sa personnalité, ses goûts et son état, enchâsse les descriptions que des Esseintes fait du réel entre la narration et les perceptions du personnage. Cela leur confère une valeur indicielle de la santé du personnage et de sa vision artistique du réel. S'écartant du compte rendu naturaliste qui veut saisir le monde réel par l'écriture et qui s'emporte jusqu'à la symbolisation pour donner une profondeur significative au récit, l'exa-

cerbation nerveuse de des Esseintes donne à Huysmans une sorte d'alibi pour se détourner du réel<sup>47</sup>, les troubles névrotiques appelant des exagérations, des personnifications et des amplifications. Parfois aussi, la narration prend en charge certaines descriptions qui apparaissent au lecteur comme étant de des Esseintes, réduisant les limites entre l'instance narrative et le personnage, ce qui permet à l'auteur de choisir entre une certaine neutralité ou une implication face aux gestes de des Esseintes, s'associant avec lui ou se désolidarisant de lui selon les situations ou les opinions de ce dernier.

La description du paysage de Fontenay passe d'une phrase qui distingue clairement le personnage de la narration par l'usage du pronom « il » (« Par sa fenêtre, une nuit, il avait contemplé »), à une autre qui assimile la parole de des Esseintes à la narration sans user de la forme du discours indirect (« Dans l'obscurité, à gauche, à droite, des masses confuses s'étagaient »), s'appropriant ses perceptions ou, au moins, les corroborant. Puis, après les deux paragraphes de la description, les niveaux de paroles se distinguent à nouveau, comme le montre la phrase « ce paysage ne déplaisait pas à des Esseintes » dont la forme indirecte communique les impressions de des Esseintes. Ces alternances permettent de limiter l'encadrement du personnage par la narration, ses jugements et ses actions n'étant pas l'objet d'un regard extérieur qui pourrait les présenter péjorativement ou négativement, ni les contrôler. Elles favorisent les constructions lexicales fantaisistes, qui sont certainement du goût de des Esseintes, que l'on rencontre abondamment, comme l'utilisation fréquente dans les groupes nominaux d'impropriétés suscitant des effets de sens qui obligent, pour être compris et traduits, à un langage neuf (comme des « arbres » « distillant de bas parfums d'épices » dans l'« air tiède »). Aussi, la juxtaposition de divers niveaux de langue, comme « cold cream » et « caillasses » glissés au milieu d'une saisie poétique du paysage donne un aspect con-

<sup>47</sup> L'analyse de l'hallucination huysmansienne et de ses fonctions romanesques déborde du cadre de notre propos. Voir l'article de Gwenhaél Ponnau: « Illusions, désillusions: à propos de l'hallucination dans *À rebours* », in *Joris-Karl Huysmans, À rebours, « Une Goutte succulente »*, La société des études romantiques, Paris CDU et CEDES, 1990, p. 219-234. En ce qui concerne les liens entre la maladie, l'expérimentation et la création, voir l'article de Françoise Court-Pérez: « *À rebours*, figures de l'antonomie », aux pages 159-181 du même ouvrage collectif.

cret ou « dit » à la description, connotant la dérision du personnage face au monde.

La correspondance entre les sens favorise, dans la description du paysage de Fontenay et du vallon du château, l'aspect visuel proche de la peinture moderne. Dans les descriptions de lieux ou dans les énumérations que nous avons vues, l'attention est accordée au maintien des correspondances. Par exemple, lorsque sa réclusion pousse des Esseintes vers la foi malgré lui, la narration indique que « l'atmosphère de couvent » qui l'enveloppe, le « parfum d'encens » dont il est entouré, lui « gris[e] la tête ». Bien que les parfums soient ici la cause du questionnement du personnage, l'expression « gris[e] la tête », dérivation de « lui tourne la tête », crée un effet de signification intéressant en ajoutant la notion d'enivrement à celle d'étourdissement exprimé par l'expression populaire. L'auteur introduit aussi une couleur au côté de ce parfum, les juxtaposant<sup>48</sup>. Huysmans ne fait donc pas toujours un usage très développé de toutes les notations d'odeur, certaines semblant obéir au souci de complétude et de synesthésies, ce qui le différencie de Zola chez qui chacun des détails est chargé de sens. Le personnage de des Esseintes cherche à constamment stimuler ses sens pour parvenir à créer artificiellement un monde où il ne s'ennuie pas tout en contrôlant les événements. Huysmans porte une grande attention aux sensations dans l'ensemble de la narration et dans les descriptions, sature son texte d'impressions et établit un catalogue de perceptions et de sensations. Cette abondance sert aussi à rendre l'impression de vide que vit des Esseintes, si indifférent à ce qui l'entoure et constamment tourné vers lui-même par l'attention portée aux sensations cultivées, sensations sans réel fondement, qui n'existent que par l'esprit. Semblablement, le texte tisse un réseau de mots qui s'inter-relient de multiples façons (prégnance des couleurs, analepses, vocabulaire culinaire et alimentaire, etc.) et construisent des images étonnantes, parfois, inexploitées, comme c'est le cas des « parfums d'épices » évoqués précédemment et dont le récit ne tire que peu de profit.

Comme nous venons de le voir, le récit change d'objet après chacune des envolées imaginaires, passant à une autre image et n'exploitant pas le potentiel symbolique

<sup>48</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, *ibid.*, p. 173.

des éléments convoqués par la métaphore ou par l'effet de sens d'une expression (l'évocation des parfums des paysages de Lourps et de Fontenay). Le roman qui, pourtant, déborde d'originalité et de réalisations excentriques et frivoles (comme la tortue carapacée d'or), est plein de retenue. Cette réserve est présentée au lecteur par l'effet de suspense produit par les suites d'évocations qui s'arrêtent brusquement, ce qui donne à lire une importante quantité d'images fortes sans lien entre elles, sans que le récit ne les exploite longuement. L'impression d'ennui du personnage est accentuée: le lecteur perçoit nettement chez lui un désintérêt de tout, même des choses les plus intrigantes (les plantes exotiques, par exemple), une sorte de déception générale face au réel, comme si l'abondance soulignait le vide plutôt que de le combler.

### 3.3 *Boudoir*

L'entrée dans la maison de Fontenay charge et ralentit le cours du roman par l'ampleur des descriptions: l'auteur explique les choix de décorations, choix des couleurs et des ambiances de des Esseintes dans le détail. Il utilise, entre autres, le souvenir pour briser la monotonie de la vie d'ermite du personnage et dynamiser ses descriptions. Avant d'expliquer les aménagements de la demeure, la narration décrit, dans une analepse assez longue, les appartements et les excentricités passées de des Esseintes. Le premier élément qu'évoque cette analepse est le boudoir où il « rec[evait] des femmes<sup>49</sup> ». Ce passage ne nous intéresse pas entièrement pour lui-même, mais, dès son introduction, il est marqué par un jeu de couleurs, de sons et, surtout, de parfums confirmant notre hypothèse selon laquelle l'auteur porte particulièrement attention aux correspondances pour établir clairement une dynamique de synesthésies et de créations de significations par le jeu (glissement, détournement, déplacement) entre les sens (perceptions et significations).

Il était depuis longtemps expert aux sincérités et aux faux-fuyants des tons. Jadis, alors qu'il recevait chez lui des femmes, il avait composé un boudoir où, au milieu des petits meubles sculptés dans le pôle camphrier du Japon, sous une

<sup>49</sup> Huysmans, Joris-Karl, *ibid.*, p. 87.

espèce de tente en satin rose des Indes, les chairs se coloraient doucement aux lumières apprêtées que blutait l'étoffe.

Cette pièce où des glaces se faisaient écho et se renvoyaient à perte de vue, dans les murs, des enfilades de boudoirs roses, avait été célèbre parmi les filles qui se complaisaient à tremper leur nudité dans ce bain d'incarnat tiède qu'aromatisait l'odeur de menthe dégagée par le bois des meubles.<sup>50</sup>

Plusieurs éléments sont ici remarquables comme, d'abord, la recherche de curiosités. On sait bien l'intérêt marqué, durant les années 1880, pour l'orient. Le bois japonais, le tissu indien et le bois d'Asie du sud-est (« camphrier ») soulignent l'exotisme, tout comme les « petits meubles sculptés », l'« espèce de tente en satin rose » et la suite de miroirs « à perte de vue » indiquent l'envie d'exclusivité et celle de « se singulariser » par l'« étrange<sup>51</sup> ». L'accumulation de ces objets rares est signe de la richesse et de l'excentricité du protagoniste, mais l'usage d'expressions comme « aux sincérités et aux faux-fuyants des tons », « que blutait l'étoffe » et « tremper leur nudité dans ce bain d'incarnat tiède » témoigne d'une recherche stylistique et artistique qui dépasse le simple goût de l'orient. On peut voir dans le premier exemple une figure d'opposition (« sincérités » — « faux-fuyants »), mais l'impropriété (« tremper » — « bain » d'étoffe rose) et l'utilisation de « bluter » dans ce contexte sont des détournements plus recherchés. D'abord, la syntaxe de la phrase pose problème: le lecteur doit s'arrêter et chercher de quel « bain » il s'agit. En fait, les « nudités » se baignent dans le « bain » de couleur « rose » que les réflexions multiples du boudoir dans les miroirs créent. Les jeunes femmes nues se « tremp[ent] » donc dans les reflets des « glaces », dans une atmosphère « tiède ». L'enchevêtrement des images et des liens implicites est tel que les contours de la pièce réfléchie « à perte de vue » perdent leur précision, comme dans une vision onirique. Secondement, le verbe « bluter », qui signifie l'action de tamiser la farine pour la séparer des particules de son, ne peut s'appliquer à l'objet « lumière » que par le sens second de tamiser (atténuer, diminuer l'intensité). Ce terme spécialisé et rarement utilisé ajoute à la difficulté de lecture de ce passage dont les propositions relatives et subordonnées inversées ralentissent la lecture.

<sup>50</sup> Huysmans, Joris-Karl, *ibid.*

<sup>51</sup> Huysmans, Joris-Karl, *ibid.*, p. 89.

On peut aussi répertorier dans ce bref passage presque toutes les formes d'art: la sculpture, la peinture et sa science « des tons », la musique (« écho », « composé ») et une mention des odeurs. L'agencement de la pièce décrite est une sorte de catalogue d'art. Toutefois, les sens et les arts sont introduits et mis en forme par des termes détournés de leur sens habituel. Des Esseintes « *compos[e]* un boudoir » plutôt qu'une pièce musicale, les « glaces se [font] *écho* et se ren[voient] à perte de *vue* », on « *trempe* [sa] nudité dans [un] bain » de « *couleur aromatisée*<sup>52</sup> ». Ce mouvement d'une sensation vers une autre entremêle les sens métaphoriquement, faisant de la langue un matériau d'art en lui-même, ce que la recherche du vocabulaire accentue. De plus, de nombreuses personnifications donnent une autonomie aux choses qui établissent comme d'elles-mêmes des synesthésies. Ce sera aussi le cas dans le choix des décorations et des aménagements de la « thébaïde », où des Esseintes gère, calcule et prévoit l'ensemble des caractéristiques des lieux pour provoquer des sensations particulières. Dans la description du boudoir, le texte entremêle et associe les diverses impressions (visuelles, auditives, odorantes) pour faire de cette pièce une sorte de cocon où l'« atmosphère tiède » est rendue par tous les éléments du décor. Les inexactitudes, comme le bois du camphrier, arbuste duquel on distille le camphre, qui « dégage [...] une odeur de menthe », ou le rose du satin qualifié d'« incarnat tiède », l'incarnat désignant plutôt un rouge clair et vif, participent de cette imagination et des échanges de propriétés entre les matières. L'ensemble des détournements du sens des mots et des impropriétés des objets font de ce passage une sorte de fantasme, de lieu rêvé, où la recherche des sensations est rendue par les trouvailles du vocabulaire et des images.

### 3.4 La nourriture

La relation de des Esseintes à la nourriture est une suite de complications: les aliments sont trop lourds, trop riches, trop altérés pour sa digestion, ses goûts sont parfois pervertis par des « pica » et sa névrose le mène même à l'usage d'un sustenteur, in-

---

<sup>52</sup> Nous soulignons.

version complète du principe d'alimentation, qui outrepassa la digestion et évite les plaisirs du goût et de la gastronomie<sup>53</sup>. Toutefois, cette difficile relation à la nourriture ne signifie pas pour lui dégoût complet de toutes choses. À la suite de la transformation de la tortue en joyau vivant<sup>54</sup>, la narration présente des Esseintes « parfaitement heureux », état rare qui attire rapidement l'attention du lecteur. Ce bonheur suscité par la beauté de l'animal lui donne de l'appétit, fait aussi « contrai[re] à son habitude ». La description de ce qu'il ingère est parsemée d'expressions étonnantes exprimant une satisfaction complète, état d'esprit en contradiction avec le « spleen » affectant généralement le personnage.

Il se sentit *parfaitement* heureux; ses yeux se grisaient à ces *resplendissements* de corolles en flammes sur un fond d'or; puis, contrairement à son habitude, il avait appétit et il trempait ses rôties enduites d'un *extraordinaire* beurre dans une tasse de thé, un *impeccable* mélange de Si-a-Fayoune, de Mo-you-tann, et de Khansky, des thés jaunes, venus de Chine en Russie par d'*exceptionnelles* caravanes.

Il buvait ce parfum liquide dans ces porcelaines de la Chine, dites coquille d'œufs, *tant elles sont diaphanes et légères* et, de même qu'il n'admettait que ces *adorables* tasses, il ne se servait également, en fait de couverts, que d'*authentique* vermeil, un peu dédoré, alors que l'argent apparaît un tantinet sous la couche fatiguée de l'or et lui donne ainsi une tente d'une douceur ancienne, tout épuisée, toutes moribonde.<sup>55</sup>

L'ensemble de ses sensations, de ses biens, sont qualifiés par un vocabulaire qui en souligne la qualité exceptionnelle. D'abord, le nom des trois variétés de thé que des Esseintes boit, leur provenance et le voyage qu'ils ont fait pour parvenir jusqu'à lui introduisent une sorte de note exotique, mais forte et magnifiée par l'enthousiasme du personnage qui est plus nette que dans la description du boudoir. Alors que les lieux étaient décrits avec une minutie désincarnée, cette brève note heureuse tranche sur le reste de l'œuvre parce que la narration cesse, pour un instant, de placer le personnage à

<sup>53</sup> Voir à propos de la relation à la nourriture des personnages huysmansiens le chapitre « La cuisine » de l'ouvrage de Jean Borie: *Huysmans. Le diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1991, p. 143-190.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 127-132, 139. Rappelons qu'à la recherche d'un élément dont l'allure et la teinte mettraient en valeur un tapis d'Orient, des Esseintes se procure une tortue qu'il a aperçue dans un bassin. L'ayant mise sur le tapis, l'effet ne le satisfait pas, la carapace de la bête étant trop terne. Il se résout donc à faire recouvrir la tortue d'or, puis de pierres précieuses, pour empêcher « le divorce des tons » de l'agencement de la pièce et du tapis. Elle succombera à cette transformation, « n'[ayant] pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait ».

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 132. Nous soulignons.



l'écart de sa propre existence, de le présenter comme détaché de tout et comme spectateur de sa vie. Par le discours indirect qui, le plus souvent, rend les sensations et les idées de des Esseintes, le lecteur a l'impression de ne jamais vraiment entrer en contact avec lui. Le détachement qui est généralement utilisé pour aseptiser ou insensibiliser le récit est ici nuancé par le bonheur, créant une sorte d'éclaircie où des Esseintes paraît plus présent. Plutôt que de rester seulement spectateur des objets et des accomplissements des autres, des Esseintes éprouve de la satisfaction face à ce qu'il a fait. Par contre, l'attention portée à décrire chaque élément — les adjectifs et les compléments de nom foisonnent — empêche l'action et ne permet pas l'accès aux émotions du personnage. Ce passage donne l'impression de proximité au lecteur par l'enthousiasme qui perce dans le choix des mots, mais le contact entre le lecteur et des Esseintes est différé par l'énumération et la description, sans jamais vraiment survenir.

Au milieu des « chatolements » des pierres de la tortue, après la description des tasses et du vermeil qui présente le caractère visuel de son contentement, le beurre et le thé introduisent une dimension gastronomique gustative et olfactive. Comme nous l'avons vu précédemment, les thés donnent une teinte orientale au passage, mais aussi, à la suite de l'énumération des variétés de pierres précieuses dont est ornée la tortue, ces noms asiatiques ajoutent à l'aspect érudit du texte et accentuent l'impression de répertoire que nous avons souvent rencontré dans les descriptions huysmansiennes. L'aspect lointain et rare est souligné par le cérémonial évoqué, la vaisselle étant l'objet d'un choix raisonné de luxe, nécessaire, dans l'esprit de des Esseintes, à l'appréciation de « ce parfum liquide ». Toutefois, il semble que les mentions concernant le goût et l'odorat ne sont, ici encore, utiles que dans l'élaboration d'une apparence de plénitude et de synesthésies, surtout que l'ensemble de cet extrait est dominé par l'image envahissante de l'or. La carapace dorée de la tortue « gris[e] » les yeux de des Esseintes par les « resplendissements » de ses pierres. Le protagoniste boit des « thés jaunes<sup>56</sup> » et se « ser[t]

<sup>56</sup> D'ailleurs, les thés ne sont jaunes qu'infusés, en ce sens qu'il n'existe que des thés verts, blancs ou noirs, selon le traitement que l'on fait subir aux feuilles de théier. L'infusion jaune est obtenue des thés verts.

d'authentique vermeil, un peu *dédoré*<sup>57</sup> ». La comparaison des porcelaines à des « coquilles d'œufs » participe de cette insistance, la tortue étant prisonnière d'une coque d'or. Alors que des Esseintes admire la réalisation de son idée de décoration, la tortue qui « s'obstin[e] à ne pas bouger », est morte, comme si ses idées et ses créations étaient vouées à l'échec<sup>58</sup>. L'auteur use de parfums pour rendre un tableau complet, mais il ne travaille guère les liens entre les sensations qu'il énumère, le jeu sensoriel n'atteignant pas l'intensité nécessaire pour faire éclater les limites que des Esseintes s'impose par crainte de la névrose, ce dérèglement étant nécessaire à l'expression imagée, synesthésique et symbolique puissante.

Il semble par conséquent que l'auteur recherche plus l'originalité, les correspondances, un vocabulaire d'érudit et l'usage de mots rares que la composition d'un ensemble structuré dont les éléments sont liés par une force symbolique. L'apparence des choses est essentielle: un objet doit avant tout être plaisant, son élaboration doit être réfléchie, ses effets calculés et il doit susciter des sensations rares. La description des lieux met donc sciemment en valeur l'aspect factice et recherché des créations de des Esseintes qui, dans la conception de ce boudoir comme dans le choix de son habillement<sup>59</sup>, cherche, entre autres, à attirer le regard et à se démarquer. Il est donc clair qu'un certain nombre de mentions d'odeur participent, comme beaucoup d'éléments descriptifs dans ce roman, à la mise en place d'un décor favorisant l'éveil des sens. Leur portée réside justement dans ce vide constamment réactualisé ou reconduit par l'absence de force ou d'action symboliques venant aviver le récit. Enfin, les descriptions atteignent un tel degré de routine, pourrions-nous dire, que leur fonction dominante est de décrire

---

<sup>57</sup> Nous soulignons.

<sup>58</sup> Cette tortue symbolise des Esseintes par plusieurs aspects: elle périt du poids de sa carapace (sa forteresse), son « enceintes », la richesse des pierres qui la couvre nuisent à sa vie semblablement à toutes les raretés, tous les luxes dont s'entoure des esseintes. C'est aussi fort significatif que la première création de des Esseintes (dans le roman) succombe à sa transformation en œuvre, comme si les efforts du personnage pour se démarquer et faire de sa vie même quelque chose d'artistique le condamnait à mourir aussi. L'art est montré comme une voie mortelle lorsqu'il est appliqué à des êtres vivants, ce que la mort rapide des plantes exotiques corrobore.

<sup>59</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, *op. cit.*, p. 89.

artistiquement une vision ou un lieu par un vocabulaire recherché et des images étranges.

Pour Huysmans, l'usage fréquent des correspondances n'est pas un moyen de donner de la profondeur au roman ou un élan symbolique faisant éclater les limites du réel. Les correspondances participent de la description, de cette saisie du réel, le décor devenant une finalité puisqu'il n'est le théâtre d'aucune action. L'ouverture vers l'imaginaire advient par l'entremise de la névrose et le compte rendu désincarné des événements qui libère les forces de l'image et épuise des Esseintes. Alors que ce personnage passe tout son temps à planifier des exercices sensoriels visant à créer artificiellement des sensations, c'est seulement dans la dérive nerveuse que le symbole, l'image et les synesthésies entrent en fonction. Des Esseintes expérimente avec ses sens, mais il le fait le plus souvent en toute sécurité, dans des limites qu'il sait devoir ne pas franchir, ce qui rend, comme nous l'avons montré, le récit distant par rapport à lui, comme réfléchi ou intellectualisé dans les sensations qu'il rapporte.

#### 4. Des odeurs hallucinogènes

Le chapitre des parfums est clairement défini et annoncé dans le roman *À rebours*. Un peu comme les chapitres sur la littérature latine<sup>60</sup>, sur la littérature moderne<sup>61</sup> ou celui sur la collection de livres<sup>62</sup>, le chapitre X est entièrement consacré à l'art de la parfumerie<sup>63</sup>. Exactement au centre du roman, ce chapitre, que nous allons maintenant étudier, marque l'entrée de des Esseintes dans une phase critique de sa névrose, montrée par la diminution de sa vigilance dans ses expérimentations. Cette baisse le mène plus souvent à la crise, la perte de contrôle sur ses perceptions se traduisant par les

<sup>60</sup> *Ibid.*, chapitre III, p. 109-125.

<sup>61</sup> *Ibid.*, chapitre XIV, p. 293-322.

<sup>62</sup> *Ibid.*, chapitre XII, p. 247-276.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 215-229. Notre étude se concentre sur le travail de ce chapitre. Les références qui n'en font pas partie seront indiquées par une note en bas de page.

souvenirs douloureux<sup>64</sup>, l'évanouissement ou, comme à la fin du chapitre sur les fleurs exotiques<sup>65</sup>, par un cauchemar éprouvant. Le chapitre X de l'hallucination olfactive est le prélude de l'ensemble des détraquements<sup>66</sup> qui ramèneront le personnage à Paris, c'est un des moments où l'expérimentation dérive vers la crise et donne lieu à une ouverture symbolique, surtout centrée sur l'odorat. D'abord, nous verrons comment sont présentés l'art du parfum et celui de la composition odorante pour bien montrer les étapes que suit le malaise de des Esseintes, son travail olfactif étant ponctué d'images fortes, de comparaisons et de souvenirs qui introduisent une pause entre le début de l'hallucination et l'évanouissement du personnage à laquelle elle conduit.

#### 4.1 La frangipane

L'odeur hallucinée par des Esseintes est celle de la frangipane, du nom de l'inventeur du parfum, Frangipani. Ce nom est aussi celui d'une crème pâtissière aux amandes et de divers desserts usant de cette crème. Le nom de la plante, *plumeria*, dite « frangipanier » en langue commune, vient d'une similitude entre son parfum naturel et celui du parfumeur. Il semble donc que même dans ses choix d'hallucinoses, Huysmans fait vivre à des Esseintes des expériences factices. La nature reçoit ici son nom de la création du parfum par l'homme, ce qui inverse le sens habituel de la relation entre les parfums et leur origine, puisque le vocabulaire restreint lié à l'odorat oblige généralement les parfumeurs à procéder par métaphores, ou comparaisons — le nom du parfum

<sup>64</sup> On peut lire, à la toute fin du chapitre IX, que des Esseintes, souffre de « rappels qui l'assièg[ent] », « son cerveau [étant] surexcité par la névrose » lorsqu'il se « compl[âit] ainsi dans ces souvenirs ». L'auteur ajoute qu'« il sortait de ces rêveries, anéanti, brisé, presque moribond, s'inondant de clarté, croyant entendre ainsi, moins distinctement que dans l'ombre, le bruit sourd, persistant, intolérable, des artères qui lui battaient, à coups redoublés, sous la peau du cou. » *ibid.*, p. 213-214. On peut constater la violence avec laquelle est représentée le malaise — c'est presque une hallucination auditive — qu'il ressent, dans la surenchère de l'énumération des mots « anéanti », « brisé » et « presque moribond », ainsi que dans la gradation concernant le bruit, qui va de « sourd » à « persistant » puis à « intolérable ». De plus, la bataille de la névrose est en lui, sous sa peau, au niveau du cou, soit entre le corps et l'esprit, soulignant que les maux de l'esprit amènent, chez des Esseintes, ceux du corps, l'anémie originait de la névrose, et portant aussi la division du corps que nous aborderons plus tard.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 185-199.

<sup>66</sup> Nous englobons ici dans le terme « détraquements » l'accentuation de son dégoût pour toute nourriture et celle de son anémie, ainsi que l'arrivée des hallucinations auditives vers la fin du roman (elles sont présagées par ses malaises à la fin du chapitre IX, voir la note 65 ci-haut).

dont on parle, ou que l'on décrit, étant constitué par le nom de la plante comme complément du nom du mot odeur ou parfum, comme par exemple, « le parfum de la rose » ou celui « de l'orange », etc. Ici, le parfum est un assemblage artificiel qui donne, par analogie avec une plante, le nom commun de cette dernière, ce qui est un rare phénomène d'inversion dans le processus de nomination en botanique.

L'extrait que nous étudions débute par une généralité sur la névrose qui explique brièvement que ce mal provoque des changements aussi subits qu'inexplicables dans l'état des malades. Des Esseintes, « anéanti, brisé, presque moribond<sup>67</sup> », s'est « réveill[é] tout valide, un beau matin<sup>68</sup> ». L'effet semble centré sur sa tête. L'absence de mal donne lieu à tout un jeu sur les registres de la transparence et de l'opacité. Précédant immédiatement l'étude des parfums, cette entrée en matière tend à opposer le travail sensoriel de des Esseintes à la santé — l'opacité semblant le lier et le pousser à exacerber ses maux.

Sa sensation, à son réveil, est accentuée par une répétition, par une opposition lexicale bien développée et par l'annonce de la fin de la sensation de bien-être. Les images de ses douleurs étonnent: « plus de toux déracinante, plus de coins enfoncés à coup de maillet dans la nuque ». L'usage de l'épithète « déracinante » est étrange: à propos d'une toux, le mot « lancinante », par exemple, serait plus juste. La névrose semble consister, pour des Esseintes, en la séparation de sa tête et de son corps, sa tête étant arrachée, « déracin[ée] »; son corps fendu ou divisé par des « coins ». Pourtant, la « sensation d'ineffable bien-être » se traduit par une « légèreté de cervelle », justement comme si sa tête avait été arrachée. Des Esseintes est dans un état second: ses « pensées s'éclairciss[ent] et, d'opaques et glauques, de[viennent] fluides et irisées, de même que des bulles de savon de nuances tendres ». Alors que le personnage se complait généralement dans une attitude désabusée et négative face à tout, il est présenté ici au moyen d'expressions qui soulignent soit l'irréalité de ce qu'il vit en signalant la brièveté du

<sup>67</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, op. cit., p. 214.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 215.

bien-être, soit le rêve, la perte de consistance et la légèreté de ce qui l'entoure rappelant les récits d'utilisation de drogues (« fluidité », « éclairci[e] », « bulles de savon », « irisée »). Le texte qualifie, métaphoriquement, les idées de des Esseintes de « glauques » (le mot signifiant soit la couleur verte de l'eau de mer, soit la tristesse et la misère), et d'« opaques » (bloquant le passage de la lumière), de « fluides » et « irisées », soit liquides et cristallines (les cristaux réfractant et réfléchissant les lumières). La redondance de la formulation qui ajoute le verbe « s'éclaircir » aux termes de luminosité augmente donc l'importance de la clarté et l'impression que des Esseintes a une révélation, celle d'être libéré d'une partie de lui-même. Des Esseintes est affranchi de la dualité qui oppose son esprit à son corps par la séparation du corps et de la tête signalée plus tôt par notre analyse. De plus, « fluide » signifie qu'une substance épouse sans heurt la forme du contenant, comme si l'incompatibilité entre les idées et le corps entraînait autant la névrose de des Esseintes, que l'ensemble de l'œuvre décrit, que le confort momentané qu'il vit ici. Le texte fait voir que la légèreté de sa « cervelle », comme une sorte d'insouciance, amène une meilleure adéquation des sensations et la réflexion, entre ses sens qui perçoivent les multiples synesthésies du monde et son dégoût face à ce qui l'entoure. Malheureusement, son bonheur est, « de même que des bulles de savon », voué à l'éclatement, à la fin subite, puisque l'« accalmie[e] » n'origine pas d'un changement conscient opéré en lui, mais plutôt d'un hasard « sou[dain] ». Alors, « subitement, une après-midi, les hallucinations de l'odorat se montrèrent ».

Alors que la narration présente immédiatement l'odeur perçue par des Esseintes comme une « hallucination », le personnage, lui, hésite. Avant de conclure au retour de la névrose « sous l'apparence d'une nouvelle illusion des sens », il vérifie par l'entremise de son domestique qui « renifl[e] une prise d'air et déclar[e] ne respirer aucune fleur ». S'assurant qu'aucun flacon de parfum n'a été laissé ouvert, des Esseintes chasse le doute: l'odeur qui « persiste » n'existe que dans son imagination. Il agit toutefois comme s'il n'était pas conscient de son état nerveux et comme s'il devait en référer à un tiers pour avoir des certitudes face à ce qui l'entoure. Généralement, depuis le

début du roman, le personnage sait où il se trouve entre le réel et l'imaginé. Par exemple, lorsqu'il se réveille de son cauchemar, provoqué, on le sait, par le parfum d'une orchidée (un *cattleya*<sup>69</sup>) et par la vision de toutes ses plantes exotiques monstrueuses, il reprend contact avec la réalité immédiatement et fait la part des choses entre ce que son esprit vient de vivre et ce qui existe réellement. Ici, il est montré comme incapable de juger lui-même, c'est un premier pas vers l'aggravation de son mal. Pourtant, les expressions « les hallucinations de l'odorat se montrèrent » et « une nouvelle illusion des sens » du début du paragraphe laissent entendre qu'il a déjà vécu des dérèglements sensoriels que le texte ne narre pas. Bien que certaines inflammations de l'esprit de des Esseintes au contact d'œuvres d'art soient évidemment liées à sa névrose, elles ne constituent pas des crises aussi aiguës que celle-ci.

#### 4.2 Homéopathie, science et art

Combattant le feu par le feu, des Esseintes décide de « guér[ir] ou [de] retard[er] la poursuite de l'importune frangipane » en se « plon[geant] dans des parfums véritables », soit par la pratique d'une « homéopathie nasale » :

Il se rendit dans son cabinet de toilette. Là, près d'un ancien baptistère qui lui servait de cuvette, sous une longue glace en fer forgé, emprisonnant ainsi qu'une margelle argentée de lune, l'eau verte et comme morte, des bouteilles de toute grandeur, de toute forme, s'étagaient sur des rayons d'ivoire.

Dans son cabinet, se trouve la « cuvette baptis[emale] », un objet détourné de sa fonction sacrée pour servir d'évier. De plus, l'image de la lune et la comparaison du verre du miroir à de l'eau (« eau verte comme morte ») évoquent des gestes sacrificiels anciens<sup>70</sup> liés à un rite tribal ou paganique. La narration décrit le cabinet comme si des Esseintes s'apprêtait à faire appel à des dieux mystérieux, autour d'un puits sacré (« margelle »).

<sup>69</sup> Cette orchidée a été nommée d'après le nom de son découvreur, Cattley. Proust, on le sait, a écrit ce mot avec un seul « t », mais Huysmans l'écrit selon l'orthographe du nom botanique de la plante, avec deux « t », graphie que nous adoptons aussi. (Huysmans, Joris-Karl, *ibid.*, p. 192.)

<sup>70</sup> Il est intéressant de noter que cette idée du détournement des objets sacrés et « de la falsification des substances sacramentelles » revient souvent chez Huysmans et fait l'objet de longues réflexions à la fin du roman, lorsque des Esseintes est sommé par son médecin de retourner à la civilisation: « Décidément, il ne lui restait aucune rade, aucune berge », lien clair au roman suivant *À rebours*, *En rade* (*ibid.*, p. 341-346.)

Le matériau africain (ou indien) accentue l'impression d'assister à un rite polythéiste nocturne, surtout lorsqu'on note que le compositeur de parfums est quelqu'un qui joue avec « des esprits » d'odeur, terme désignant les extraits de parfums simples.

Passant d'une activité mystérieuse à des opérations pragmatiques, des Esseintes classe d'abord ses flacons: c'est une démonstration rare de quelque chose de complexe, la tâche demandant même du « recueil[ement] ». Le lecteur doit maîtriser un certain nombre d'informations pour comprendre les différents phénomènes qui seront perçus. Les « parfums simples » sont des « extraits ou des esprits » et que les « parfums composés [sont désignés] sous le terme générique de bouquets ». Pour des Esseintes, l'art du parfumeur est une science, alors que la narration présente le cabinet en des termes qui soulignent l'aspect artisanal de l'activité. Parallèlement à cette tension, l'auteur indique une « science du flair » maîtrisée par des Esseintes, mais il la montre ensuite comme un art dont il explique la facticité, caractérisant de façon opposée et changeante cette pratique. Pour des Esseintes,

l'odorat [peut] éprouver des jouissances égales à celles de l'ouïe et de la vue, chaque sens étant susceptible, par suite d'une disposition naturelle et d'une érudite culture, de percevoir des impressions nouvelles, de les décupler, de les coordonner, d'en composer ce tout qui constitue une œuvre.

Selon lui, l'étude de cet art développe « une intuition particulière » qui permet de distinguer l'odeur « fabriquée par un industriel » d'un parfum « créé par un sincère artiste ». Sur un ton quasi encyclopédique, la narration compare systématiquement l'œil, l'oreille et le nez, parcourant rapidement l'ensemble du vocabulaire des odeurs<sup>71</sup> sans intégrer l'odorat au récit, comme si la trame romanesque était suspendue pour placer ce développement théorique et critique sur l'art tel une parenthèse dans l'action.

#### 4.3 Facticité

Quelques éléments récurrents sont liés à l'exploration des parfums, soit l'idée

<sup>71</sup> On retrouve entre autres: « arôme » deux fois, « parfum » cinq fois aux pages 216-217, « nasale », « odorat » deux fois, « flair », « odorants fluides », « bouquets », « pot-pourri », « effluves », « jasmin », « fumet », « senteur », « odeurs », « renifla », « sentez », « fleur », et les mots de la même famille, *ibid.*, p. 215-218.



prégnante d'une nécessaire érudition pour saisir adéquatement les nuances de l'art et la différence, toujours soulignée, entre les produits de l'industrie, sans âme et bon marché, et l'art, que seules la richesse et l'instruction permettent de saisir et d'acquérir. De plus, l'idée d'une perception totale du monde par les sens est clairement présente dans ce chapitre sur la parfumerie, les possibilités de chacun étant directement comparées, ce qui laisse prévoir que la suite du développement sur les parfums utilisera la richesse symbolique des synesthésies. Nous constatons enfin que ce moment du roman est l'un des seuls, avec celui de « l'orgue à bouches<sup>72</sup> », à placer des Esseintes en position de créateur plutôt que de critique. Toutefois, loin de passer rapidement au travail du personnage, le récit s'arrête à bien établir la valeur artistique de ce qui sera fait, comme pour assurer la crédibilité créatrice du personnage. Puisque des Esseintes est, dans le roman, un critique sévère de peinture et de littérature, son choix de s'adonner à des travaux artistiques généralement perçus comme secondaires est significatif, soit de la conscience qu'il a de sa faiblesse, soit de son incapacité à prendre le risque de ne pas satisfaire ses propres exigences. Néanmoins, Huysmans introduit le travail de des Esseintes en soulignant la tension, liée à ce domaine, entre la science, l'art et l'artisanat. Cette présentation a pour principal effet de distinguer, dans le texte, différents points de vue, de nuancer l'enthousiasme pour ces créations et de souligner une certaine irrationalité ou une idéalisation des principes théoriques énoncés par le personnage. En fait, par une présentation de l'art de la parfumerie aussi teintée d'oppositions, Huysmans met en lumière les partis pris artistiques de des Esseintes et opère une certaine distanciation entre la narration et le personnage, ce que nous sentions peu dans les précédents extraits que nous avons étudiés.

La « précision factice » est ce qui intéresse des Esseintes dans l'art de la parfu-

<sup>72</sup> N'excluons pas non plus la rénovation et la décoration de la maison de Fontenay de la catégorie des moments de création, mais elle n'est pas présentée clairement, dans le roman, comme tel, à la différence de l'élaboration des parfums et des symphonies d'alcools. De plus, notons que le passage de « l'orgue à bouches » appelle une analyse semblable à celle que nous faisons ici, du point de vue des alcools et des goûts plutôt que des odeurs, même si les arômes des boissons ne soient pas si éloignés des parfums. Voir à la section « *Parfums et mémoire* », la note 84 au sujet des parfums d'alcools.

merie. Après avoir établi la valeur de l'exercice de cet art, une narration hétérodiégétique nettement différenciée de la voix du personnage aborde la question qui plaît plus particulièrement à des Esseintes: les parfums ne sont « presque jamais [...] issus des fleurs dont ils portent le nom », ils construisent une sensation parfumée à partir de matériaux étrangers à cette odeur. Insistant sur la grandeur des réalisations humaines, la narration précise que le simple emprunt à la Nature:

ne produirait qu'une œuvre bâtarde, sans vérité, sans style, attendu que l'essence obtenue par la distillation des fleurs ne saurait offrir qu'une très lointaine et très vulgaire analogie avec l'arôme même de la fleur vivante, épanchant ses effluves, en pleine terre.

L'effort humain de la distillation entraîne une perte de qualité que seul le génie artistique peut recréer par le travail de substances et d'arômes différents, pour équivaloir et dépasser la Nature<sup>73</sup>. Puisque l'artiste et celle-ci prennent, similairement, des éléments disparates et divers pour créer une fleur odorante, la Nature est ici dépouillée des qualités et, surtout, de l'exclusivité qu'on lui attribue généralement, comme un modèle séculaire détrôné. Des Esseintes s'efforce pourtant de rivaliser avec elle, de créer des œuvres d'art aromatiques par l'usage de multiples produits étrangers. Tout l'art est là: celui qui se contente d'extraire les essences de la Nature est condamné à ne produire qu'un pâle reflet de la réalité en espérant l'égaliser. Pour des Esseintes, l'artiste rivalise avec la Nature parce qu'il ne la copie pas et n'extrait pas la beauté d'elle. Ce faisant, il l'égale, non par l'exactitude de la copie, mais par la force du mouvement de création même. Les parfums atteignent un sommet d'artificialité puisqu'ils reproduisent les odeurs « vivantes » de la Nature par des assemblages factices.

Des Esseintes est, comme nous le voyons dans toutes nos analyses, un tissu d'oppositions et sa perception des parfums n'est pas moins multiple. Dans son goût pour l'artificiel, l'artiste, selon des Esseintes, rejoint le génie et la précision de la Nature et la dépasse pour faire des parfums qu'il crée des « œuvres », supplantant la Nature qu'il ne nomme, d'ailleurs, que « modèle ». L'art est *art-ifice* dans le sens où, pour des

<sup>73</sup> Jean Borie, dans son ouvrage *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu, op. cit.*, aborde longuement la question du « hors-norme » et du « contre-nature » (p. 112-113) ainsi que le thème de l'artificialité (« Le factice et la modernité » et « Le bricoleur », p. 119-142).

Esseintes, l'art quitte les limites du naturel pour dépasser la Nature dans l'œuvre. Contrairement à la peinture ou à la littérature, la parfumerie travaille des entités qui sont volatiles et impalpables, ce qui fait du nez la seule référence. En peinture ou en sculpture jamais une représentation d'homme ne vivra ou ne pourra être confondue avec l'homme réel qui a posé parce que l'œuvre n'est pas vivante, jamais une description de parfum dans un roman ne donnera vraiment à *sentir* ce dont elle parle. Qu'une rose ou qu'un flacon sente la rose ne fait, si la copie est parfaite, aucune différence dans la perception, sinon peut-être en ce qui concerne la force ou la concentration du parfum. Pourtant, pour des Esseintes, la perfection ne réside pas dans la possibilité de berner le sens de l'odorat par une création artificielle, mais plutôt dans la touche artistique ajoutée à la Nature-modèle, selon l'idée que la Nature est vieille, usée et dépassée. Ce choix artistique est en quelque sorte objectivé par la névrose qui amplifie, gomme ou suscite des phénomènes simples, comme un goût particulier de nourriture, ou vastes, comme une hallucination parfumée ou musicale. Ces variations dans les perceptions névrotiques du personnage ajoutent à la réalité de la vie de des Esseintes et font de la banalité de son existence une œuvre d'art.

Enfin, l'ensemble de cet exposé est construit comme un commentaire critique de l'auteur qui aborde l'art de la parfumerie par les notions de « style », de « vérité », d'« analogie », de « représen[tations] », de « personnalité » et du « ton » de l'œuvre, comme s'il présentait une critique littéraire en jetant les bases de la « science » des arômes. L'auteur poursuit en faisant appel à plusieurs métaphores filées: la joaillerie (« l'artiste [...] taille la senteur, et il la monte ainsi qu'un joaillier épure l'eau d'une pierre et la fait valoir »), les vins et la nourriture évoqués par le « fumet capiteux », la peinture que signale l'expression « touche rare ». Ces correspondances sont à l'origine des développements et du compte rendu de la création de des Esseintes qui seront tour à tour basés sur ces métaphores.

#### 4.4 La science linguistique

L'art de la parfumerie est d'abord comparé à la langue par la grammaire et la syntaxe, mais aussi par le style et l'histoire de la littérature. La comparaison devient même allégorie par son ampleur: elle interrompt le cours du récit pendant près de deux pages. Par la métaphore de la « grammaire » et de la « syntaxe des odeurs », la narration établit le travail des parfums comme sujet dont la maîtrise nécessite des études. En effet, malgré l'« apparence flottante et vague » des méthodes, il est important pour Huysmans de présenter et de constituer les techniques de la parfumerie comme un ensemble de « règles » complexes qui demandent un effort d'assimilation et de compréhension, et dont la maîtrise ne dépend pas seulement d'un don naturel de précision olfactive. Les verbes qui présentent les étapes d'apprentissage (« travailler », « comprendre », « se bien pénétrer [des règles] ») sont semblables à ceux d'un manuel de langue dont l'introduction annoncerait les étapes vers la maîtrise des nuances de l'expression. De plus, la narration souligne que l'étude comparative des grandes œuvres est essentielle pour parfaire le style. Huysmans pousse l'analogie jusqu'à utiliser des expressions littéraires; ainsi que l'étude des maîtres consiste à « désassembler la construction de leurs phrases, peser la proportion de leurs mots et l'arrangement de leurs périodes<sup>74</sup> », ce qui contribue fortement à faire de la description de ces travaux d'odeurs un art poétique quasi aristotélien qui prescrit non seulement le style, mais enseigne la construction et les proportions *rythmiques* de la phrase parfumée.

Toutefois, nuanciant cette conception classique des règles d'art, l'auteur ajoute « puis, dans cet idiome des fluides, l'expérience devait appuyer les théories trop souvent incomplètes et banales », ce qui précise la nécessité de l'expérience, clin d'œil au naturalisme peut-être, et marque l'influence sur la littérature de multiples domaines autres que les lettres à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est particulier, étonnant même, de retrouver une contradiction aussi claire à propos de la théorie qui présente le travail initiatique du passé comme essentiel. En effet, on lit d'abord que « les arcanes de cet art, le plus négligé de

---

<sup>74</sup> Nous soulignons.

tous, s'étaient ouverts devant des Esseintes qui déchiffrait maintenant cette langue, variée, aussi insinuante que celle de la littérature, ce style d'une concision inouïe, sous son apparence flottante et vague ». L'utilisation du mot « arcanes » rappelle l'aspect mystérieux et exclusif des règles qui président à l'élaboration des parfums, alors que l'usage de l'épithète « insinuante » ajoute un aspect aérien à la comparaison directe de l'odeur à la langue. Dans une sorte de mouvement comparatif circulaire, la langue acquiert la caractéristique volatile des effluves et gagne la possibilité de s'« insinuer<sup>75</sup> » partout que possèdent les émanations gazeuses. Les odeurs, pour leur part, prennent de la littérature la capacité d'« insinuer » au sens où l'on circonviendrait quelqu'un dans le but de le convaincre, les odeurs acquérant des possibilités rhétoriques ou oratoires au même titre qu'un discours. L'ensemble des études de maîtres est présenté plutôt comme un repoussoir que comme un modèle. Entremêlant les caractéristiques des différents arts dans un système de descriptions d'odeurs, Huysmans effectue au passage une critique de l'histoire littéraire. L'époque de Louis XIII, qui a des « grâces cavalières » et des « teintes un peu crues » qu'on lit chez « Saint-Amand », répond à la « société française sous Louis XV » qui, elle, a des « grâces fatiguées et savantes », dans un parallélisme qui souligne surtout la faiblesse grandissante des époques. Alors que le « grand siècle » a des « allure[s] pompeuse[s] » et use des « artifices redondants de l'art oratoire », le « premier empire » souffre d'« ennui » et d'« incuriosité ». Huysmans ajoute à l'impression de déchéance et à l'idée d'une décadence qui se dégage de la description de ces sociétés en utilisant des adjectifs négatifs (« fatiguées », pompeuse », « redondant », « incuriosité »). L'ensemble de ce passage est aussi fortement chargé de marques de temporalité (« lors que la période », « Louis XIII », « déjà », « plus tard », « plus tard encore », « Louis XV », « puis, après », « enfin »), qui confèrent à l'extrait le caractère didactique d'un résumé qui introduit le sujet tout en lui insufflant un certain mouvement sans

<sup>75</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, op. cit., p. 217, « aussi insinuante que celle [la langue] de la littérature ».

lequel le texte demeurerait si près de la simple énumération que le lecteur s'y enliserait. L'étude du passé importe et est nécessaire à la maîtrise de l'art, mais il est impossible de se contenter d'une reproduction des normes passées dans la création des œuvres modernes, qu'il s'agisse d'œuvres de mots ou d'œuvres d'odeurs.

Bref, la métaphore filée de l'art des parfums comme une langue entraîne et permet des commentaires sur la littérature, l'invention et l'innovation peu présentes dans les chapitres sur la littérature. Cette critique s'oppose à la longue revue des textes latins du début du roman qui fait penser que, pour des Esseintes, l'art doit absolument s'inscrire dans une tradition. En fait, Huysmans utilise plusieurs discours artistiques non littéraires pour établir une sorte de poétique de la modernité qui stipule que l'artiste doit connaître le passé pour s'en affranchir, prenant de chaque époque ce qu'elle a de meilleur pour parfaire l'acte de sa création. Un peu comme le travail des odeurs diverses permet à l'artiste d'atteindre et de dépasser le modèle même qu'est la Nature, la littérature doit supplanter les grands auteurs passés en suivant leur voies, mais surtout en évitant les faiblesses que l'étude aura désignées, atteignant donc de nouveaux sommets.

#### 4.5 Point de vue historique

L'établissement d'une histoire de la parfumerie se constitue elle aussi par analogie avec celle de la littérature. Les étapes et les modes en parfumerie sont, pour l'auteur, fortement liées au monde des lettres: « [L'histoire de la parfumerie] suivait, pas à pas, celle de notre langue. » C'est l'occasion, pour la narration, d'énumérer une foule d'arômes et de préparations<sup>76</sup> qui seront pour la plupart, utilisés par des Esseintes dans ses créations. Arrivée à l'époque moderne, la narration change de type de verbes, délaissant les « ont conservées » et « abusa » pour utiliser des « se jeta », « créa », « découvrit », « tria et reprit », « subtilisa », « assortit » et « rejeta » qui ont tous comme

<sup>76</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, op. cit., p. 218-219. On retrouve: la « poudre d'iris », de « la civette », de « l'eau de myrte », « du musc », de « la myrrhe », de « l'oliban », « la frangipane », « la maréchale », les « eaux de Cologne », les « préparations au romarin », les « orientales », les « selam d'épices », « l'odeur du Rondeletia », le « patchouli », « le camphre », « le citron », « le girofle », « le néroli », etc.

particularité d'aller vers du nouveau et de pousser au raffinement les techniques de fabrication et d'agencement des odeurs. Semblablement, les parfums qui, d'abord, « étai[ent] à peine suffisant[s] », qui rendaient « presque » les caractéristiques du style du siècle des Lumières, qui « trouv[aient] plus facilement leur interprète » et qui « donn[aient] en quelque sorte la synthèse », se transforment<sup>77</sup>. Alors qu'ils parvenaient difficilement à rejoindre la qualité des œuvres littéraires auxquelles ils sont comparés, les parfums nouveaux « se [jettent] » derrière « Victor Hugo et Gautier » dans une création poétique inspirée de l'orient. Ils deviennent des moteurs de nouveauté.

À partir de ce moment historique, celui de la naissance de la parfumerie comme grand art, Huysmans cesse de construire sa revue de l'histoire des parfums par les époques pour l'élaborer par auteurs<sup>78</sup>. Il parsème son texte d'expressions vives et rares pour décrire les parfums (« fulgurants », « nouvelles », « inosées »). La création de l'adjectif « inosé » (par analogie avec toutes les négations construite avec le préfixe « in- »<sup>79</sup>), l'usage rare et assez ancien de « subtilis[er] » (au sens de « rendre subtil ») ainsi que les mots « pays du soleil », « orientales » et « selam d'épices » introduisent dans l'extrait un aspect exotique ou inconnu qui concorde très bien avec les idées de nouveauté et de force de l'art de parfumerie, comme s'il gagnait une sorte d'autonomie au lieu de demeurer à la remorque de l'art littéraire.

D'ailleurs, la description de l'évolution de l'art de la parfumerie « depuis la période de 1830 » se présente comme « se lançant sur le Chinois et le Japonais », le texte se distanciant lentement de la métaphore littéraire pour s'associer à l'ensemble des domaines artistiques qui suivent cette vogue orientale. L'aspect asiatique est introduit dans

<sup>77</sup> Nous soulignons.

<sup>78</sup> En effet, le portrait est d'abord brossé selon des échelons royaux, les seuls auteurs nommés étant Saint-Amand et Bossuet. La narration passe ensuite à une description par auteurs (d'un côté Hugo et Gautier; de l'autre Malherbe, Boileau, Andrieux, Baour-Lormian) qui a pour effet de montrer des nuances au sein même d'un siècle (différenciant par exemple l'influence d'Hugo de l'époque du Second Empire) et d'opposer ce siècle d'effervescences à tous ceux qui l'ont précédé.

<sup>79</sup> Voir à propos des mots créés par Huysmans le travail de Marcel Cressot: *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Genève, Droz, 1938, 604 p., celui de François Livi: *J.-K. Huysmans: à rebours et l'esprit décadent*, Paris, A.G. Nizet, 1991, 232 p., ainsi que l'article de Jean Foyard: « Huysmans s'est-il rendu coupable de détournement de langage? », in *Joris-Karl Huysmans, À rebours*, « Une goutte succulente », La Société des études romantiques, Paris, CDU et CEDES, 1990, p. 285-341.

le paragraphe par la description de deux parfums qui reproduisent des odeurs asiatiques, celui des « bouquets de Takéoka » qui utilise le « *Rondeletia* », et « l'arôme singulier de l'encre de Chine » reproduit avec les « émanation[s] de l'Hovénia du Japon ». Cette première description des composantes de parfum du chapitre n'est pas prise en charge par des Esseintes, mais par un narrateur extradiégétique, ce qui montre une certaine porosité entre les deux voix qui échangent des savoirs. La science étudiée par des Esseintes est expliquée par le narrateur, ce qui laisse penser que la narration est passée maître en parfumerie ou que les connaissances du personnage lui sont accessibles. L'insistance sur l'origine orientale soulignée par le parallélisme « le Chinois et le Japonais » et « la Chine » et le « Japon » n'est plus simplement montrée comme une source qui fait jaillir le changement en parfumerie, mais comme un but ou une mode puissante qui fait « pli[er] » l'art aux « vœux des amateurs et des artistes ». L'expression « les orientales » est, d'abord, une évidente référence au recueil de Victor Hugo, alors que le corps de la description utilise des termes comme « intonations », « antithèses » et « anciennes nuances ». Pour finaliser la conjonction de la poésie et des essences parfumées, certains poètes, dans un revirement où le comparant devient comparé, sont dits des « bas distillateurs de *ses* [ceux de la parfumerie] poèmes<sup>80</sup> ». Ces auteurs sont des artisans de parfumerie, des « distillateurs » de parfums, comme si l'écriture de la poésie était une distillation (un travail de séparation des huiles *essentielles* de la matière brute ou complexe initiale) de l'idée et du langage, une façon d'en extraire l'essence, d'atteindre la « substantifique moelle » des mots.

L'analogie historique entre les parfums et la littérature amène donc l'auteur à commenter des réalités littéraires qui lui sont contemporaines tout en disposant les bases du travail auquel s'apprête le personnage, on le comprend ensuite. Par la constitution d'une histoire des parfums et de la parfumerie, Huysmans inscrit des Esseintes dans une pratique ancienne, minimalement valorisée dans le monde contemporain. Il note au

---

<sup>80</sup> Nous soulignons.



passage les modes qui influencent les travaux artistiques du moment (comme le goût de l'orient), mais il marque aussi une distance face à ces mouvements, puisque des Esseintes tient un discours contre elles, affichant des amours littéraires controversées (Mallarmé, Baudelaire, entre autres) et prônant l'isolement, des pratiques d'esthètes et une érudition qui le différencie de la masse des gens. L'auteur peut ainsi commenter et présenter les tensions qui sous-tendent l'ensemble du roman (questionnement esthétique et littéraire, modernité et décadence, entre autres), ce qui place l'odorat et la parfumerie sur le même pied que la littérature par des comparaisons directes, tout en les différenciant, puisque les développements d'odeurs transmettent des commentaires d'une autre nature.

### 5. *Parfums et mémoire*

Après l'étude de la grammaire pour décrire les règles régissant « [le] dialecte » des odeurs, l'auteur conjoint les différentes correspondances entre les sens et les arts pour présenter au lecteur les talents et l'expertise de son personnage. En effet, Huysmans fait une revue assez complète des arts, établissant la *mæstria* de des Esseintes par rapport aux spécialisations de plusieurs métiers qui utilisent les sens. La plus longue part du chapitre<sup>81</sup>, qui couvre effectivement les travaux de des Esseintes, est ponctuée de souvenirs. On voit d'abord des Esseintes incapable de se libérer des parfums du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis il se remémore ses goûts odorants passés. Après avoir ressenti une violente douleur à la tête, il rebouche ses fioles de parfums pour se consacrer au rangement de ses maquillages, ce qui le ramène au souvenir odorant de Pantin. Finalement, des Esseintes tombe dans une « défaillance de tout son corps », premier signal fort de la fin de son séjour à Fontenay. Nous verrons, par les odeurs, l'excitation grandir en des Esseintes jusqu'à la crise finale.

La présentation des études de des Esseintes est brève, surtout si l'on considère la longueur du développement mettant en place les bases de la parfumerie. En effet, puis-

<sup>81</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, op. cit., p. 219-229.

que la valeur des travaux du personnage est montrée par leur inscription historique et par le parallèle avec la littérature, il n'est plus nécessaire d'y insister. L'usage du verbe « se compl[aire] » et la notation de « sa satisfaction personnelle » à faire les « exercice[s] » nécessaires au perfectionnement souligne le bonheur de des Esseintes. D'ailleurs, ces manipulations scolaires sont énoncées dans un enchevêtrement de métaphores littéraires, picturales, viticoles et mécaniques. En effet, la narration souligne que des Esseintes étudie l'« exégèse de ces textes » et qu'il en « analys[e] l'âme » comme on le ferait d'un roman et de ses personnages, considérant l'esprit comme une mécanique analysable. Le texte présente un des Esseintes écolier enthousiaste et pénétré du désir d'accéder à la perfection dans cet art, de « parven[ir] à la sûreté d'une touche presque impeccable », sans faille. Ce jeu sensuel a toutes les caractéristiques pour lui plaire: stimulation d'un sens, difficulté de la maîtrise de l'art, facticité des produits de base, copie de la Nature. Un peu comme pour une analyse littéraire, des Esseintes étudie les secrets du fonctionnement des œuvres dans le but de montrer ce qui est beau en elles et pour pouvoir accéder à cette maîtrise à son tour. Il suit les prescriptions de la présentation de l'art de la parfumerie vue plus tôt.

Huysmans, comme pour asseoir l'autorité de des Esseintes en matière d'odeurs, énumère des savoir-faire divers.

De même qu'un marchand de vins reconnaît le cru dont il hume un goutte; qu'un vendeur de houblon dès qu'il flaire un sac, détermine aussitôt sa valeur exacte; qu'un négociant chinois peut immédiatement révéler l'origine des thés qu'il sent, dire dans quelles fermes des monts Bohés, dans quels couvents bouddhiques, il a été cultivé, l'époque où ses feuilles ont été cueillies, préciser le degré de torréfaction, l'influence qu'il a subie dans le voisinage de la fleur de prunier, de l'Aglaia, de l'Olea fragrans, de tous ces parfums qui servent à modifier sa nature, à y ajouter un rehaut inattendu, à introduire dans son fumet un peu sec un relent de fleurs lointaines et fraîches; de même aussi des Esseintes pouvait en respirant un soupçon d'odeur, vous raconter aussitôt les *doses* de son mélange, expliquer la *psychologie* de sa mixture, presque citer le *nom de l'artiste* qui l'avait écrit et lui avait imprimé la *marche personnelle* de son style.<sup>82</sup>

Chacune des spécialités nommées ici est liée à l'odorat: le marchand de vin « hume », le vendeur de houblon « flaire », le négociant chinois « sent » et tous parviennent ainsi à

<sup>82</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, op. cit., p. 219-220. Nous soulignons.

déterminer la qualité de leur marchandise. Ensuite, les professions sont toutes directement impliquées dans le commerce d'une boisson, du thé ou de l'alcool. Il est intéressant de constater que dans le roman, le thé et l'alcool sont souvent liés, ne serait-ce que par la proximité de leur présentation. Dans un extrait<sup>83</sup> que nous avons abordé plus tôt, des Esseintes consomme un thé d'« un impeccable mélange », « du parfum liquide », immédiatement avant d'aller s'installer à « l'orgue à bouches » où il peut composer, sur sa langue, de « silencieuses mélodies » et « de muettes marches funèbres »<sup>84</sup>. La caractérisation du négociant de thé est nettement plus développée que celles des autres marchands dans l'extrait que nous étudions. Alors que le vendeur de houblon et le marchand de vin ne sont que brièvement mentionnés, la précision de l'odorat du négociant est largement expliquée. Comme les capacités de des Esseintes décrites à la suite de celles du marchand de thé, les nuances perçues dans le thé ont trait à « la psychologie de sa mixture », à l'identité « de l'artiste qui l'a écrit » et qui lui a « imprimé la marche personnelle de son style ». En effet, la provenance du thé est assimilable à l'éducation ou à la psychologie. Le texte indique deux origines pour le thé: la ferme et le monastère, chacun différant surtout par l'éducation, les soins (les soins, la taille, la fertilisation, etc.) apportés aux plantes et les influences subies (le moment de la cueillette, la proximité de certaines plantes, le mode et le temps de conservation, etc.). Semblablement, le milieu d'origine et celui de l'éducation entraîne de grandes différences chez de jeunes hommes. De plus, la marque et la personnalité de l'artiste sont comparables au degré de « torréfaction » et à la somme des influences possibles, puisque ces éléments qui forment l'arôme des thés dépendent des gens qui contrôlent ces étapes, des créateurs. Ce parallèle entre les pratiques de des Esseintes et les traditions chinoises répète l'exotisme

<sup>83</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, op. cit., p. 132-137.

<sup>84</sup> L'épisode de « l'orgue à bouches », fort intéressant, présente de riches rapports entre la musique et le goût dont l'analyse déborde le cadre de notre propos. Notons simplement que l'énumération des alcools dispensés par l'instrument sont pour la plupart, des alcools ayant un parfum d'anis: « anisette », « rakis », « mastics », « kummel », « bitter » (la variété très connue que l'on nomme vermouth est anisée), « vespetro ». De plus, on retrouve dans le texte, lorsque ces alcools provoquent le souvenir de la visite chez le dentiste, le « fleur phéniqué, âcre » de l'alcool et « du fumet prononcé de créosote » (le créosote est un composé chimique de phénol et de crésol, d'où l'épithète « phéniqué »), comme si, ici aussi, un parfum ou, plutôt, un arôme était à l'origine d'une remémoration quasi proustienne.

du roman, il lie aussi le talent et la précision de l'odorat du personnage à une culture ancestrale puissante, riche surtout par son approche précise et sensorielle des choses. Le thé, précédemment très fortement assimilé au parfum<sup>85</sup>, place des Esseintes en position de maître dans la création: il n'étudie plus simplement les réalisations des autres, il crée lui-même, peut juger et classer les œuvres, comme il l'a fait en littérature et en peinture. Cette présentation des thés souligne que ce qui importe, dans l'élaboration des breuvages, est non seulement la cueillette et la provenance, mais aussi et surtout, ce qui est *ajouté* au thé même, « tous ces parfums qui servent à modifier sa nature, à y ajouter un rehaut<sup>86</sup> inattendu ». Toujours préoccupé par la facticité des choses et par la nécessité d'aller au-delà du naturel, le thé est amélioré, « rehaut[ssé] » par des parfums, ce que des Esseintes se propose de faire aussi dans la création artistique de parfums comme œuvres dépassant la Nature elle-même.

Alors que le lecteur attend le travail créatif depuis quelques pages, des Esseintes est « pris de ce moment d'hésitation bien connu des écrivains, qui [...] s'appêtent à recommencer une nouvelle œuvre ». Le verbe « recommencer » étonne dans ce contexte, puisque des Esseintes aborde la parfumerie pour la première fois depuis longtemps, pour la première fois depuis son installation à Fontenay. D'ailleurs, dans un bref paragraphe constitué d'une seule phrase, plusieurs mots comme « maintenant, « nouveau », « après des mois », « recommencer » et « nouvelle » traduisent la forte volonté de marquer ce début comme un jalon. Dans une sorte de réemploi constant de la métaphore liant la parfumerie à la littérature, des Esseintes parfumeur est tout de suite établi comme écrivain et est même comparé à Balzac. Produisant ses brouillons pour « se refaire [...] la main », la narration précise que « les expressions, les procédés lui échappaient » et qu'il « finit par atteindre le ton juste », alors que les termes qui entourent ces usages sont presque tous des noms de parfums, comme « l'héliotrope », « la vanille » ou « l'amande ». Toutefois, le champ sémantique principal entourant l'activité

<sup>85</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>86</sup> Ce terme de peinture utilisé ici inter-relie les sens (vue, odorat, goût).

de des Esseintes est celui de la musique (« composa », « plaquer une phrase », « fracas », « chuchotement » et « éclats terribles », « se bercer d'accords en parfumerie », « écho », « refrain », « dans l'odorante orchestration du poème »). Il origine d'une métaphore associant la musique et la poésie qui est, elle-même, comparée aux parfums. Le lecteur rencontre plusieurs rappels brefs de cette métaphore musicale et poétique (lorsque des Esseintes débute « par une phrase, sonore, ample »; lorsque « par un ventilateur, [il laisse] s'échapper ces ondes odorantes »; lorsqu'il augmente une quantité de parfums pour « l'obliger à revenir ainsi qu'une ritournelle dans ses strophes »), comme si l'auteur tenait à situer le personnage dans la position d'un poète des effluves dont le travail se décrirait par la musique. Il semble donc que la présentation de la parfumerie ne puisse se faire indépendamment du vocabulaire d'autres arts, non plus que sa critique. Il est même clair que l'extrait que nous sommes en train d'étudier souligne le caractère synesthésique des effluves en jouant constamment d'une métaphore à une autre dans une sorte de mouvement interne comparatif qui fait se concentrer le récit sur des éléments toujours semblables qui se reflètent entre eux.

### *5.1 Collection d'odeurs*

Le texte de Huysmans, on le sait bien, est chargé d'énumérations et de descriptions qui freinent le récit par leur abondance. Précisant que des Esseintes « possédait la collection de tous les produits employés par les parfumeurs », la narration s'engage dans une suite de noms de parfums et de substances odorantes<sup>87</sup>, décrivant les prépara-

<sup>87</sup> Il s'agit de: « l'héliotrope », « l'amande », « la vanille », le « pois de senteur », « l'oranger », « la tubéreuse », « la rose », « la cassie », « l'iris », « l'ambre », « le musc-tonkin », « le patchouli », le « spikanard », la « valériane », « la lavande de Mitcham », le « lilas », le « tilia », le « stéphanotis », « l'ayapana », « l'opopanax », le « chypre », le « champaka », le « sarcanthus », le « seringa », etc.

tions composées ainsi que les parfums des fleurs en leurs odeurs de base<sup>88</sup>. Toutefois, contrairement à ce que l'on rencontre parfois dans le roman, le passage que nous analysons n'est pas complètement figé par ce flot énumératif. Des phrases brèves maintiennent la fluidité du rythme de lecture. Pris d'« une petite fièvre », des Esseintes se met « au travail ». L'auteur use alors de verbes d'action (« soupesa », « changea », « tenta », « lia », « détermina », « plaquer » et « mania ») qui impliquent tous un geste précis et déterminé de la part du personnage. De plus, un champ sémantique de la force et de la puissance parcourt le texte: l'odeur de l'« oranger *domine* », des Esseintes « deme[re] étourdi sous la *violence* » d'un parfum et « des tilleuls *s'évent[ent]* [et *rabattent*] sur le sol » leurs émanations<sup>89</sup>. Cette dernière image rappelle « les arbres » « éventant les herbes décolorées et distillant de bas parfums d'épices » de la description de Fontenay que nous avons vue précédemment; les arbres imaginés par la perception des parfums sont aussi montrés comme les « distill[ateurs] », les producteurs, des parfums. De plus, la « phrase » odorante par laquelle des Esseintes veut chasser l'odeur hallucinée de la frangipane est « fulminante » et « son hautain fracas effondrerait le chuchotement de cette astucieuse frangipane qui se faufilait dans sa pièce ». Le roulement de l'allitération des [R], des [ʃ] et des [f] donne à ce passage une allure de tempête de « *frangipane*<sup>90</sup> » plutôt que celle d'une réelle rébellion de des Esseintes. On perçoit nettement que le personnage a pris la situation en main et que l'hallucination est faible par rapport aux moyens qu'il déploie pour l'annihiler, elle « chuchote » dans « sa » pièce. Dans cette tournure de phrase, l'adjectif possessif souligne précisément la transgression

<sup>88</sup> Huysmans a consulté divers ouvrages pour constituer ces descriptions. Il n'est pas dans notre propos de répertorier ni de commenter la vraisemblance ou la qualité de son travail documentaire. Voir George William Septimus Piesse, *The Art of Perfumery, and the Methods of Obtaining the Odours of Plants; [...] with Instructions for the Manufacture of ... Dentifrices, Pomatums, Cosmetics, Perfumed Soap, etc.*, Philadelphia, Philadelphia Lindsay and Blakiston, 1857, 304 p. traduit sous le titre: *Chimie des parfums et fabrication des essences: odeurs, bouquets et eaux composées, émulsions, etc.*, Paris, Baillière, Nouvelle édition Française, 1917, 396 p. Cet ouvrage a été consulté par Huysmans, dans une édition française de 1877. Voir aussi *L'Histoire des parfums et hygiène de la toilette*, Paris, Baillière, Nouvelle édition Française, 1905, 352 p. Pour ce qui a trait au lexique, voir Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Genève, Droz, 1938, 604 p.

<sup>89</sup> Nous soulignons.

<sup>90</sup> Nous soulignons.

ou le dépassement des frontières par la frangipane. Des Esseintes agit avec force contre l'envahisseur.

### 5.2 *Goûts et dégoûts du passé*

D'un autre côté, déjà, l'excès et la névrose apparaissent. Des Esseintes est actif, certes, mais il va jusqu'à « marcher de l'avant », pléonasme significatif qui note chez le personnage une excitation plus qu'une réelle force contre l'hallucination. La fougue et la fièvre qui l'habitent le font tourner en rond et lui donnent une fausse impression de sécurité. Il faut bien prendre en compte qu'à partir de ce moment, ce ne sont plus les gestes de des Esseintes qui sont posés avec vigueur, mais les odeurs qui portent des « coups violents ». D'ailleurs, dès que les prémisses sont passées, des Esseintes est freiné dans son élan artistique par « la hantise du XVIII<sup>e</sup> siècle » qui l'« obséd[e] ». La phrase est surchargée des signes de la faiblesse du personnage, accolant trois mots qui soulignent sa vulnérabilité « *Quoi qu'il fit, la hantise [...], l'obséda<sup>91</sup>* ». « *Quoi que* » indique le caractère vain des actions du personnage, alors qu'il est sans pouvoir, envahi par les odeurs, habité par « des souvenirs » et « des rappels » qui « le poursui[vent] ». Les parfums, dans ce passage, sont même déplaisants: « le patchouli » est qualifié de « remugle de moisi et de rouille » tandis que le « spikanard » est une essence « si désagréable aux Européens » par « son relent trop prononcé de valériane »; ou violents: « à l'état brut », ils ont des « éclats terribles » et portent des « coup[s] de marteau » qui « étour[dissent] sous la violence [du] choc ». La narration oppose « [la] purulence de l'air » aux « doux effluves » alors que le styrax a « une odeur tout à la fois répugnante et exquise, tenant de la délicieuse senteur de la jonquille et de l'immonde puanteur de la gutta-percha et de l'huile de houille ». Comme les odeurs elles-mêmes, le travail de la parfumerie est violent et sa valeur curative n'est pas certaine. La force des effluves et leur caractère ambivalent (bon et mauvais) annoncent la position de victime de des Esseintes, excité, hors de lui et hanté.

---

<sup>91</sup> Nous soulignons.

Parallèlement à ces oppositions et à cette force des effluves, les visions du personnage sont des sortes de simulacres de vie. Il ne perçoit pas des femmes qui dansent, mais seulement des « robes » et des « falbalas » qui « tour[nent] devant ses yeux », des « “Vénus” de Boucher, tout en chair, *sans os, bourrées de coton rose*<sup>92</sup> ». Des Esseintes est comme devant un enchantement qui donne la vie à des objets, spectacle auquel il assiste par l’imagination. Les visions suscitées par les parfums sont désincarnées, en mouvement, mais sans la vitalité, l’autonomie et la singularité de l’esprit; les parfums ne reproduisent que l’impression de l’extérieur des choses. Porté par la création, des Esseintes s’active, mais il est graduellement montré, surtout par les adjectifs associés à ses visions et aux odeurs, en position de soumission par rapport à ce que les parfums évoquent. D’ailleurs, conscient de sa faiblesse, il est « furieux, il se [lève] et, afin de se libérer, il renifl[e] de toutes ses forces, cette pure essence de spikanard » qui l’« étourdit » par sa « violence », se sauvant du joug de certaines odeurs par une autre plus forte, ce qui annonce la chute finale, l’envahissement complet de la frangipane hallucinée. Qualifiées de « délicate[s] odeur[s] », les essences qu’il avait répandues « dispa[raissent] », mais des Esseintes ne reprend pas une position de dirigeant, il en « profit[e] [...] pour *échapper* aux siècles défunts, aux vapeurs surannées, pour entrer, ainsi qu’il le faisait jadis, dans des œuvres moins restreintes ou plus neuves.<sup>93</sup> » Fait significatif: pour fuir un passé historique qualifié de mortel et créer des œuvres « plus neuves », il se tourne vers ses anciennes pratiques, son propre passé, ce qui est pour le moins paradoxal puisque la menace de l’histoire entraîne un retournement vers une histoire personnelle aussi révo- lue, morte, qui prend sa source dans le Moyen Âge. Le protagoniste ne souhaite que faire « plus neu[f] » et non quelque chose de radicalement nouveau, il ne veut que répéter un ancien plus ancien que l’art du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour se renouveler, des Esseintes ne compte pas innover, mais puiser dans un passé lointain. Cela s’accorde sans doute avec la tendance du roman entier à s’inscrire dans la poursuite du beau par un retour au

---

<sup>92</sup> Nous soulignons.

<sup>93</sup> Nous soulignons.



Moyen Âge, mais il est ici surtout intéressant de noter que par cette absence d'énergie novatrice, le personnage tourne à vide et est par conséquent condamné d'avance à la fin névrotique, emprisonné dans ses propres sens, dans ses idées, dans sa maison, dans son incapacité à se renouveler, dans un *hors du monde*<sup>94</sup> dont il ne peut sortir, évidemment, qu'en décidant de réintégrer la réalité.

### 5.3 *Le paysage créé*

Créant un paysage campagnard, puis urbain sur lequel il exerce un certain pouvoir, dont il limite et gère la force des odeurs comme leurs variations, des Esseintes est présenté comme de moins en moins stable. Dans une atmosphère chargée de termes rares aux consonances inconnues ou étrangères (« opopanax », « ayapana », « champaka », « sarcanthus », « stéphanotis »), contribuant à l'érudition, à la recherche lexicale du roman et à l'exotisme du chapitre, les verbes signalent un affaiblissement et un dérèglement. Après avoir « inject[é] », « insuffl[é] » et « juxtapos[é] » des odeurs dans une construction réfléchie, des Esseintes les « laiss[e] s'échapper ». Cette gradation négative souligne un changement dans la qualité des gestes qui laissent les effluves agir et se disposer eux-mêmes. Les diverses images qui sont évoquées par les parfums gagnent, ici encore, en activité. Atteignant un sommet dans son art, des Esseintes place des personnages humains dans un paysage d'odeurs: « insuffl[ant] une pluie d'essences humaines et quasi félines, sentant la jupe, annonçant la femme poudrée et fardée ». Il parvient à « donner dans la vie factice du maquillage qu'ils [l'ayapana, l'opopanax, le chypre et le seringa] dégageaient, un fleur naturel de rires en sueurs, de joies qui se démenent au plein soleil », rendant littéralement ses personnages vivants, ce qu'il n'était pas parvenu à faire avec ses personnages dansant du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme si son talent

<sup>94</sup> Au début du roman, dans le chapitre I où est décrit l'aménagement de la maison de Fontenay, la description de la cheminée présente un cadre qui arbore deux poèmes et un poème en prose de Baudelaire, soit « La Mort des amants » à droite, l'« Ennemi » à gauche et « Any where out of the world » au centre, semblablement aux encadrements des maximes de l'Église que l'on voyait souvent dans les salons. Des Esseintes place sa demeure sous la protection de Baudelaire et la caractérise comme un « out of the world ».

de parfumeur ne s'exprimait que dans une grande exacerbation de sa névrose. Toutefois, comme précédemment, ce ne sont que des apparences de vie puisque des Esseintes agrémentée de caractéristiques vivantes une odeur « de vie factice du maquillage », vivifiant donc une chose doublement artificielle, une odeur créée par lui qui sent le maquillage. Il pare, par la manipulation de diverses essences et gommés résineuses odorantes, sa création de multiples qualités selon son gré, mettant des usines là, les effaçant ensuite, comme un dieu qui intervient activement dans l'évolution du monde. Pourtant, dans un mouvement irréfléchi de libération,

il dispersa précipitamment des parfums exotiques, *épuisa* ses vaporisateurs, accéléra ses esprits concentrés, lâcha la bride à tous ses baumes et, dans la touffeur *exaspérée* de la pièce, éclata une nature *démence* et sublimée, forçant ses haleines, chargeant d'alcoolats *en délire* une artificielle brise, *une nature pas vraie et charmante*, toute paradoxale réunissant [...] des fleurs aux couleurs et aux fragrances les plus opposées, créant par la *fonte* et le *heurt* de tous ces tons, un parfum général, innommé, imprévu, *étrange*, dans lequel reparaisait, comme un obstiné refrain, la phrase décorative du commencement, l'odeur du grand pré, éventé par les lilas et les tilleuls.<sup>95</sup>

Graduellement, des Esseintes est vu, par le choix des verbes, comme le principal agent d'excitation des parfums (« soulevait », « maniait », « échauffait », « darda », « amenant », « épandant », « dispersa », « épuisa », « accéléra » et « lâcha »). La narration le montre qui répand les parfums, les « épan[d] » autour de lui jusqu'à ce que la nature qu'il libère ainsi « éclat[e] », « for[ce] » et « charg[e] » l'air et qu'il soit lui-même « per[cé] » d'« une douleur aiguë » par la redoutable puissance des parfums, par l'explosion parfumée qu'il a suscitée. Cette anarchie d'odeurs est introduite par un « enfin » qui la sépare nettement de ce qui précède. Comme pour terminer sa création dans un magnifique *finale* musical, des Esseintes libère toutes les essences pour introduire dans son cabinet une nature *dénaturée*, impossible, incroyable de charmes, offrant toutes les variétés de végétaux de tous les pays, au même moment dans une plénitude complète, une œuvre d'art dépassant et surpassant la Nature. Cette libération laisse toutefois entrer la folie dans la réalisation du personnage, comme une sorte de fureur, les « esprits concentrés » devenant « exaspéré[s] », « démen[ts] » et « en délire » dans cette

<sup>95</sup> Nous soulignons.

fusion générale, dans ce « heurt ». Ces forces représentent un risque immense pour le personnage, les termes comme « précipitamment », « accéléra », « épuisa » et « éclata » montrent la gradation vers un *climax* porteur de la fin du rêve d'isolement et du travail consciencieux sur la sensibilité des nerfs. D'ailleurs, l'« obstiné refrain » annonce le retour de la frangipane qui, avec l'excitation que des Esseintes vient de faire subir à ses nerfs, ne sera que plus forte. Effectivement, par la puissance des parfums, des Esseintes est « tout à coup » « per[cé] » par la douleur, dans « l'étouffante atmosphère qui l'enveloppait ». Malgré l'ouverture d'une « croisée », le personnage a de la difficulté à reprendre contact avec le réel. Des Esseintes « se promena, de long en large » puis « alla et vint », répétition qui montre le désarroi important du personnage, sa douleur et sa difficulté. « Ses paupières demeuraient lourdes » et il doit, cessant son mouvement, « s'appu[er] » pour que son « étourdissement cess[e] ». Des Esseintes a perdu son équilibre et sa capacité de contrôler les stimuli odorants qu'il a jeté dans les airs pour créer une œuvre d'art selon ses critères.

L'exercice de « syntaxe des parfums » qui débutait le chapitre se transforme en démonstration des limites créatrices du personnage, puisque des Esseintes, dans la pratique, perd le contrôle des substances qu'il utilise. Il est littéralement soufflé par elles. Les parfums le font souffrir et se libèrent du joug de des Esseintes, se transformant en créateurs. Les matériaux deviennent actant au sens où ce sont les essences et « la nature » elles-mêmes qui se mettent à se « for[cer] », se « charg[er] et se « réun[ir] pour « cré[er] » « un parfum général, inconnu, imprévu, étrange » sans le concours du protagoniste. La capacité de des Esseintes à réaliser des œuvres d'art qui ne sont pas de simples redites du passé est diminuée par l'instabilité de ses nerfs. Le talent de des Esseintes est muselé ou réduit à l'impuissance par l'incapacité du personnage à supporter la tension créatrice. Créer est, pour des Esseintes, une impossibilité.

#### 5.4. *Le souvenir de Pantin*

Dès que des Esseintes fixe son attention sur du nouveau après cette première

douleur, l'excitation qu'il a suscitée revient et le plonge dans un souvenir<sup>96</sup>. Rangeant sa « collection<sup>97</sup> » de maquillages, des Esseintes se souvient d'une maîtresse particulièrement « détraquée et nerveuse » qui avait quelques goûts excentriques, et une journée à Pantin « lui revint, remuant en lui un monde oublié de vieilles idées et d'anciens parfums ». Des Esseintes se remémore avec précision ce moment: « Il avait vu la rue pleine de boue s'étendre et entendu ses pavés bruire sous le coup répété des galoches battant les mares. » La personnification de la rue et des pavés manifeste l'intérêt du personnage pour les sens et pour les choses tout en soulignant son désintéret des gens. Toutefois, ce souvenir fortement caractérisé par les odeurs (« d'anciens parfums ») est raconté comme un événement « subi[t] » qui se présente à l'esprit du personnage « avec une vivacité singulière ». Effectivement, la précision de ce souvenir étonne: « Pantin était là, devant lui, animé, vivant, dans cette eau verte et comme morte de la glace margée de lune où ses yeux inconscients plongeaient; une hallucination l'emporta loin de Fontenay ». La tension entre l'« anim[ation] » et le « vivant » de la ville s'oppose à la « mor[t] », la couleur « verte » et la « glace », annonçant clairement l'approche de la crise nerveuse de des Esseintes qui réalise concrètement l'affrontement entre la vie et la mort qui habite le personnage. De plus, cette remémoration est présentée comme une hallucination par l'instance narrative, non parce qu'elle signale directement un dérèglement des sens, mais parce que sa précision est plus près d'une vision surnaturelle que d'un simple phénomène de mémoire.

La ville de Pantin est montrée comme un lieu favorisant le désespoir et la malhonnêteté: « Sous le ciel bas, dans l'air mou, les murs des maisons ont des sueurs noi-

<sup>96</sup> Françoise Carmignani-Dupont se penche sur la question des rêves du point de vue narratif, ce qui débordé du cadre de notre travail. Son analyse du brouillage narratif et des scènes singulatives du roman *À rebours* est convaincante. « Fonction romanesque du récit de rêve, l'exemple d'*À rebours* », *Littérature*, n° 43, octobre 1981, p. 57-74.

<sup>97</sup> C'est l'occasion d'une nouvelle énumération: le « schnouda », la « pâte d'aveline », du « serkis du harem », des « émulsines au lys de kachemyr », des « lotions à l'eau de fraise et de sureau », des « petites bouteilles [...] de solutions d'encre de Chine et d'eau de rose », des « instruments en ivoire, en nacre, en acier, en argent », « des brosses en luzerne [...] des pinces, des ciseaux, des strigiles, des estompes, des crêpons et des houppes, des gratte-dos, des mouches et des limes » (p. 225-226). Cette énumération contribue à une pause visuelle et gastronomique au cœur de ce chapitre d'odeurs, en surchargeant le texte d'informations, augmentant l'effet d'accumulation, d'exotisme et de recherche.

res et leurs soupiraux fétident, la dégoûtation de l'existence s'accroît et le spleen écrase ». Ce milieu et ce temps, pour des Esseintes, poussent même au désespoir et à la perversion les gens de bien, comme si chaque élément était porteur de la mort ou du mal. La mollesse de l'air s'oppose au travail indiqué par la noirceur de la sueur qui fait penser à des ouvriers sales, l'atmosphère « mo[lle] » dispose et incite au mal. D'ailleurs, l'expression « leurs soupiraux fétident » fait un verbe de l'épithète *fétide*, qualifiant et désignant la puanteur qui s'échappe d'un seul mot, comme des soupirs « fétides » de gens pauvres qui rendraient les gens « fétid[es] », qui « fétid[ent] » l'âme comme un vent qui pourrirait la moralité. La transformation des « gens austères » et des « gens considérés » en personnes ayant « des besoins de sales ribotes » ou « des désirs de forçats » réalise cette transformation « fétide ». Toutefois, cette présentation est aussi une critique sociale, comme si le milieu puant poussait également les riches et les pauvres vers le mal par sa force. Enfin, cette dangerosité des odeurs qui s'échappent est directement liée à l'atmosphère des parfums que des Esseintes vient de libérer, puisque la nature débridée et menaçante créée par les parfums est à l'origine du souvenir de la maîtresse, comme si la lourdeur de l'atmosphère florale ramenait à l'esprit du personnage ses plaisirs passés. C'est aussi un air préjudiciable pour des Esseintes, ces forts parfums le terrassent.

Toutefois, au milieu de tant de laideur, « se dégage une exhalaison de benjoin, de géranium et de vétyver qui remplit la chambre », « en plein mois de novembre, à Pantin ». Semblablement à l'amplification des travaux de parfumerie que le lecteur vient de lire, ce souvenir de Pantin montre la diffusion artificielle des parfums dans un cadre beaucoup plus large qui crée « un printemps », une « saison factice », au centre d'un quartier ouvrier. Considérant cet état de choses comme une sorte de bienfait pour les travailleurs habitant le quartier, des Esseintes voit là « un fabuleux subterfuge d'une campagne ». Il est d'ailleurs intéressant de constater que les deux principales descriptions de parfums sont des paysages olfactifs de campagne. Ces paysages sont construits de façon similaire, certains de leurs éléments se répondant (l'évocation des odeurs

« félines » des femmes du premier et celle des « boudoirs de Paris » et « des filles » du second). Des Esseintes imagine une nouvelle forme de soins pour les « viveurs poitrinaires » qui éviterait les fastidieux et risqués déplacements pour les traiter par des créations olfactives qui reproduiraient les lieux propices à la guérison, « sous un faux climat ». Dans une sorte de retour sur les travaux de des Esseintes, ce passage qui raconte le souvenir de Pantin présente particulièrement les odeurs comme un moyen de guérir de l'isolement et de la maladie sans la souffrance de la séparation, ce qui met en évidence l'ennui que vit des Esseintes dans sa retraite. La narration s'efface pour laisser la voix du personnage narrer le souvenir, ce qui permet au lecteur de comprendre que celui-ci considère « l'imagination » comme un moyen de cure. De plus, cet exposé des idées du protagoniste est mis en perspective par les travaux et exercices qui viennent d'être racontés, tout comme, en retour, il les met lui-même en perspective. En effet, le choix de la facticité devient de plus en plus évidemment nocif à des Esseintes au fil du roman, et cette description du fonctionnement de soins passant par l'imagination éclaire différemment l'initiative d'isolement et la construction d'un décor mesuré et réfléchi par des Esseintes. En accord avec sa façon d'envisager les soins médicaux, il cherche constamment à sustenter ses envies par le travail de son imagination. Par contre, il prônait cette manière de faire pour épargner la souffrance du changement de milieu aux patients, ce que sa retraite à Fontenay contredit évidemment. Cette conception artificielle de la satisfaction des plaisirs annonce aussi assez clairement le voyage à Londres (chapitre XI) qui consiste à recueillir tous les stimuli du dépaysement sans subir les fatigues et les contraintes des déplacements. Néanmoins, le lecteur sait déjà que ces exercices d'imagination ne permettent pas la guérison, mais provoquent l'amplification et l'aggravation des maux, ce qui indique d'avance que l'idée novatrice de des Esseintes est amusante et intéressante, mais invivable. Semblablement à la transformation de la carapace dorée de la tortue qui est mortifère et à l'œuvre parfumée de « nature impossible », les créations ou les idées créatrices de des Esseintes sont non seulement inefficaces ou difficiles à réaliser, elles vouent et sont vouées à la mort.

Le récit des réflexions passées de des Esseintes est interrompu « par une défaillance de tout son corps ». Il se prescrit plus de « modéra[ti]on » et de « défi[ance] » dans sa quête de plaisirs sensoriels, « mais, soudain » un parfum monte jusqu'à lui. La frangipane n'est plus seulement chez lui, elle a envahi tout l'espace et lui vient de la campagne même qui entoure la maison présentée comme un « fort », « assaillie » et « ébranlée ». Semblablement au souvenir de Pantin, la « campagne » l'espace sont saturés de parfums qui originent de la névrose plutôt que des industries. Des Esseintes s'évanouit, vaincu par les illusions qu'il dénonce, puisque la facticité de l'odeur de frangipane est trop forte pour lui, alors qu'il promouvait, par ses exercices, cette même artificialité des sensations. Comme à une époque ancienne, des Esseintes craint, face au retour des hallucinations de l'odorat, d'être « sous le joug d'une de ces possessions qu'on exorcisait au moyen âge » alors que les parfums forment une « coali[ti]on » d'esprits et se « métamorphos[ent] ». On lit que « la brise soufflait un vague *montant* d'essence de bergamote<sup>98</sup> », que « l'odeur *chang[e]* et se *transform[e]*, tout en *persistant* », qu'une « indécise senteur de teinture de tolu, de baume du Pérou, de safran, soudés par quelques gouttes d'ambre et de musc, *s'élevait* maintenant du village couché » et que « ces bribes éparses *se relient* et, à nouveau, la frangipane [...] *fusa* de la vallée de Fontenay<sup>99</sup> ». Ce champ sémantique de métamorphose indique que l'ensemble de ces parfums sont en progression, comme un bataillon se dirigeant vers une place forte. Notons ici la recherche lexicale, l'ensemble des parfums nommés<sup>100</sup> étant d'origine exotique, surtout arabe et turque, ce qui fait du village de Fontenay, « couché » dans la vallée, une courtisane parée de ses parfums, attirant le comte qui paraît à la fenêtre, « assaillant » ses sens, « ébranlant ses nerfs rompus » et « le jetant dans une telle prostration » qu'il défaille. Tant le vocabulaire que l'exotisme de cette description rappellent la toile de Salomé longuement commentée au début du roman<sup>101</sup>.

<sup>98</sup> Nous soulignons.

<sup>99</sup> Nous soulignons.

<sup>100</sup> « Essence de bergamote », « esprit de jasmin », « de cassie et de l'eau de rose », « senteur de teinture de tolu », « de baume du Pérou », « de safran », « d'ambre », « de musc » et « la frangipane ».

<sup>101</sup> Voir au chapitre V (p. 141-159).

L'image commune de la femme qui attend son prétendant au balcon est inversée, le texte plaçant des Esseintes en surplomb dans la position de l'être séduit. Par l'envahissement des odeurs, par leur force et par leur transformation en des entités magiques ou maléfiques qui hantent le personnage, Huysmans fait de cette fin de chapitre une sorte d'ensorcellement que des Esseintes vit par l'extrême exacerbation de ses sens, mêlant les désirs et la sensualité à la quête de plaisir qui motive les travaux du personnage jusqu'à « l'affaiss[ement] » final. Il semble que tous les éléments évoqués par les souvenirs de Pantin et par ceux de la maîtresse resurgissent finalement pour achever, dans l'éveil des sensualités, l'excitation du personnage jusqu'à la rupture.

### 6. Conclusion

Le chapitre de l'étude des parfums dans *À rebours* de Huysmans effectue une fusion des arts en comparant la parfumerie tantôt à la littérature et à ses bases plus techniques, tantôt à la sculpture, tantôt à la joaillerie, à la peinture, à la viticulture ou à la gastronomie. L'effet premier de cet amalgame de comparaisons est de lier entre elles les diverses parties du roman qui se consacrent à un thème (les alcools décrits par « l'orgue à bouches », les pierres décrites à propos de la tortue, etc.). Construisant le roman dans une sorte d'espace thématiquement clos, les divers développements se réfléchissent (comme dans le boudoir rose), utilisant et échangeant des images et des expressions qui augmentent la cohérence de l'œuvre et qui, surtout, ajoutent constamment aux liens unissant les autres sujets exposés dans le roman (les arts, les aliments, la névrose et la religion). Bien que ces références soient parfois rapides, comme nous l'avons montré précédemment par l'étude des correspondances, ce procédé permet à l'auteur de saturer le texte par des liens qui ne sortent pas du cadre du roman. Dans un processus d'auto-réflexion, le texte se referme sur sa propre substance et réécrit les mêmes images, ce qui consacre doublement l'enfermement du personnage. Des Esseintes vit dans un univers complètement réduit à lui-même. En centrant le roman sur des sujets artistiques et sur des questions d'appréciation, l'œuvre développe une critique de la vie moderne qui tient



du refus de vivre. Aussi, il apparaît que le travail d'écriture de Huysmans ne consiste pas à creuser longuement les éléments symboliques du roman, mais à les répéter, à les lier et à les utiliser de façon incongrue pour en tirer une ambiance et un sens plus grand qu'eux. Ces significations couvrent l'ensemble du chapitre sur lequel nous nous sommes attardés et étendent leurs filets sur le roman entier, comme un système de références qui fait s'interchanger les rôles entre les parties.

Moteur de l'action, les odeurs du chapitre X entraînent le personnage aux confins de sa résistance nerveuse, prenant le dessus sur lui et sur sa capacité à contrôler ses expériences. La multiplication des termes, surtout des verbes, qui insistent sur la puissance et sur l'autonomie des effluves est la source ou la conséquence de ce détraquement nerveux. Enfin, il est essentiel de noter que, malgré les énumérations dont le sens vient principalement de la nécessité d'énumérer ou de collectionner, les parfums font partie des éléments qui structurent le récit. Ils introduisent les souvenirs qui ponctuent le roman, comme le significatif rêve-hallucination de des Esseintes à Pantin ou le cauchemar, si souvent étudié<sup>102</sup>, qui termine le chapitre des plantes exotiques (chapitre VIII). Cette fonction de déclencheur de rêves fait des odeurs et de l'odorat des éléments fondateurs dans le déroulement de la mince action du roman, le chapitre entier qui est consacré à l'odorat soulignant cette importance. Depuis la « Notice » d'introduction et jusqu'à la fin, des Esseintes se consacre à l'art et aux sens, et Huysmans utilise les odeurs autant pour orner le texte que pour en faire surgir des significations qui, autrement, demeureraient dissimulées dans le mouvement énumératif du récit. La présentation détaillée du monde intime du personnage occupe la plus grande part du roman, mais par la

<sup>102</sup> Voir le tome XLII de la *Revue des Sciences humaines* (« Joris-Karl Huysmans », nos 170-171, 1978-2-3) où plusieurs auteurs abordent l'analyse du rêve, soit Micheline Besnard-Coursodon (« À rebours, le corps parlé », p. 52-58), Sieghild Bogumil (« La fleur du Mâle », p. 284-292) et Christian Berg (« Huysmans et l'Antiphysis », p. 34-43). Voir, entre autres, Jean Borie: *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, Grasset-Fasquelle, 1991, 300 p. ainsi que l'article de Max Milner: « Huysmans et la monstruosité » in *Huysmans, une esthétique de la décadence*, (dirigé par André Gyuaux, Christian Heck et Robert Kopp), actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984, Genève, Slatkine, « Travaux et recherches des université rhénanes, 1987, 338 p. Aussi, Françoise Court-Pérez aborde l'analyse du cauchemar de des Esseintes dans *Joris-Karl Huysmans: À rebours*, Paris, Presses universitaires de France, « Études littéraires », 1987, p. 72-76.

communauté entre les sujets, l'auteur fait en sorte que les parties se répondent entre elles dans une correspondance non seulement d'éléments simples, mais de chapitres et de passages entiers sous la caractéristique générale de la recherche lexicale et de l'exotisme, juxtaposant le français au latin (le « tilia » pour le tilleul), à l'anglais (« new mown hay ») et à des mots asiatiques créés (« Si-a-Fayoune ») ou étrangers (« champaka »). Le passage d'une langue à l'autre ainsi que les rappels et les répétitions à l'intérieur du roman donnent une impression générale d'obscurité, d'érudition et de fixité. Le passage du temps est suspendu pour des Esseintes, puisqu'il se consacre à l'exercice constant d'une écoute attentive de lui-même et de ses souvenirs et à une auto-contemplation qui l'occupe sans relâche.

Alors qu'on n'associe pas d'entrée de jeu *Le Ventre de Paris* et *À rebours*, plusieurs similitudes ont été relevées entre ces deux romans par nos analyses. Les odeurs sont, dans ces deux romans, porteuses de messages centraux. Elles transmettent des informations sur les personnages, sur leurs relations et sur leur destin. Elles participent à la volonté des deux romanciers de saisir la « totalité du réel », Huysmans répertorient les éléments d'un intérieur d'esthète, tandis que Zola s'attache à rendre le foisonnement et l'enchevêtrement des nourritures des Halles.

Partant d'une peinture qui entend rivaliser avec le réel dans la saisie d'un étalage de fruits, d'étagères de fromagerie, des bassins de la marée ou des Halles entières, Zola construit par le nombre de ses métaphores simples ou filées, agrandies jusqu'à l'allégorie, des morceaux de texte augmentant, accentuant, multipliant et faisant proliférer les sens, les valeurs et les informations sur l'ensemble des personnages et la totalité du récit, montrant plusieurs facettes de la société qu'il dépeint. Par oppositions binaires ou par relations internes directes, le texte, en plus de décrire une certaine réalité, tisse un réseau de significances qu'il réfléchit en lui-même et charge d'un poids étonnant de détails. En présentant Florent comme « le Maigre », l'auteur instaure une différence entre lui et les autres personnages, comme si son identité corporelle même était en opposition avec le lieu où il se trouve, avec son travail, avec les gens qu'il fréquente. Semblablement, la caractérisation des gamins Cadine et Marjolin comme jeunes bêtes libres qui vivent par leurs sens et qui s'approprient la ville par leur odorat souligne l'intolérance olfactive de Florent qui, lui, est malade de l'odeur de la nourriture des Halles. La comparaison des commérages à des voix pestilentielles de fromages réalise aussi cette assimilation des traits des personnages ou des événements de l'intrigue à des parfums qui transmettent au lecteur des informations qui annoncent ou nuancent ce qui est directement énoncé. Les odeurs sont un moyen, pour l'auteur, de charger de sens des passages descriptifs. Par les métaphores et les liens entre l'odorat et les autres sens, Zola in-

sufflé une force évocatrice à ses descriptions, ce qui les rend essentielles à la compréhension de toutes les implications des gestes et des paroles des personnages. Les odeurs sont des commentaires nuancés et précisant les tensions de l'histoire. Le combat épique qui est raconté par les descriptions des fromages et de leur puanteur donne à lire la douleur de Florent, ce qui est peu montré lors du récit de son arrestation, par exemple. Le roman est aussi un récit de combat qui n'a pas lieu, Florent retournant au bain sans avoir perçu la défaveur dont il était l'objet alors que ce rejet est indiqué dès le début du roman dans la notation des odeurs et du dégoût de Florent.

Chez Huysmans, la forme particulière du catalogue donne une importance différente aux odeurs et diminue quantitativement leur présence. Dans la suite des critiques d'art et des descriptions diverses de toiles, de pierreries et de livres (en tant qu'objets), une place centrale est donnée aux parfums qui occupent l'ensemble du chapitre X. Huysmans y développe l'idée des correspondances entre les arts en décrivant les parfums par des comparaisons avec la littérature, la joaillerie et l'histoire, de sorte que l'ensemble des principaux développements du roman sont reflétés par les images et les métaphores qui parcourent l'œuvre. Le roman est une sorte de plongée au cœur d'un univers clos dont les éléments se définissent les uns par rapport aux autres dans un mouvement circulaire au centre duquel se trouve des Esseintes et ses désirs de raffinement et d'isolement. Lors des descriptions de paysages et d'intérieurs de maisons, l'auteur note attentivement les stimuli qui touchent les différents sens, chaque détail étant motivé par un choix du personnage pour atteindre l'essence des choses, en parfumerie comme en littérature ou en peinture.

Nous avons constaté, au cours de notre étude que les deux romans utilisent les métaphores odorantes différemment, Zola faisant avancer le récit par leurs indications alors que Huysmans tend plutôt à le faire stagner par de constants retours et rappels. Toutefois, ces différences tiennent plus au sujet et à l'atmosphère des œuvres: Zola souhaite montrer le mouvement de la vie dans les Halles tandis que Huysmans décrit l'enfermement et la quête, en soi, de sensations toujours plus fines. Il est intéressant de no-

ter qu'une certaine filiation existe entre les œuvres malgré cette différence. Les deux romans mettent en scène des héros qui ont un problème de sensibilité: Florent est un homme dont les sens et les capacités à interagir avec ce qui l'entoure sont atrophiés, ce qui le referme sur lui-même, l'isole et entraîne sa perte. Des Esseintes souffre, pour sa part, de surexcitation des sens, ce qui le pousse à s'isoler et le mène à la fin de son rêve d'une « thébaïde » et à l'aggravation de sa maladie nerveuse. Les deux personnages sont condamnés d'avance par le roman — leurs destins sont indiqués clairement — dans une scène similaire de « symphonie d'odeurs », les puanteurs de la fromagerie dans *Le Vente de Paris* métaphorisant la mort ou la fin de la liberté de Florent, des Esseintes se créant une musique « parfumée » en libérant la puissance des arômes, ce qui éprouve fortement ses nerfs et provoque l'évanouissement qui met en lumière son impossibilité de survivre dans la solitude où il s'est retiré. L'importance des odeurs est claire tant par les significations qu'elles portent que par le fait qu'elles indiquent les points de rupture ou les moments forts de chacun des romans que nous avons analysés.

D'ailleurs, notre étude n'épuise pas le sujet puisque la démonstration de leur importance ouvre de nouvelles avenues. Il serait intéressant, dans le cadre d'un travail plus étendue, de montrer le fonctionnement des odeurs comme déclencheurs de souvenirs et de rêves dans le roman *À rebours* où il apparaît que la mémoire est directement liée à l'odorat: le chapitre de la parfumerie est principalement constitué d'analepses (les exercices de parfumerie, les parfums que des Esseintes aimait dans sa jeunesse, le souvenir de Pantin), la respiration d'un parfum de fleur rappelle à des Esseintes son enfance, l'arôme de l'alcool le replonge dans le pénible épisode de l'extraction dentaire. Zola, lui, n'utilise pas l'olfaction de la même façon dans tous ses romans et la caractérisation de ces différents usages reste à faire. Plusieurs œuvres sont parsemées d'odeurs et de notations liées au flair, comme *Nana* ou *La Curée*, et une telle étude nécessiterait un classement des types d'odeurs, mais aussi des formes des descriptions dont les arômes font l'objet. L'association de l'animalité de Nana à son odeur ne résulte pas du même travail sémiologique, pour Zola, et n'appelle certainement pas la même analyse

que le lien entre le détraquement de Renée et les chaudes atmosphères odorantes (celle de sa chambre, de la serre, de l'alcôve). Enfin, il serait aussi intéressant d'étudier l'évolution de la façon d'utiliser les odeurs en littérature sur une plus longue période pour montrer plus amplement les variations que notent l'histoire et les études anthropologiques des sensibilités.

*Bibliographie critique sommaire*I-CORPUS*--Corpus primaire*

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1977.

ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. I, p. 601-896.

*--Corpus secondaire*

ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Paris, Le Livre de Poche, préface de Jean Ferniot, notes de Philippe Hamon, 1984, 385p.

ZOLA, Émile, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart: histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, préface d'Armand Lanoux, Études, notes et variantes établies par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-67, 5 volumes.

II-TEXTES CRITIQUES PORTANT SUR LE CORPUS

BERG, Christian, « Huysmans et l'Antiphysis », *Revue des Sciences humaines*, t. XLII, n° 170-171, 1978-2-3 (« Joris-Karl Huysmans »), p. 34-43.

BESNARD-COURSODON, Micheline, « À rebours, le corps parlé », *Revue des Sciences humaines*, t. XLII, n° 170-171, 1978-2-3 (« Joris-Karl Huysmans »), p. 52-58.

BESNIER, Patrick, (dir.) *J.-K. Huysmans. À rebours*, « Une goutte succulente », Société des études romantiques, Paris, CDU et CEDES, 1990, 376 p.

BOGUMIL, Sieghild, « La fleur du Mâle », *Revue des Sciences humaines*, t. XLII, n° 170-171, 1978-2-3 (« Joris-Karl Huysmans »), p. 284-292.

BONNAFOUS, Simone, « Recherche sur le lexique de *L'Assommoir* », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 55, 1981, p. 52-62.

BORIE, Jean, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, Grasset-Fasquelle, 1991, 300 p.

BORIE, Jean, *Zola et les mythes ou de la Nausée au salut*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1971, 251 p.

CARMIGNANI-DUPONT, Françoise, « Fonction romanesque du récit de rêve. L'exemple d'À rebours », *Littérature*, n° 43, 1981, p. 57-74.

- CAULLIER, Joëlle, « Musique et Décadence », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 137-150.
- CNOCKAERT, Véronique, « Du marbre et du chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre de Zola », *Études françaises*, vol 39, n° 2, 2003, p. 33-45.
- Les Inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Presses universitaires de Vincennes/ XYZ éditeur, 2003, 163 p.
- COGNY, Pierre, « La destruction du couple Nature-Société dans *À rebours* de J.-K. Huysmans », *Romantisme*, n° 30, 1980, p. 61-68.
- COLLOT, Sylvie, *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette Supérieur, « Recherches littéraires », 191 p.
- COUILLARD, Maryse, « La Fille-Fleur dans les *Contes à Ninon* et *Les Rougon-Macquart* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, octobre-décembre 1978, p. 398-406.
- COURT-PÉREZ, Françoise, *Joris-Karl Huysmans: à rebours*, Paris, Presses universitaires de France, « Études littéraires », 1987, 125 p.
- CRESSOT, Marcel, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Genève, Droz, 1938, 604 p.
- DIDIER, Béatrice, « La référence musicale », *Les Cahiers de l'Herne*, n° 47, 1985 (« Huysmans »), p. 294-304.
- DUBOIS, Jacques, *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Belin, 1994 [1973], 238p.
- « Les refuges de Gervaise: peur symbolique de *L'Assommoir* », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 29-30, 1965, p. 105-111.
- GAILLARD, Françoise, « *À rebours* ou l'inversion des signes », in *L'Esprit de décadence I*, colloque de Nantes (21-24 avril 1976), Nantes, Librairie Minard, « La thèseothèque », *Réflexion et recherche universitaire* n° 8, 1980, p.
- GOT, Olivier, « Pélerinage de Médan 1987. Zola et le jardin mythique », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 62, 1988, p. 143-152.
- GYUAUX, André, HECK, Christian, KOPP, Robert, *Huysmans, une esthétique de la décadence*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984), Genève, Slatkine, « Travaux et recherches des universités rhénanes, 1987, 338 p.
- JULLIEN, Dominique, « Cendrillon au grand magasin. *Au Bonheur des Dames* et *Le Rêve* », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 67, 1993, p. 97-105.
- LIVI, François, *J.-K. Huysmans: À rebours et l'esprit décadent*, Paris, A.G. Nizet, 1991, 232 p.
- MITTERAND, Henri, *Le roman à l'œuvre. Genèse et valeur*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1998, 310 p.
- Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, Presses universitaires de France, « Écrivains », 1990, 294 p.



- RIEGER, Angelica, « L'espace de l'imaginaire . Promenade dans la roseraie zolienne », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 63, 1989, p. 93-107.
- SEGARRA, Marta, « Éros et transgression: la femme qui rit dans *La Faute de l'abbé Mouret* », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 69, 1995, p. 81-91.
- SOLDA, Pierre, « Émile Zola et le parti pris du nauséabond », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 71, 1997, p. 175-190.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *La tentation du livre sur Rien. Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan (France), Éditions Interuniversitaires, 1994, 566 p.
- TSCHINKA, Irène, « À rebours: les bords de l'écriture », *Revue des Sciences humaines*, t. XLII, n° 170-171, 1978-2-3 (« Joris-Karl Huysmans »), p. 44-51.
- VAN BUUREN, Maarten, « Zola et les tempéraments », *Poétique*, n° 21, 1990, p. 471-482.
- WALD LASOWSKI, Patrick, « Le faux Joris-Karl Huysmans », *Revue des Sciences humaines*, t. XLII, nos 170-171, 1978-2-3 (« Joris-Karl Huysmans »), p. 158-172.

### III-THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRES

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1957, 214 p.
- BOURDIEU, Pierre, « La conquête de l'autonomie », *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points essais », 1998 [1992], p. 85-191.
- CAZES, Hélène, *Jean-Pierre Richard*, Paris, Bertrand-Lacoste, « Références » n° 3, 1993, 126 p.
- DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, « Points essais », 2000, 361 p.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, « Recherches littéraires », 4<sup>e</sup> éd., 1993, 247 p.
- « Qu'est-ce qu'une description? », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 465-485.
- HAMON, Philippe, LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « *Mimesis et Semiosis* » *Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, 1992, 607 p.
- MITTERAND, Henri, *Le Regard et le Signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1987, 291 p.

RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1954, 287 p.

-*Microlectures*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979, 283 p.

-*Pages Paysages, Microlectures II*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984, 256 p.

#### IV-XIX<sup>e</sup> SIÈCLE (HISTOIRE DES MENTALITÉS ET DES IDÉES)

BERNARD, Léopold, *Les odeurs dans les romans de Zola*, conférence prononcée au Cercle artistique de Montpellier, Paris, Coulet, 1889, 29 p.

BORIE, Jean, *Mythologie de l'hérédité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Galilée, 1981, 215 p.

BORIE, Jean, *Le Tyran timide. Le Naturalisme de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, 160 p.

CLASSEN, Constance, « The Odor of the Other: Olfactory Symbolism and Cultural Categories », *Ethos. Journal of the Society for Psychological Anthropology*, vol. 20, n° 2, June 1992, p. 133-166.

COLIN, René-Pierre, « Les décadents: nuanceurs ou décadents de l'idée », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 47-53.

COQUIO, Catherine, « La "Baudelarité" décadente: un modèle spectral », *Romantisme*, n° 82, 1993, p. 91-107.

CORBIN, Alain, *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Flammarion, « Champs », 1986, 336 p.

DUBY, Georges, dir., *Histoire de la France. Les temps nouveaux de 1852 à nos jours*, Paris, Larousse « Références Larousse Histoire », 1991, 3 volumes.

GULLINO, Alain, *Odeurs et saveurs*, Paris, Flammarion, « Dominos », 1997, 128 p.

LE GUERER, Annick, *Les Pouvoirs de l'odeur*, Odile Jacob, « Opus », 1998 [1988], 325 p.

MELMOUT-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 1999, 302 p.

PIESSE, George William Septimu, *The Art of Perfumery, and the Methods of Obtaining the Odours of Plants; [...] with Instructions for the Manufacture of ... Dentifrices, Pomatums, Cosmetics, Perfumed Soap, etc.*, Philadelphia, Philadelphia Lindsay and Blakiston, 1857, 304 p. (version française: *Chimie des parfums et fabrication des essences: odeurs, bouquets et eaux composées, émulsions, etc.*, Paris, Baillière, Nouvelle édition Française, 1917, 396 p.)

- *L'Histoire des parfums et hygiène de la toilette*, Paris, Baillière, Nouvelle édition française, 1905, 352 p.

WINTER, Ruth, *Le livre des odeurs*, Paris, Seuil, 1978, 173 p.

#### V- DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES ET AUTRES

BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, « folio classique », 1971, 368 p.

BAUDELAIRE, Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1980, 1003 p.

*Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* par Paul Robert, Paris, Société du Nouveau Littre, 1970.

*L'Encyclopédie des herbes et des épices. Toutes les saveurs du monde*, Élisabeth Lambert Ortiz (dir.), Montréal, Sélection du Reader's Digest, 1993 [1992], 288 p.

LAMOUREUX, Gisèle, *Flore printanière*, St-Henri-de-Lévis (Canada), Fleurbec, 2002, 575 p.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, II<sup>e</sup> supplément (t. XVII de l'ensemble, 1890, p. 1977, col. 2-3, article « *Ventre de Paris (Le)* »

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française* (édition intégrale), Paris, Gallimard-Hachette, 1961.

*Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994.

ANNEXE I: *La marée*

p. 729 à 731.

« Le crépuscule tombait, il y avait un bruit de caisses remuées, le poisson était couché pour la nuit sur des lits de glace. Alors, Florent, après avoir assisté à la fermeture des grilles, emportait avec lui la poissonnerie dans ses vêtements, dans sa barbe ses cheveux.

Les premiers mois, il ne souffrait pas trop de cette odeur pénétrante. L'hiver était rude; le verglas changeait les allées en miroirs, les glaçons mettaient des guipures blanches aux tables de marbre et aux fontaines. Le matin, il fallait allumer de petits réchauds sous les robinets pour obtenir un filet d'eau. Les poissons, gelés, la queue tordue, ternes et rudes comme des métaux dépolis, sonnaient avec un bruit cassant de fonte pâle. Jusqu'en février, le pavillon resta lamentable, hérissé, désolé, dans son linceul de glace. Mais vinrent les dégels, les temps mous, les débrouillards et les pluies de mars. Alors, les poissons s'amollirent, se noyèrent; des senteurs de chairs tournées se mêlèrent aux souffles fades de boue qui venaient des rues voisines. Puanteur vague encore, douceur écœurante d'humidité, traînant au ras du sol. Puis, dans les après-midi ardentes de juin, la puanteur monta, alourdit l'air d'une buée pestilentielle. On ouvrait les fenêtres supérieures, de grands stores de toile grise pendaient sous le ciel brûlant, une pluie de feu tombait sur les Halles, les chauffait comme un four de tôle; et pas un vent ne balayait cette vapeur de marée pourrie. Les bancs de vente fumaient.

Florent souffrait alors de cet entassement de nourriture, au milieu duquel il vivait. Les dégoûts de la charcuterie lui revinrent, plus intolérables. Il avait supporté des puanteurs aussi terribles; mais elles ne venaient pas du ventre. Son estomac 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'écœurement 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. Là, dans l'air renfermé, dans le demi-jour des quelques becs de gaz, il retrouvait la fraîcheur de l'eau pure. Il s'arrêtait devant le grand vivier, où les poissons vivants sont tenus en réserve; il écoutait la chanson continue des quatre filets d'eau tombant des quatre angles de l'urne centrale, coulant en nappe sous les grilles des bassins fermés à clef, avec le bruit doux d'un courant perpétuel. Cette source souterraine, ce ruisseau causant dans l'ombre, le calmait. Il se plaisait aussi, le soir, aux beaux couchers de soleil qui découpaient en noir les fines dentelles des Halles, sur les lueurs rouges du ciel; la lumière de cinq heures, la poussière volante des derniers rayons, entrait par toutes les baies, par toutes les raies des persiennes; c'était comme un transparent lumineux et dépoli, où se dessinaient les arêtes minces des piliers, les courbes élégantes des charpentes, les figures géométriques des toitures. Il s'emplissait les yeux de cette immense épure lavée à l'encre de Chine sur un vélin phosphorescent, reprenant son rêve de quelque machine colossale, avec ses roues, ses leviers, ses balanciers, entrevue dans la pourpre sombre du charbon flambant sous la chaudière. A chaque heure, les jeux de lumière changeaient ainsi les profils des Halles, depuis les bleuissements du matin et les ombres noires de midi, jusqu'à l'incendie du soleil couchant, s'éteignant dans la cendre grise du crépuscule. 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'équarrisseur où fondait la mauvaise graisse d'un peuple.

Il souffrait encore de ce milieu grossier, dont les paroles et les gestes semblaient avoir pris de l'odeur. Il était bon enfant pourtant, ne s'effarouchait guère. Les femmes seules le gênaient. Il ne se sentait à l'aise qu'avec Mme François, qu'il avait revue. »

ANNEXE II: *La Normandie*

p. 738-739.

« Florent ne songeait guère à ces belles filles. Il traitait d'ordinaire les femmes en homme qui n'a point de succès auprès d'elles. Puis, il dépensait en rêve trop de sa virilité. Il en vint à éprouver une véritable amitié pour la Normandie; elle avait un bon cœur, quand elle ne se montait pas la tête. Mais jamais il n'alla plus loin. Le soir, sous la lampe, tandis qu'elle approchait sa chaise, comme pour se pencher sur la page d'écriture de Muche, 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. Quand sa camisole s'entrebâillait, il croyait voir sortir, entre deux blancheurs, une fumée de vie, une haleine de santé qui lui passait sur la face, chaude encore, comme relevée d'une pointe de la puanteur des Halles, par les ardentes soirées de juillet. 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 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. Florent souffrait; il ne la désirait point, les sens révoltés par les après-midi de la poissonnerie; il la trouvait irritante, trop salée, trop amère, d'une beauté trop large et d'un relent trop fort. »

ANNEXE III: *Cadine et Marjolin*

p. 767 à 770, 776 à 779.

« Cadine vendit aussi du cresson. « A deux sous la botte! à deux sous la botte! » Et c'était Marjolin qui entrait dans les boutiques pour offrir « le beau cresson de fontaine, la santé du corps! » Mais les Halles centrales venaient d'être construites; la petite restait en extase devant l'allée aux fleurs qui traverse le pavillon des fruits. Là, tout le long, les bancs de vente, comme des plates-bandes aux deux bords d'un sentier, fleurissent, épanouissent de gros bouquets; c'est une moisson odorante, deux haies épaisses de roses, entre lesquelles les filles du quartier aiment à passer, souriantes, un peu étouffées par la senteur trop forte; et, en haut des étalages, il y a des fleurs artificielles, des feuillages de papier où des gouttes de gomme font des gouttes de rosées, des couronnes de cimetière en perles noires et blanches qui se moirent de reflets bleus. Cadine ouvrait son nez rose avec des sensualités de chatte; elle s'arrêtait dans cette fraîcheur douce, emportait tout ce qu'elle pouvait de parfum. Quand elle mettait son chignon sous le nez de Marjolin, il disait que ça sentait l'œillet. Elle jurait qu'elle ne se servait plus de pommade, qu'il suffisait de passer dans l'allée. Puis, elle intrigua tellement, qu'elle entra au service d'une des marchandes. Alors, Marjolin trouva qu'elle sentait bon des pieds à la tête. Elle vivait dans les roses, dans les lilas, dans les giroflées, dans les muguet. Lui, flairant sa jupe, longuement, en manière de jeu, semblait chercher, finissait par dire: « Ça sent le muguet. » Il montait à la taille, au corsage, reniflait plus fort: « Ça sent le giroflée. » Et aux manches, à la jointure des poignets: « Ça sent le lilas. » Et à la nuque, tout autour du cou, sur les joues, sur les lèvres: « Ça sent la rose. » Cadine riait, l'appelait « bêta », lui criait de finir, parce qu'il lui faisait des chatouilles avec le bout de son nez. Elle avait une haleine de jasmin. Elle était un bouquet tiède et vivant.

Maintenant, la petite se levait à quatre heures, pour aider sa patronne dans ses achats. C'était, chaque matin, des brassées de fleurs achetées aux horticulteurs de la banlieue, des paquets de mousse, des paquets de feuilles de fougère et de pervenche,

pour entourer les bouquets. Cadine restait émerveillée devant les brillants et les valenciennes que portaient les filles des grands jardiniers de Montreuil, venues au milieu de leurs roses. Les jours de Sainte-Marie, de Saint-Pierre, de Saint-Joseph, des saints patronymiques très fêtés, la vente commerçait à deux heures; il se vendait, sur le carreau, pour plus de cent mille francs de fleurs coupées; des revendeuses gagnaient jusqu'à deux cents francs en quelques heures. Ces jours-là, Cadine ne montrait plus que les mèches frisées de ses cheveux au-dessus des bottes de pensées, de réséda, de marguerites; elle était noyée, perdue sous les fleurs; elle montait toute la journée des bouquets sur des brins de jonc. En quelques semaines, elle avait acquis de l'habileté et une grâce originale. Ses bouquets ne plaisaient pas à tout le monde; ils faisaient sourire, et ils inquiétaient, par un côté de naïveté cruelle. Les rouge y dominaient, coupés de tons violents, de bleus, de jaunes, de violets, d'un charme barbare. Les matins où elle pinçait Marjolin, où elle le taquinait à le faire pleurer, elle avait des bouquets féroces, des bouquets de fille en colère, aux parfums rudes, aux couleurs irritées. D'autres matins, quand elle était attendrie par quelque peine ou par quelque joie, elle trouvait des bouquets d'un gris d'argent, très doux, voilés, d'une odeur discrète. Puis, c'étaient des roses, saignantes comme des cœurs ouverts, dans des lacs d'œillets blancs; des glaïeuls fauves, montant en panaches de flammes parmi des verdure effacées; des tapisseries de Smyrne, aux dessins compliqués, faites fleur à fleur, ainsi que sur un canevas; des éventails moirés, s'élargissant avec des douceurs de dentelle; des puretés adorables, des tailles épaissies, des rêves à mettre dans les mains des harengères ou des marquises, des maladresses de vierge et des ardeurs sensuelles de fille, toute la fantaisie exquise d'une gamine de douze ans, dans laquelle la femme s'éveillait.

Cadine n'avait plus que deux respects: le respect du lilas blanc, dont la botte de huit à dix branches coûte, l'hiver, de quinze à vingt francs; et le respect des camélias, plus chers encore, qui arrivent par douzaines, dans des boîtes, couchés sur un lit de mousse, recouverts d'une feuille d'ouate. Elle les prenait, comme elle aurait pris des bijoux, délicatement, sans respirer, de peur de les gâter d'un souffle; puis, c'était avec



des précautions infinies qu'elle attachait sur des brins de jonc leurs queues courtes. Elle parlait d'eux sérieusement. Elle disait à Marjolin qu'un beau camélia blanc, sans piqure de rouille, était une chose rare, tout à fait elle. Comme elle lui en faisait admirer un, il s'écria, un jour:

« Oui, c'est gentil, mais j'aime mieux le dessous de ton menton, là, à cette place; c'est joliment plus doux et plus transparent que ton camélia... Il y a des petites veines bleues et roses qui ressemblent à des veines de fleur. »

Il la caressait du bout des doigts; puis il approcha le nez, murmurant:

« Tiens, tu sens l'oranger, aujourd'hui. »

Cadine avait un très mauvais caractère. Elle ne s'accommodait pas du rôle de servante. Aussi finit-elle par s'établir pour son compte. Comme elle était alors âgée de treize ans, et qu'elle ne pouvait rêver le grand commerce, un banc de vente de l'allée aux fleurs, elle vendit des bouquets de violettes d'un sou, piqués dans un lit de mousse, sur un éventaire d'osier pendu à son cou. Elle rôdait toute la journée dans les Halles, autour des Halles, promenant son bout de pelouse. C'était là sa joie, cette flânerie continuelle, qui lui dégourdisait les jambes, qui la tirait des longues heures passées à faire des bouquets, les genoux pliés, sur une chaise basse. Maintenant, elle tournait ses violettes en marchant, elle les tournait comme des fuseaux, avec une merveilleuse légèreté de doigts; elle comptait six à huit fleurs, selon la saison, pliait en deux un brin de jonc, ajoutait une feuille, roulait un fil mouillé; et, entre ses dents de jeune loup, elle cassait le fil. Les petits bouquets semblaient pousser tout seuls dans la mousse de l'éventaire, tant elle les y plantait vite. Le long des trottoirs, au milieu des coudolements de la rue, ses doigts rapides fleurissaient, sans qu'elle les regardât, la mine effrontément levée, occupée des boutiques et des passants. Puis, elle se reposait un instant dans le creux d'une porte; elle mettait au bord des ruisseaux, gras des eaux de vaisselle, un coin de printemps, une lisière de bois aux herbes bleues. Ses bouquets gardaient ses méchantes humeurs et ses attendrissements; il y en avait de hérissés, de terribles, qui ne décoléraient pas dans leur cornet chiffonné; il y en avait d'autres, paisibles, amoureux, souriant au fond de leur

collerette propre. Quand elle passait, elle laissait une odeur douce. Marjolin la suivait béatement. Des pieds à la tête, elle ne sentait plus qu'un parfum. Lorsqu'il la prenait, qu'il allait de ses jupes à son corsage, de ses mains à sa face, il disait qu'elle n'était que violette, qu'une grande violette. Il enfonçait sa tête, il répétait:

« Tu te rappelles, le jour où nous sommes allés à Romainville? C'était tout à fait ça, là surtout, dans ta manche... Ne change plus. Tu sens trop bon. »

[...]

[776] Tous trois s'en allaient, traînant les talons sur les trottoirs, tenant la largeur, forçant les gens à descendre. Ils humaient les odeurs de Paris, le nez en l'air. Ils auraient reconnu chaque coin, les yeux fermés, 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. Ils se plaisaient à traverser la rotonde de la Halle au blé, l'énorme et lourde cage de pierre, au milieu des empilements de sacs blancs de farine, écoutant le bruit de leurs pas dans le silence de la voûte sonore. Ils aimaient les bouts de rue voisins, devenus déserts, noirs et tristes comme un coin de ville abandonné, la rue Babilie, la rue Sauval, la rue des Deux-Écus, la rue de Viarmes, blême du voisinage des meuniers, et où grouille à quatre heures la bourse aux grains. D'ordinaire, ils partaient de là. Lentement, ils suivaient la rue Vauvilliers, s'arrêtant aux carreaux des gargotes louches, se montrant du coin de l'œil, avec des rires, le gros numéro jaune d'une maison aux persiennes fermées. Dans l'étranglement de la rue des Prouvaires, Claude clignait les yeux, regardait, en face, au bout de la rue couverte, encadré sous ce vaisseau immense de gare moderne, un portail latéral de Saint-Eustache, avec sa rosace et ses deux étages de fenêtres à plein cintre; il disait, par manière de défi, que tout le Moyen Âge et toute la Renaissance tiendraient sous les Halles centrales. Puis, en longeant les larges rues neuves, la rue du Pont-Neuf et la rue des Halles, il expliquait aux deux gamins la vie nouvelle, les trottoirs superbes, les hautes maisons, le luxe des magasins; il annonçait un art original qu'il sentait venir, disait-il, et qu'il se rongait les poings de ne pouvoir révéler. Mais Cadine et Marjolin

préféraient la paix provinciale de la rue des Bourdonnais, où l'on peut jouer aux billes, sans craindre d'être écrasé; la petite faisait la belle, en passant devant les bonneteries et les ganteries en gros, tandis que, sur chaque porte, des commis en cheveux, la plume à l'oreille, la suivaient du regard, d'un air ennuyé. Ils préféraient encore les tronçons du vieux Paris restés debout, les rues de la Poterie et de la Lingerie, avec leurs maisons ventruées, leurs boutiques de beurre, d'œufs et de fromages; les rues de la Ferronnerie et de l'Aiguillerie, les belles rues d'autrefois, aux étroits magasins obscurs; surtout la rue Courtalon, une ruelle noire, sordide, qui va de la place Sainte-Opportune à la rue Saint-Denis, trouée d'allées puantes, au fond desquelles ils avaient polissonné, étant plus jeunes. Rue Saint-Denis, ils entraient dans la gourmandise; ils souriaient aux pommes tapées, au bois de réglisse, aux pruneaux, au sucre candi des épiciers et des droguistes. Leurs flâneries aboutissaient chaque fois à des idées de bonnes choses, à des envies de manger les étalages des yeux. Le quartier était pour eux une grande table toujours servie, un dessert éternel, dans lequel ils auraient bien voulu allonger les doigts. Ils visitaient à peine un instant l'autre pâté de mesures branlantes, les rues Pirouette, de Mondétour, de la Petite-Truanderie, de la Grande-Truanderie, intéressés médiocrement par les dépôts d'escargots, les marchands d'herbes cuites, les bouges des tripiers et des liquoristes; il y avait cependant, rue de la Grande Truanderie, une fabrique de savon, très douce au milieu des puanteurs voisines, qui arrêtait Marjolin, attendant que quelqu'un entrât ou sortît, pour recevoir au visage l'haleine de la porte. Et ils revenaient vite rue Pierre-Lescot et rue Rambuteau. Cadine adorait les salaisons, elle restait en admiration devant les paquets de harengs saurs, les barils d'anchois et de câpres, les tonneaux de cornichons et d'olives, où des cuillers de bois trempaient; l'odeur du vinaigre la grattait délicieusement à la gorge; l'âpreté des morues roulées, des saumons fumés, des lards et des jambons, la pointe aigrette des corbeilles de citrons, lui mettaient au bord des lèvres un petit bout de langue, humide d'appétit; et elle aimait aussi à voir les tas de boîtes de sardines, qui font, au milieu des sacs et des caisses, des colonnes ouvragées de métal. Rue Montorgueil, rue Montmartre, il y avait encore de bien belles épicerie,

des restaurants dont les soupiraux sentaient bon, des étalages de volailles et de gibier très réjouissants, des marchands de conserves, à la porte desquels des barriques défoncées débordaient d'une choucroute jaune, déchiquetée comme de la vieille guipure. Mais, rue Coquillière, ils s'oubliaient dans l'odeur des truffes. Il y a là 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 exquises. Claude était troublé; il disait que cela le creusait; il allait revoir la Halle au blé, par la rue Oblin, étudiant les marchandes de salades, sous les portes, et les faiences communes, étalées sur les trottoirs, laissant «les deux brutes» achever leur flânerie dans ce fumet de truffes, le fumet le plus aigu du quartier.

C'étaient là les grandes tournées. Cadine, lorsqu'elle promenait toute seule ses bouquets de violettes, poussait des pointes, rendait particulièrement visite à certains magasins qu'elle aimait. Elle avait surtout une vive tendresse pour la boulangerie Taboureau, où toute une vitrine était réservée à la pâtisserie; elle suivait la rue Turbigo, revenait dix fois, pour passer devant les gâteaux aux amandes, les saint-honoré, les savarins, les flans, les tartes aux fruits, les assiettes de babas, d'éclairs, de choux à la crème; et elle était encore attendrie par les bocaux pleins de gâteaux secs, de macarons et de madeleines. La boulangerie, très claire, avec ses larges glaces, ses marbres, ses dorures, ses casiers à pains de fer ouvragé, son autre vitrine, où des pains longs et vernis s'inclinaient, la pointe sur une tablette de cristal, retenus plus haut par tringle de laiton, avait une bonne tiédeur de pâte cuite, qui l'épanouissait, lorsque, cédant à la tentation, elle entrait acheter une brioche de deux sous. Une autre boutique, en face du square des Innocents, lui donnait des curiosités gourmandes, toute une ardeur de désirs inassouvis. C'était une spécialité de godiveaux. Elle s'arrêtait dans la contemplation des godiveaux ordinaires, des godiveaux de brochet, des godiveaux de foies gras truffés; et elle restait là, rêvant, se disant qu'il faudrait bien qu'elle finît par en manger un jour. »

ANNEXE IV: *La théorie des « Gras » et des « Maigres »*

p. 804 à 806.

« Claude, les bras ballants, faisant de grandes enjambées régulières, regardait complaisamment les deux ombres, heureux et perdu dans le cadencement de la marche, qu'il exagérait encore en le marquant des épaules. Puis, comme sortant d'une songerie:

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

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

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

Il se tut un instant suivant toujours des yeux leurs deux ombres que le soleil couchant allongeait davantage. Et il murmura:

« Nous sommes des Maigres, nous autres, vous comprenez... Dites-moi si, avec des ventres plats comme les nôtres, on tient beaucoup de place au soleil. »

Florent regarda les deux ombres en souriant. Mais Claude se fâchait. Il criait:

« Vous avez tort de trouver ça drôle. Moi, je souffre d'être Maigre. Si j'étais un Gras, je peindrais tranquillement, j'aurais un bel atelier, je vendrais mes tableaux au poids de l'or. Au lieu de ça je suis un Maigre, je veux dire que je m'extermine le tempérament à vouloir trouver des machines qui font hausser les épaules des Gras. J'en

mourrai, c'est sûr, la peau collée aux os, si plat qu'on pourra me mettre entre deux feuillets d'un livre pour m'enterrer... Et vous donc! vous êtes un Maigre surprenant, le roi des Maigres, ma parole d'honneur. Vous vous rappelez votre querelle avec les poissonnières; c'était superbe, ces gorges géantes lâchées contre votre poitrine étroite; et elles agissaient d'instinct, elles chassaient au Maigre, comme les chattes chassent aux souris... En principe, vous entendez, un Gras à l'horreur d'un Maigre, si bien qu'il éprouve le besoin de l'ôter de sa vue, à coups de dents, ou à coups de pieds. C'est pourquoi, à votre place, je prendrais mes précautions. Les Quenu sont des Gras, les Méhudin sont des Gras, enfin vous n'avez que des Gras autour de vous. Moi, ça m'inquiéterait.

-Et Gavard, et Mlle Saget, et votre ami Marjolin? demanda Florent, qui continuait à sourire.

-Oh! si vous voulez, répondit Claude, je vais vous classer toutes nos connaissances. Il y a longtemps que j'ai leurs têtes dans un carton, à mon atelier, avec l'indication de l'ordre auquel elles appartiennent. C'est tout un chapitre d'histoire naturelle... Gavard est un Gras, mais un Gras qui pose pour le Maigre. La variété est assez commune... Mlle Saget et Mme Lecœur sont des Maigres: d'ailleurs, variétés très à craindre, Maigres désespérés, capables de tout pour engraisser... Mon ami Marjolin, la petite Cadine, la Sarriette, trois Gras, innocents encore, n'ayant que les faims aimables de la jeunesse. Il est à remarquer que le Gras, tant qu'il n'a pas vieilli, est un être charmant... M. Lebigre, un Gras, n'est-ce pas? Quant à vos amis politiques, ce sont généralement des Maigres, Charvet, Clémence, Logre, Lacaille. Je ne fais une exception que pour cette grosse bête d'Alexandre et pour le prodigieux Robine. Celui-ci m'a donné bien du mal, il m'échappe encore souvent. »

Le peintre continua sur ce ton, du pont de Neuilly à l'Arc de triomphe. Il revenait, achetait certains portraits d'un trait caractéristique: Logre était un Maigre qui avait son ventre entre les deux épaules; la belle Lisa était tout en ventre, et la belle Normande, tout en poitrine; Mlle Saget avait certainement laissé échapper dans sa vie

une occasion d'engraisser, car elle détestait les Gras, tout en gardant un dédain pour les Maigres; Gavard compromettait sa graisse, il finirait plat comme une punaise. »

ANNEXE V: *Le secret: La fruiterie et la fromagerie*

p. 822 à 824, 824 à 833.

« « Eh! mademoiselle Saget, cira la Sarriette de son banc, qu'est-ce que vous avez donc à rire toute seule?... Est-ce que vous avez gagné le gros lot à la loterie?

- Non, non... Ah! ma petite, si vous saviez! ... »

La Sarriette était adorable, au milieu de ses fruits, avec son débraillé de belle fille. Ses cheveux frisottants lui tombaient sur le front, comme des pampres. Ses bras nus, son cou nu et de rose, avait une fraîcheur de pêche et de cerise. Elle s'était pendu par gaminerie des guignes aux oreilles, des guignes noires qui sautaient sur ses joues, quand elle se penchait, toute sonore de rires. Ce qui l'amusait si fort, c'était qu'elle mangeait des groseilles, et qu'elle les mangeait à s'en barbouiller la bouche, jusqu'au menton et jusqu'au nez; elle avait la bouche rouge, une bouche maquillée, fraîche du jus des groseilles, comme peinte et parfumée de quelque fard du sérail. Une odeur de prune montait de ses jupes. Son fichu mal noué sentait la fraise.

Et, dans l'étroite boutique, autour d'elle, les fruits s'entassaient. Derrière, le long des étagères, il y avait des files de melons, des cantaloups couturés de verrues, des maraîchers aux guipures grises, des culs-de-singe avec leurs bosses nues. A l'étalage, les beaux fruits, délicatement parés dans des paniers, avaient des rondeurs de joues qui se cachent, des faces de belles enfants entrevues à demi sous un rideau de feuilles; les pêches surtout, les Montreuil rougissantes, de peau fine et claire comme des filles du Nord, et les pêches du Midi, jaunes et brûlées, ayant le hâle des filles de Provence. 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. Les pommes, les poires s'empilaient,



avec des régularités d'architecture, faisant des pyramides, montrant des rougeurs de seins naissants, des épaules et des hanches dorées, toute une nudité discrète, au milieu des brins de fougère; elles étaient de peaux différentes, les pommes d'api au berceau, les rambourg avachies, les calville en robe blanche, les Canada sanguines, les châtaignier couperosées, les reinettes blondes, piquées de rousseur; puis, les variétés des poires, la blanquette, l'angleterre, les beurrés, les messire-jean, les duchesses, trapues, allongées, avec des cous de cygne ou des épaules apoplectiques, les ventres jaunes et verts, relevés d'une pointe de carmin. A 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 les 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.

La Sarriette vivait là, comme dans un verger, avec des griseries d'odeurs. Les fruits à bas prix, les cerises, les prunes, les fraises, entassés devant elle sur des paniers plats, garnis de papier, se meurtrissaient, tachaient l'étalage de jus, d'un jus fort qui fumait dans la chaleur. Elle sentait aussi la tête lui tourner, en juillet, par les après-midi brûlantes, lorsque les melons l'entouraient d'une puissante vapeur de musc. Alors, ivre, montrant plus de chair sous son fichu, à peine mûre et toute fraîche de printemps, elle tentait la bouche, elle inspirait des envies de maraude. C'était elle, c'étaient ses bras, c'était son cou, qui donnaient à ses fruits cette vie amoureuse, cette tiédeur satinée de femme. Sur le banc de vente, à côté, une vieille marchande, une ivrognesse affreuse, n'étalait que des pommes ridées, des poires pendantes comme de seins vides, des abricots cadavéreux, d'un jaune infâme de sorcière. Mais, elle, faisait de son étalage une

grande volupté nue. Ses lèvres avaient posé là une à une les cerises, des baisers rouges; elle laissait tomber de son corsage les pêches soyeuses; elle fournissait aux prunes sa peau la plus tendre, la peau de ses temps, celle de son menton, celle des coins de sa bouche; elle laissait couler un peu de son sang rouge dans les veines des groseilles. Ses ardeurs de belle fille mettaient en rut ces fruits de la terre, toutes ces semences, dont les amours s'achevaient sur un lit de feuilles, au fond des alcôves tendues de mousse des petits paniers. Derrière sa boutique, l'allée aux fleurs avait une senteur fade, auprès de l'arôme de vie qui sortait de ses corbeilles entamées et de ses vêtements défaits.

Cependant, la Sarriette, ce jour-là, était toute grise d'un arrivage de mirabelles, qui encombraient le marché. Elle vit bien que Mlle Saget avait quelque grosse nouvelle, et elle voulut la faire causer; mais la vieille, en piétinant d'impatience :

« Non, non, je n'ai pas le temps... Je cours voir Mme Lecœur. Ah! j'en sais de belles!... Venez, si vous voulez. »

A la vérité, elle ne traversait le pavillon aux fruits que pour racoler la Sarriette. Celle-ci ne put résister à la tentation.

[...]

[824] Mlle Saget faisait courir la Sarriette. Au pavillon du beurre, une voisine leur dit que Mme Lecœur était à la cave. La Sarriette descendit la chercher, pendant que la vieille s'installait au milieu des fromages.

En bas, la cave est très sombre; le long des ruelles, les resserres sont tendues d'une toile métallique à mailles fines, par crainte des incendies; les becs de gaz, fort rares, font des taches jaunes sans rayons, dans la buée nauséabonde, qui s'alourdit sous l'écrasement de la voûte. Mais, Mme Lecœur travaillait le beurre, sur une des tables placées le long de la rue Berger. Les soupiraux laissent tomber un jour pâle. Les tables, continuellement lavées à grande eau par des robinets, ont des blancheurs de tables neuves. Tournant le dos à la pompe du fond, la marchande pétrissait « maniotte », au milieu d'une boîte de chêne. Elle prenait, à côté d'elle, les échantillons des différents beurres, les mêlait, les corrigeait l'un par l'autre, ainsi qu'on procède pour le coupage

des vins. Pliée en deux, les épaules pointues, les bras maigres et noueux, comme des échelas, nus jusqu'aux épaules, elle enfonçait furieusement les poings dans cette pâte grasse qui prenait un aspect blanchâtre et crayeux. Elle suait, elle poussait un soupir à chaque effort.

[...]

[826] « Tu crois qu'elle ne nous aura pas attendues ? »

Mais elle se rassura, en apercevant Mlle Saget, au milieu des fromages. Elle n'avait eu garde de s'en aller. Les trois femmes s'assirent au fond de l'étroite boutique. Elles y étaient les unes sur les autres, se parlant le nez dans la face. Mlle Saget garda le silence pendant deux bonnes minutes; puis, quand elle vit les deux autres toutes brûlantes de curiosité, d'une voix pointue:

« Vous savez, ce Florent...? Eh bien, je peux vous dire d'où il vient, maintenant. »

Et elle les laissa un instant encore suspendues à ses lèvres.

« Il vient du bagne », dit-elle enfin, en assourdissant terriblement sa voix.

Autour d'elles, les fromages puaien. Sur les deux étagères de la boutique, au fond, s'alignaient des mottes de beurre énormes; les beurres de Bretagne, dans des paniers, débordaient; les beurres de Normandie, enveloppés de toile, ressemblaient à des ébauches de ventres, sur lesquelles un sculpteur aurait jeté des linges mouillés; d'autres mottes, entamées, taillées par les larges couteaux en rochers à pic, pleines de vallons et de cassures, étaient comme des cimes éboulées, dorées par la pâleur d'un soir d'automne. Sous la table d'étalage, de marbre rouge veiné de gris, des paniers d'œufs mettaient une blancheur de craie; et, dans des caisses, sur des clayons de paille, des bondons posés bout à bout, des gournay rangés à plat comme des médailles, faisaient des nappes plus sombres, tachées de tons verdâtres. Mais c'était surtout sur la table que les fromages s'empilaient. Là, à côté des pains de beurre à la livre, dans des feuilles de poirée, s'élargissait un cantal géant, comme fendu à coups de hache; puis venaient un chester, couleur d'or, un gruyère, pareil à une roue tombée de quelque char barbare, des

hollande, ronds comme des têtes coupées, barbouillées de sang séché, avec cette dureté de crâne vide qui les fait nommer têtes-de-mort. Un parmesan, au milieu de cette lourdeur de pâte cuite, ajoutait sa pointe d'odeur aromatique. Trois brie, sur des planches rondes, avaient des mélancolies de lunes éteintes; deux, très secs, étaient dans leur plein; le troisième, dans son deuxième quartier, coulait, se vidait d'une crème blanche, étalée en lac, ravageant les minces planchettes, à l'aide desquelles on avait vainement essayé de le contenir. Des port-salut, semblables à des disques antiques, montraient en exergue le nom imprimé des fabricants. Un romantour, vêtu de son papier d'argent, donnait le rêve d'une barre de nougat, d'un fromage sucré, égaré parmi ces fermentations âcres. Les roquefort, eux aussi, sous des cloches de cristal, prenaient des mines princières, des faces marbrées et grasses, veinées de bleu et de jaune, comme attaqués d'une maladie honteuse de gens riches qui ont trop mangé de truffes; tandis que, dans un plat, à côté des fromages de chèvre, gros comme un poing d'enfant, durs et grisâtres, rappelaient les cailloux que les boucs, menant leur troupeau, font couler aux coudes des sentiers pierreux. Alors, commençaient les puanteurs; les mont-d'or, jaune clair, puant une odeur douceâtre; les troyes, très épais, meurtris sur les bords, d'âpreté déjà plus forte, ajoutant une fétidité de cave humide; les camembert, d'un fumet de gibier trop faisandé; les neufchâtel, les limbourg, les marolles, les pont-l'évêque, carrés, mettant chacun leur note aiguë et particulière dans cette phrase rude jusqu'à la nausée; les livarot, teintés de rouge, terribles à la gorge comme une vapeur de soufre; puis enfin, par-dessus tous les autres, les olivet, enveloppés de feuilles de noyer, ainsi que ces charognes que les paysans couvrent de branches, au bord d'un champ, fumantes au soleil. 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 olivet, 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. Et, derrière les balances, dans sa boîte mince, un géromé anisé répandait

une infection telle, que des mouches étaient tombées autour de la boîte, sur le marbre rouge veiné de gris.

Mlle Saget avait ce géromé presque sous le nez. Elle se recula, appuya la tête contre les grandes feuilles de papier jaunes et blanches, accrochées par un coin, au fond de la boutique.

« Oui, répéta-t-elle avec une grimace de dégoût, il vient du bagne... Hein! ils n'ont pas besoin de faire les fiers, les Quenu-Gradelle! »

Mais Mme Lecœur et la Sarriette poussaient des exclamations d'étonnement. Ce n'était pas possible. Qu'avait-il donc commis pour aller au bagne? aurait-on jamais soupçonné cette Mme Quenu, cette vertu qui faisait la gloire du quartier, de choisir un amant au bagne?

« Eh! non, vous n'y êtes pas, s'écria la vieille impatientée. Écoutez-moi donc... Je savais bien que j'avais déjà vu ce grand escogriffe quelque part. »

Elle leur conta l'histoire de Florent. Maintenant, elle se souvenait d'un bruit vague qui avait couru dans le temps, d'un neveu du vieux Gradelle envoyé à Cayenne, pour avoir tué six gendarmes sur une barricade; elle l'avait même aperçu une fois, rue Pirouette. C'était bien lui, c'était le faux cousin. Et elle se lamentait, en ajoutant qu'elle perdait la mémoire, qu'elle était finie, que bientôt elle ne saurait plus rien. Elle pleurait cette mort de sa mémoire, comme un érudit qui verrait s'envoler au vent les notes amassées par le travail de toute une existence.

« Six gendarmes! murmura la Sarriette avec admiration; il doit avoir une poigne solide, cet homme-là.

- Et il en a bien fait d'autres, ajouta Mlle Saget. Je ne vous conseille pas de le rencontrer à minuit.

- Quel gredin! » balbutia Mme Lecœur, tout à fait épouvantée.

Le soleil oblique entrait sous le pavillon, les fromages puaien plus fort. A ce moment, c'était surtout le marolles qui dominait; il jetait des bouffées puissantes, une senteur de vieille litière, dans la fadeur des mottes de beurre. Puis, le vent parut tourner;

brusquement, des râles de limbourg arrivèrent entre les trois femmes, aigres et amers, comme soufflés par des gorges de mourants.

« Mais, reprit Mme Lecœur, il est le beau-frère de la grosse Lisa, alors... Il n'a pas couché avec... »

Elles se regardèrent, surprises par ce côté du nouveau cas de Florent. Cela les ennuyait de lâcher leur première version. La vieille demoiselle hasarda, en haussant les épaules:

« Ça n'empêcherait pas... quoique, à vrai dire, ça me paraîtrait vraiment raide... Enfin, je n'en mettrais pas ma main au feu.

- D'ailleurs, fit remarquer la Sarriette, ce serait ancien, il n'y coucherait toujours plus, puisque vous l'avez vu avec les deux Méhudin.

- Certainement, comme je vous vois, ma belle, s'écria Mlle Saget, piquée, croyant qu'on doutait. Il y est tous les soirs, dans les jupes des Méhudin... Puis, ça nous est égal. Qu'il ait couché avec qui il voudra, n'est-ce pas? Nous sommes d'honnêtes femmes, nous... C'est un fier coquin!

- Bien sûr, conclurent les deux autres. C'est un scélérat fini. »

En somme, l'histoire tournait au tragique; elles se consolait d'épargner la belle Lisa, en comptant sur quelque épouvantable catastrophe amenée par Florent. Évidemment, il avait de mauvais desseins; ces gens-là ne s'échappent que pour mettre le feu partout; puis, un homme pareil ne pouvait être entré aux Halles sans « manigancer quelque coup ». Alors, ce furent des suppositions prodigieuses. Les deux marchandes déclarèrent qu'elles allaient ajouter un cadenas à leur resserre; même la Sarriette se rappela que, l'autre semaine, on lui avait volé un panier de pêches. Mais Mlle Saget les terrifia, en leur apprenant que les « rouges » ne procédaient pas comme cela; ils se moquaient bien d'un panier de pêches; ils se mettaient à deux ou trois cents pour tuer tout le monde, piller à leur aise. Ça, c'était de la politique, disait-elle avec la supériorité d'une personne instruite. Mme Lecœur en fut malade; elle voyait les Halles flamber, une nuit que Florent et ses complices se seraient cachés au fond des caves, pour

s'élançer de là sur Paris.

« Eh! j'y songe, dit tout à coup la vieille, il y a l'héritage du vieux Gradelle...

Tiens! tiens! ce sont les Quenu qui ne doivent pas rire. »

Elle était toute réjouie. Les commérages tournèrent. On tomba sur les Quenu, quand elle eut raconté l'histoire du trésor dans le saloir, qu'elle savait jusqu'aux plus minces détails. Elle disait même le chiffre de quatre-vingt-cinq mille francs, sans que Lisa ni son mari se rappelassent l'avoir confié à âme qui vive. N'importe, les Quenu n'avaient pas donné sa part « au grand maigre ». Il était trop mal habillé pour ça. Peut-être qu'il ne connaissait seulement pas l'histoire du saloir. Tous voleurs, ces gens-là. Puis, elles rapprochèrent leurs têtes, baissant la voix, décidant qu'il serait peut-être dangereux de s'attaquer à la belle Lisa, mais qu'il fallait « faire son affaire au rouge », pour qu'il ne mangeât plus l'argent de ce pauvre M. Gavard.

Au nom de Gavard, il se fit un silence. Elles se regardèrent toutes trois, d'un air prudent. Et, comme elles soufflaient un peu, ce fut le camembert qu'elles sentirent surtout. Le camembert, de son fumet de venaison, avait vaincu les odeurs plus sourdes du marolles et du limbourg; il élargissait ses exhalaisons, étouffait les autres senteurs sous une abondance surprenante d'haleines gâtées. Cependant, au milieu de cette phrase vigoureuse, le parmesân jetait par moments un filet mince de flûte champêtre; tandis que les brie y mettaient des douceurs fades de tambourins humides. Il y eut une reprise suffocante du livarot. Et cette symphonie se tint un moment sur une note aiguë du géromé anisé, prolongée en point d'orgue.

« J'ai vu Mme Léonce », reprit Mlle Saget, avec un coup d'œil significatif.

[...]

[832] Elles en revinrent à Florent. Elles le déchirèrent avec plus de fureur encore.

Puis posément, elles calculèrent où ces mauvaises histoires pouvaient les mener, lui et Gavard. Très loin, à coup sûr, si l'on avait la langue trop longue. Alors, elles jurèrent, quant à elles, de ne pas ouvrir la bouche, non que cette canaille de Florent méritât le moindre ménagement, mais parce qu'il fallait éviter à tout prix que le digne M. Gavard

fût compromis.

[...]

[832] Elles restaient debout, se saluant, dans le bouquet final des fromages. Tous, à cette heure, donnaient à la fois. C'était une cacophonie de souffles infects, depuis les lourdeurs molles des pâtes cuites, du gruyère et du hollande, jusqu'aux pointes alcalines de l'olivet. Il y avait des ronflements sourds du cantal, du chester, des fromages de chèvre, pareils à un chant large de basse, sur lesquels se détachaient, en notes piquées, les petites fumées brusques des neufchâtel, des troyes et des mont-d'or. Puis les odeurs s'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, peu à peu confondues, épanouies en une seule explosion de puanteurs. Cela s'épandait, se soutenait, au milieu du vibration 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 puaien si fort.

« Je vous remercie bien, dit la marchande de beurre. Allez! si je suis jamais riche, je vous récompenserai. »

Mais la vieille ne s'en allait pas. Elle prit un bondon, le retourna, le remit sur la table de marbre. Puis, elle demanda combien ça coûtait.

« Pour moi? ajouta-t-elle avec un sourire.

- Pour vous, rien, répondit Mme Lecœur. Je vous le donne. »

Et elle répéta:

« Ah! si j'étais riche! »

Alors, Mlle Saget lui dit que ça viendrait un jour. Le bondon avait déjà disparu dans le cabas. La marchande de beurre redescendit à la cave, tandis que la vieille demoiselle reconduisait la Sarriette jusqu'à sa boutique. Là, elles causèrent un instant de M. Jules. Les fruits, autour d'elles, avaient leur odeur fraîche de printemps.

« Ça sent meilleur chez vous que chez votre tante, dit la vieille. J'en avais mal au cœur, tout à l'heure. Comment fait-elle pour vivre là dedans?... Au moins, ici, c'est



doux, c'est bon. Cela vous rend toute rose, ma belle. »

La Sarriette se mit à rire. Elle aimait les compliments. Puis, elle vendit une livre de mirabelles à une dame, en disant que c'était un sucre.

