

2018

Le système des vitrines dans *Le Ventre de Paris*, ou la représentation conflictuelle du premier objet

Marie-Sophie Armstrong
Lehigh University

Follow this and additional works at: <https://preserve.lehigh.edu/cas-mll-faculty-publications>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Armstrong, Marie-Sophie, "Le système des vitrines dans *Le Ventre de Paris*, ou la représentation conflictuelle du premier objet" (2018). *Faculty Publications*. 6.
<https://preserve.lehigh.edu/cas-mll-faculty-publications/6>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures at Lehigh Preserve. It has been accepted for inclusion in Faculty Publications by an authorized administrator of Lehigh Preserve. For more information, please contact preserve@lehigh.edu.

Le système des vitrines dans *Le Ventre de Paris*, ou la représentation conflictuelle du premier objet

L'aquarium aux poissons rouges qui, dans *Le Ventre de Paris*, domine la vitrine de la charcuterie des Quenu Gradelle, n'a pas manqué d'interpeller la critique. Pourquoi en effet est-il donné à cet objet de clore l'extraordinaire dépeinture de cette chapelle du ventre qui met en abyme l'univers de profusion des Halles de Paris? Il s'agira ici de faire retour sur ce détail pour l'envisager comme point d'entrée dans un discours psychique dont le contenu ne pourra être véritablement révélé qu'à travers l'examen d'un ensemble de vitrines qui communiquent les unes avec les autres pour former la syntaxe d'une intrigue psychique. Prenant appui sur les théories du psychisme infantile élaborées par Mélanie Klein, nous démontrerons que les objets exposés au centre de chaque vitrine peuvent se lire comme autant d'avatars du premier objet, le sein maternel, que le nourrisson idéalise et endommage sous l'effet du phénomène de l'envie dans la position schizo-paranoïde. Au-delà du spectacle ethnographique que *Le Ventre de Paris* donne à lire, c'est aussi une histoire intemporelle et commune à tout être humain que le roman met en scène.

Le système des vitrines dans *Le Ventre de Paris*, ou la représentation conflictuelle du premier objet

Et là, sur le dernier gradin de cette chapelle du ventre
 chapelle du ventre, au milieu des bouts de la crépine,
 entre deux bouquets de glaïeuls pourpres, le reposoir se
 couronnait d'un aquarium carré, garni de rocailles, où
 deux poissons rouges nageaient, continuellement¹.

Ainsi s'achève dans *Le Ventre de Paris* la première description de l'impressionnant étalage de cette « chapelle du ventre » qu'est la charcuterie des Quenu-Gradelle dans le quartier des Halles. « Peu congruent avec le système du texte »² puisqu'il constitue, étrangement, « l'apothéose » d'un passage où le narrateur « scelle explicitement la métamorphose de la charcuterie en 'chapelle du ventre' »³, le détail de l'aquarium n'a pas manqué d'interpeller la critique. Philippe Dufour repère ainsi dans l'évocation de cet objet un moment où le texte s'interroge sur lui-même et où est remis en cause le projet d'écriture zolien :

Le détail détourne de l'essentiel. Il dit l'insignifiance, c'est sa provocation.

L'écrivain ne tient pas un discours volontaire, le réel ne peut plus être sublimé en

¹ Zola, Emile. *Le Ventre de Paris*. In *Les Rougon-Macquart*, édition établie sous la direction d'Henri Mitterand. Paris: Gallimard, coll. « Pléiade », 1960, 5 vol. t. I, p. 637.

² Scarpa, Maria. « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme? Lecture ethnocritique d'un "détail" du *Ventre de Paris* ». *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n° 133, 2003, p.61-72. Voir p. 63. Dans les notes, j'abrègerai le titre en « Poissons rouges ».

³ Ibid., p. 64.

une signification. Il est laissé à son absurdité. [. . .] L'excès de réel a pour signifié de connotation: nous avons perdu la totalité. [. . .] Le discours zolien rit de lui-même [. . .] Le récit s'y démystifie, avoue tout à coup qu'il ne détient pas la vérité des choses⁴.

Rejetant quant à elle les signifiés de connotation que Philippe Dufour assigne aux poissons rouges, Maria Scarpa voit en premier lieu dans ce détail un « embrayeur de réalité »⁵. C'est en effet d'une charcuterie modèle du quartier des Halles et à propos de laquelle Zola a pris de longues notes, que l'écrivain s'inspire⁶. Et la critique de noter alors que si ironie il y a, « ce n'est pas tant parce que l'écriture rit d'elle-même et de son incapacité à remplir son contrat d'exhaustivité, mais plutôt qu'elle stigmatise la prétention petite-bourgeoise des charcutiers »⁷. Au delà de cette caution que la réalité lui apporte et qui pour ainsi dire le réhabilite dans l'univers naturaliste du roman, ce détail, aussi dissonant qu'il puisse sembler, entre aussi en signification avec son contexte.

Aliment à la chair blanche, aliment « maigre » par excellence, le poisson trouve ainsi sa place dans l'opposition structurante du roman, à savoir l'opposition entre les Maigres et les Gras, laquelle recouvre, comme Scarpa le développera de manière magistrale dans *Le Carnaval des Halles*, son étude ethnocritique du roman, l'opposition archaïque entre

⁴ Ibid., cité par Scarpa, p. 62.

⁵ Ibid.

⁶ Emile Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart*. Édition des dossiers préparatoires, éd. Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Paris, Champion, 2003, f°193-197.

⁷ Ibid., p. 64.

Carême et Carnaval⁸. L'aquarium participe en outre plus spécifiquement de l'intrigue principale, celle dont Florent, ancien forçat revenu à Paris après un séjour infernal à l'île du Diable, est le protagoniste: ces poissons maigres qui tournent en rond au coeur de ce monde d'abondance dont ils sont irrémédiablement exclus mettent en effet en abyme la condition même de Florent. Placé « tout entier sous le signe du poisson » par sa profession d'inspecteur des marées et son statut symbolique de figure de Christ (on sait que le poisson est un symbole christique) l'ancien forçat se retrouve prisonnier d'un univers (la charcuterie, les Halles) auquel il n'appartient pas et dans lequel il tournera de fait en rond, revenant à son point de départ (arrêté par la police à la fin du roman comme il l'avait été pendant la Commune)⁹. C'est donc son propre devenir que Florent, spectateur de l'étalage, contemple.

Loin d'être mutuellement exclusives, les significations métatextuelle et ethnocritique que Philippe Dufour et Maria Scarpa assignent respectivement au détail confirment, si besoin était, que l'écriture zolienne est une écriture polysémique dont le sens ne saurait être endigué. Aussi, dans la mouvance de ces critiques, nous voudrions tenter une interprétation d'un autre ordre, et que la position cruciale assignée au détail semblerait cautionner. Il est de fait un domaine qui accorde toute son importance au détail. C'est celui de la psychanalyse¹⁰. Dans un tel contexte en effet, l'insignifiance peut en dire long, et le détail agir dans le conscient comme une brèche par lequel s'engouffre

⁸ Maria Scarpa. *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*. Paris: CNRS, 2000.

⁹ « Poissons rouges », art. cit., p. 68.

¹⁰ Si Scarpa n'envisage pas le détail dans une perspective psychanalytique, elle souligne toutefois que dans le domaine de la psychanalyse celui-ci peut « devenir l'essentiel ». *Ibid.*, p. 70, note 8.

le psychisme, le refoulé, bref une autre histoire. Ainsi entendons nous démontrer que, tel par exemple le lapsus au détour d'une phrase, le détail de l'aquarium offre l'accès à l'inconscient du texte et à l'univers psychique sur lequel il se fonde. Nous arguerons que si la place dévolue à cet objet dans la vitrine de la charcuterie est une place d'honneur, c'est que l'objet en question renvoie à des vérités primitives. Il s'agira plus précisément d'établir que l'aquarium aux poissons rouges participe d'une intrigue psychique qui remonte aux origines de la vie et aux toutes premières relations d'objet, à savoir les relations du nourrisson au sein maternel, que la psychanalyste Mélanie Klein a su théoriser¹¹. Les fantasmes qui habitent tout être humain et dont on sait qu'ils informent le rêve du dormeur ou le jeu de l'enfant¹², sont aussi, nous rappelle Antonia Fonyi, des « éléments fondateurs de la création littéraire qui s'enracinent dans l'inconscient »¹³ de

¹¹ C'est l'approche freudienne à l'œuvre de Zola qui est privilégiée par la critique. Nous renvoyons au travail fondateur de Jean Borie, *Zola et les mythes*, Paris: Seuil, 1971. Voir aussi, plus récemment, Olivier Got, *Les Jardins de Zola - Psychanalyse et paysage mythique dans Les Rougon-Macquart*. Paris; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2002. Pour une lecture freudienne de romans spécifiques de Zola, voir par exemple Patrick Brady, « Womb-Envy, Counterscript, and Subversion: From *L'Œuvre* to *Les Nœuds d'argile* ». *L'Esprit Créateur* n° 25.4, 1985, p. 59-70; les travaux de Gilbert Chaitin sur *La Fortune des Rougon*. « The Voices of the Dead: Love, Death and Politics in Zola's *La Fortune des Rougon* ». *Literature and Psychology*, n° 26:3, 1976, p. 131-44 et n° 26:4, 1976, p. 148-58; Gilles Deleuze, « Zola et la fêlure », *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969; Antonia Fonyi, «*Thérèse Raquin*, chef-d'œuvre. Approche psychanalytique de la "littérature putride" », *Lire/Dé-lire Zola*. Ed. Jean-Pierre Leduc-Adine and Henri Mitterand. Paris: Nouveau monde, 2004, p. 153-69.

¹² C'est en regardant jouer des d'enfants, dont les siens, que Mélanie Klein va forger sa propre conceptualité en prolongation, dans un premier temps, des concepts freudiens. Elle invente une véritable technique du jeu, montrant que le jeu est à l'enfant ce que pour Freud le rêve est à l'adulte, c'est à dire une voie royale d'accès à l'inconscient.

¹³ Antonia Fonyi, *L'atelier du XIX siècle*. Introduction à l'atelier « Littérature et Psychanalyse » du 5 juin 2015 http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/FonyiIntroduction.pdf

l'écrivain et permettent d'accéder à une autre couche de sens¹⁴. Aux fins de mettre à jour ces fantasmes archaïques que la psyche zolienne communique au texte, nous montrerons que l'aquarium aux poissons rouges, au-delà de son rapport organique, quoique discret, avec l'univers diégétique, n'est qu'un des points saillants d'une autre intrigue, que l'on pourrait appeler l'intrigue des vitrines. Au fil des dépicions des devantures se donne en effet à lire le spectacle sans cesse renouvelé du premier objet et de la relation ambivalente que le moi archaïque entretient avec celui-ci.

On ne saurait toutefois aller plus avant sans relire la dépicion initiale de la devanture de la charcuterie des Quenu-Gradelle **qui précède l'évocation de l'aquarium: dans laquelle le détail apparaît:**

Puis, dans ce cadre aimable, l'étalage montait. Il était posé sur un lit de fines rognures de papier bleu; par endroits, des feuilles de fougère, délicatement rangées, changeaient certaines assiettes en bouquets entourés de verdure. C'était un monde de bonnes choses, de choses fondantes, de choses grasses. D'abord, tout en bas, contre la glace, il y avait une rangée de pots de rillettes, entremêlés de pots de moutarde. Les jambonneaux désossés venaient au-dessus, avec leur bonne figure ronde, jaune de chapelure, leur manche terminé par un pompon vert.

Ensuite arrivaient les grands plats: les langues fourrées de Strasbourg, rouges et

¹⁴ Freud ainsi rappelle que « [l]e poète fait comme l'enfant qui joue; il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le distinguant nettement de la réalité ». Voir « La Création littéraire et le Rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, Trad. Marie Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, 1971, p. 70.

vernies, saignantes à côté de la pâleur des saucisses et des pieds de cochon; les boudins, noirs, roulés comme des couleuvres bonnes filles; les andouilles, empilées deux à deux, crevant de santé; les saucissons, pareils à des échinés de chancre, dans leurs chapes d'argent; les pâtés, tout chauds, portant les petits drapeaux de leurs étiquettes; les gros jambons, les grosses pièces de veau et de porc, glacées, et dont la gelée avait des limpidités de sucre candi. Il y avait encore de larges terrines au fond desquelles dormaient des viandes et des hachis, dans des lacs de graisse figée. Entre les assiettes, entre les plats, sur le lit de rognures bleues, se trouvaient jetés des bocaux d'achards, de coulis, de truffes conservées, des terrines de foies gras, des boîtes moirées de thon et de sardines. Une caisse de fromages laiteux, et une autre caisse, pleine d'escargots bourrés de beurre persillé, étaient posées aux deux coins, négligemment. Enfin, tout en haut, tombant d'une barre à dents de loup, des colliers de saucisses, de saucissons, de cervelas, pendaient, symétriques, semblables à des cordons et à des glands de tentures riches; tandis que, derrière, des lambeaux de crépine mettaient leur dentelle, leur fond de guipure blanche et charnue. ~~Et là, sur le dernier gradin de cette chapelle du ventre, au milieu des bouts de la crépine, entre deux bouquets de glaïeuls pourpres, le reposoir se couronnait d'un aquarium carré, garni de rocailles, où deux poissons rouges nageaient, continuellement~~¹⁵.

La critique n'a pas manqué de souligner le principe d'esthétisation sur lequel repose la dépeinture de la devanture. « [T]out l'art du charcutier », souligne Maria Scarpa,

¹⁵ *Le Ventre de Paris, op. cit.*, p. 636-37.

« consiste d'une certaine manière à atténuer les dangers toujours potentiellement présents du sang et de la chair crue »¹⁶. Les viandes entrent ainsi en contact avec des aliments inoffensifs tels le sucre candi, les fromages laiteux, ou les poissons (les conserves de thon et de sardine) et leur risque de danger est neutralisé par le biais de l'anthropomorphisation **des jambonneaux, boudins, andouilles et saucissons**. ~~Les jambonneaux ont une « bonne figure ronde », les boudins s'apparentent à des « couleuvres bonnes filles », les andouilles « crèv[ent] de santé », et les saucissons ont des « échines de chantre ».~~ Mais, de manière plus discrète semble-t-il, l'ensemble de la devanture s'inscrit aussi implicitement, et contre toute attente, dans le champ sémantique du boudoir et partant, de la féminité. « [D]entelle », « guipures blanches », « cordons » et « glands de tentures riches » suggèrent en effet l'intimité d'un univers où sont utilisés, pour qualifier des objets lourds (bocaux, caisses) des termes qui semblent déjouer la pesanteur (« jetés », ou « posées [. . .] négligemment ») et transformer ces objets en vêtements (l'adjectif « moirées » qualifie d'ordinaire une étoffe; on jette ou pose négligemment un article vestimentaire). Qu'il revienne à l'aquarium aux poissons rouges d'occuper la place d'honneur dans cet espace où s'esquisse un corps féminin n'est pas indifférent. Dans ce boudoir métaphorique, l'objet et son contenu n'empliraient-ils pas le creux du texte pour renvoyer à ce corps absent? Il importe à ce propos de noter que dans les deux autres passages du roman où apparaît l'aquarium, les poissons entrent en relation étroite avec une femme, Lisa Quenu. Dans le second passage, on voit « la belle charcutière se pench[er], souri[re] d'une façon amicale aux deux poissons rouges qui

¹⁶ « Poissons rouges », art. cit., p. 66.

nageaient dans l'aquarium de l'étalage, continuellement »¹⁷. Ce lien amical fait place à une sorte de sollicitude maternelle lors de la dernière mention de l'aquarium--« parfois elle se baissait, elle promettait du regard des jours meilleurs aux deux poissons rouges, inquiets eux aussi, nageant dans l'aquarium de l'étalage, languissamment » --tandis que par le biais de l'adverbe « languissamment » les poissons se voient féminisés pour rejoindre implicitement l'univers du boudoir et la thématique de l'abandon du corps féminin.¹⁸ Or c'est précisément la nature de ce rapport au corps de la femme que va permettre de dégager la parenté unissant le bocal de poissons rouges à un aquarium de fortune qui contient quant à lui un couple de poissons blancs.

Ce deuxième aquarium est celui du petit Muche, fils de la belle Normande, poissonnière au pavillon de la marée: « Sa mère le surprit en compagnie de deux autres galopins, regardant nager, dans la toque de velours remplie d'eau, deux petits poissons blancs qu'il avait volés à la tante Claire »¹⁹. Envisagé à la lumière des théories psychiques de Mélanie Klein le jeu apparemment anodin du gamin prend un sens bien particulier. A partir de l'observation clinique de jeux de jeunes enfants, Mélanie Klein met en lumière chez ses jeunes patients l'existence de fantasmes archaïques remontant aux origines de la vie et ayant trait au corps de la mère envisagé tout d'abord sous la forme d'un objet partiel, le sein maternel. Durant ce que Klein appellera la position schizo-paranoïde, position qui occupe les six premiers mois de la vie, le moi encore faible du nourrisson va, afin de survivre à la pulsion de mort qui menace de l'anéantir, cliver le

¹⁷ *Le Ventre de Paris*, op. cit., p. 667.

¹⁸ *Ibid.*, p. 852.

¹⁹ *Ibid.*, p. 727.

sein maternel, son premier objet, en un sein idéal, source de contentement et d'amour, de l'intégration duquel naîtra un moi solide, et un sein mauvais sur lequel vont être déviées ses pulsions sadiques. Au vu du fait que pour Klein « [l]es tendances à voler [. . .] concernent [. . .] les organes de la conception, de la grossesse et de la parturition [. . .] ainsi que le vagin et les seins » on verrait dans cet aquarium de fortune dont le contenu a été volé à une figure de mère l'actualisation d'un ventre/sein idéalisé renfermant le contenu fantasmatique désiré (bébés, pénis, bons excréments).²⁰

Comme le négatif d'une photographie, qui, en mettant en lumière les zones sombres de l'image, fait porter sur celle-ci un regard nouveau, ces poissons blancs permettent de briser l'opacité des poissons rouges pour en illuminer leur valeur psychique et renvoyer, contre toute attente, à l'univers mental archaïque du nourrisson et au premier objet, le sein maternel. Cette interprétation de l'aquarium et son contenu se trouve, notons-le, renforcée par le lien que Lisa Quenu, gardienne des poissons rouges, entretient de manière implicite avec la thématique du sein maternel. Aux yeux de l'adolescent Marjolin, qui l'aperçoit à travers les glaces de la charcuterie, la marchande à la « poitrine arrondie, si muette et si tendue [. . .] qu'elle ressemblait à un ventre »²¹ incarne le sein idéalisé, source de bienfaits: « Elle était si belle, si grosse, si ronde, qu'elle lui faisait du bien. Il éprouvait, devant elle, une plénitude, comme *s'il eût mangé ou bu* quelque chose de bon »²². Semblable à cette Lisa « delectable »²³, la charcuterie tout entière, décrite

²⁰ Mélanie Klein, « Les Stades précoces du conflit oedipien », in *Essais de psychanalyse*, éd., Ernest Jones, trad. Marguerite Derrida, Paris, Payot, [1947] 2005, p. 233.

²¹ *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 667. C'est nous qui soulignons.

²² *Ibid.*, p. 785. Zola, qui souligne au seuil du dossier préparatoire du roman que « Lisa c'est le ventre », aurait tout aussi bien pu écrire « Lisa c'est le sein » (f°1, 660).

²³ Susan Hennessy, « Overindulging with Zola: Hunger and Desire in *Le Ventre de Paris* ». *The French Review* n° 86.4, 2013, p. 654.

comme un « monde de bonnes choses, de choses fondantes, de choses grasses » se lirait comme la représentation magnifiée du bon sein et de ses richesses²⁴. C'est d'ailleurs l'image du nourrisson comblé que donnent à lire ces « petits Amours joufflus, jouant au milieu de hures, de côtelettes de porc, de guirlandes de saucisses » qui ornent les panneaux latéraux de la charcuterie²⁵. Cette thématique du nourrisson est renforcée dans l'évocation des jambonneaux dont la « bonne figure ronde, jaune de chapelure » fait songer au visage barbouillé de nourriture d'un bébé dodu et dont le « manche terminé par un pompon vert » évoque discrètement l'image d'une main tenant un hochet (636)²⁶. Dans cet univers qui, par le biais de Lisa et sa charcuterie, convoque de manière implicite la thématique du bon sein, l'aquarium aux poissons rouges qui trône dans la devanture, offre une représentation condensée de ce sein idéalisé.

Or l'hypothèse du fantasme archaïque que nous voyons s'esquisser dans la devanture de la charcuterie se trouve étayée par le biais de la devanture d'une autre boutique. Nous considérerons à ce propos un passage qui, parce qu'il fait l'objet d'une analepse et concerne un personnage occupant pour ainsi dire le bas de la hiérarchie des personnages—la jeune Cadine, à travers les yeux de qui le passage est focalisé, est une gamine qui a grandi dans les Halles et que le récit qualifie de « coureuse »²⁷ et de «

²⁴ *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 636.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.* A noter que le rapport au nourrisson est également présent dans le dossier préparatoire du roman au travers de l'évocation de la charcuterie que Zola avait choisie comme modèle: « En bas, contre la vitre, pots de rillettes (jaune clair). Puis, dans des assiettes, en montant, des jambonneaux désossés, chapelure jaune, avec leurs petits manches ornés d'un papier frise rose [. . .] ». Les « petits manches » convoquent ainsi les « petites mains » et l'on entendrait dans ce glissement des « **rillettes** » au « papier **frise rose** », la rumeur du mot « **risette** », terme associé au champ sémantique du bébé heureux. *La Fabrique des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, f°193.

²⁷ *Ibid.*, p. 613.

gueuse »²⁸--se trouve en quelque sorte dans les marges du récit. Dans ce passage, l'artiste Claude Lantier surprend la jeune fille en admiration devant la vitrine d'un coiffeur:

Un matin, Claude la surprit en extase devant un coiffeur de la rue Saint-Honoré. Elle regardait les cheveux d'un air de profonde envie. En haut, c'était un ruissellement de crinières, des queues molles, des nattes dénouées, des frisons en pluie, des cache-peignes à trois étages, tout un flot de crins et de soies, avec des mèches rouges qui flambaient, des épaisseurs noires, des pâleurs blondes, jusqu'à des chevelures blanches pour les amoureuses de soixante ans. En bas, les tours discrets, les anglaises toutes frisées, les chignons pommades et peignés, dormaient dans des boîtes de carton. Et, au milieu de ce cadre, au fond d'une sorte de chapelle, sous les pointes effiloquées des cheveux accrochés, un buste de femme tournait. La femme portait une écharpe de satin cerise, qu'une broche de cuivre fixait dans le creux des seins; elle avait une coiffure de mariée très haute, relevée de brins d'oranger, souriant de sa bouche de poupée, les yeux clairs, les cils plantés roides et trop longs, les joues de cire, les épaules de cire comme cuites et enfumées par le gaz. Cadine attendait qu'elle revînt, avec son sourire; alors, elle était heureuse, à mesure que le profil s'accentuait et que la belle femme, lentement, passait de gauche à droite. Claude fut indigné. Il secoua Cadine, en lui demandant ce qu'elle faisait là, devant cette ordure, "cette fille crevée ramassée à la Morgue". Il s'emportait contre cette nudité de cadavre, cette laideur du joli, en

²⁸ *Ibid.*, p. 625.

disant qu'on ne peignait plus que des femmes comme ça. La petite ne fut pas convaincue; elle trouvait la femme bien belle. Puis, résistant au peintre qui la tirait par un bras, grattant d'ennui sa tignasse noire, elle lui montra une queue rousse, énorme, arrachée à la forte carrure de quelque jument, en lui avouant qu'elle voudrait avoir ces cheveux-là²⁹.

L'on notera tout d'abord que l'arrangement de cette devanture remet en mémoire celui de la vitrine de la charcuterie. Le dégradé de couleurs qu'offraient dans celle-ci « les langues fourrées de Strasbourg, *rouges* et vernies, saignantes à côté de la *pâleur* des saucisses et des pieds de cochon; les boudins, *noirs*, roulés comme des couleuvres bonnes filles » ressurgit à présent dans ce « flot de crins et de soies, avec des mèches *rouges* qui flambaient, des épaisseurs *noires*, des *pâleurs* blondes, jusqu'à des chevelures blanches pour les amoureuses de soixante ans ». La délicatesse de boudoir qu'évoquaient dans la dépeinture de la devanture de la charcuterie des termes comme « dentelle », « guipure », « colliers », « cordons » se voit à présent magnifiée et libérée au travers des volutes et déroulements de chevelures féminines accrochés en haut de la vitrine. Nombre des sèmes qui investissaient la première vitrine sont ainsi repris. Le sème de l'abandon que convoquaient des termes tels que « jetés », « posées [. . .] négligemment », qui déléstaient de leur matérialité les viandes de la charcuterie se retrouve dans ces « nattes dénouées » tandis que le sème de la délicatesse suggéré par des syntagmes tels que « fines rognures », « boîtes moirées », « beurre persillé » devient à présent l'apanage des « tours discrets », et des « pointes effiloquées » des chevelures. Une même langueur saisit chaque

²⁹ *Ibid.*, p. 781.

étalage, puisqu'aux viandes et hachis qui « dormaient [. . .] dans des lacs de graisse figée » au fond de « larges terrines [. . .] » (637) répondent désormais ces chignons qui « dorm[ent] dans des boites ». On remarque enfin que les diverses chevelures exposées dans la vitrine font, comme la viande de la charcuterie, l'objet d'un processus d'esthétisation, les origines peut-être suspectes de ces chevelures—certaines proviennent peut-être de femmes mortes—disparaissant derrière ces « chignons pommadés et peignés ». Nulle surprise alors que non seulement se matérialise dans la vitrine le corps fantomatique de la femme qui se lisait en creux dans la devanture de la charcuterie mais que ce corps y occupe la position de choix réservée au bocal aux poissons rouges:

Et, au milieu de ce cadre, au fond d'une sorte de chapelle, sous les pointes effiloquées des cheveux accrochés, un buste de femme tournait. La femme portait une écharpe de satin cerise, qu'une broche de cuivre fixait dans le creux des seins [. . .] Cadine attendait qu'elle revînt, avec son sourire; alors, elle était heureuse, à mesure que le profil s'accroissait et que la belle femme, lentement, passait de gauche à droite.

Et là, sur le dernier gradin de cette chapelle du ventre, au milieu des bouts de la crépine, entre deux bouquets de glaïeuls pourpres, le reposoir se couronnait d'un aquarium carré, garni de rocailles, où deux poissons rouges nageaient, continuellement.

L'objet du regard, qui repose dans chaque vitrine dans une « chapelle », est marqué tant par la couleur rouge (l'écharpe en soie cerise/les poissons rouges) que la circularité

implicite du mouvement (« la belle femme, lentement, passait de gauche à droite »/ «deux poissons rouges nageaient, continuellement »). Rapprochement sémantique qui se voit renforcé par le biais du style puisqu'on remarque un même embrayage de la description (« Et, au milieu de ce cadre »/« Et là, sur le dernier gradin de cette chapelle du ventre ») et la présence d'un adverbe (« lentement »/ « continuellement ») dans la chute de la phrase clause. Si les poissons blancs du gamin, véritable « négatif » des poissons rouges, permettaient d'inférer la valeur psychique de ceux-ci, le buste féminin admiré par Cadine, en établit pleinement cette valeur. Il est—comme l'est d'ailleurs, par extension, l'ensemble de la devanture--ce sein idéalisé aux multiples richesses. A ce propos, le désir que manifeste Cadine à l'encontre de cette « queue rousse, énorme, arrachée » se lirait en termes kleinien comme le désir de s'emparer du pénis paternel que le ventre/sein renferme et que la mère s'est accaparée lors du coït. L'on comprend alors que dans la vitrine du perruquier l'objet privilégié des regards convoque implicitement le rappel de Lisa Quenu, reine de la chapelle du ventre et incarnation du bon sein. Associées à la thématique de l'alimentaire, les « épaules de cire comme cuites et enfumées » du buste du mannequin conjurent ainsi le rappel de celle qui offre au passant « une effigie de reine empâtée, au milieu de ce lard et de ces chairs crues » et dans le « cou gras » et les « joues rosées » de laquelle «revivaient les tons tendres des jambons et les pâleurs des graisses transparentes »³⁰. C'est bien, métaphoriquement, ce « sein » maternel aux richesses infinies, source de bien-être et de lait—notons à ce propos la thématique du flux qui s'inscrit dans des syntagmes tels que « ruissellement de crinières », « frisons en pluie », «

³⁰ *Ibid.*, p. 667.

flot de crins et de soies »³¹—qui plonge la jeune Cadine dans l’extase.

L’intrigue psychique à laquelle le détail des poissons rouges nous permet d’accéder se doit pourtant d’être explorée plus avant. Notre réflexion concernant la vitrine du perruquier et la valeur psychique dont celle-ci est porteuse demeurerait en effet incomplète si l’on ne prenait en compte l’épilogue de l’épisode, où est décrite la réaction que le comportement de Cadine face à la vitrine élicite chez l’artiste Claude Lantier. Si les propos tenus à l’encontre du buste féminin par ce représentant de Zola dans la fiction peuvent se lire bien évidemment comme une attaque esthétique dirigée contre les splendeurs superficielles de la boutique romantique, ces mêmes propos constituent aussi une attaque en règle contre le sein idéalisé. Les théories élaborées par Mélanie Klein au sujet du phénomène de l’envie, pilier de sa théorie du psychisme infantile, permettent d’éclairer le passage. Née d’une perception erronée du sein maternel par le nourrisson, l’envie est l’ennemi de celui-ci car elle entrave le processus d’intégration du bon sein, nécessaire à l’établissement d’un moi solide. En effet, ressentant à différents degrés que ce sein merveilleux « s’est emparé à son propre profit de la gratification dont il a été, lui, privé »,³² le nourrisson, en proie à l’envie, entreprendra de porter atteinte à cet objet au travers d’attaques sadiques uréthrales ou anales, « introdui[sant] dans la mère, avant tout dans son sein [. . .] les mauvais excréments et les mauvaises parties de soi ».³³ C’est précisément, semble-t-il, la problématique de l’envie qui informe le passage. Si Cadine

³¹ Pour Klein, les seins convoités s’apparentent à « des fontaines de lait ». Voir « Les Stades précoces du conflit oedipien », *op. cit.*, p. 233.

³² *Envie et Gratitude et autres essais*. Trad. Victor Smirnoff. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, p.17. Le texte est de 1957.

³³ *Ibid.*, p.18.

regarde les cheveux « d'un air de profonde envie », c'est néanmoins à Claude qu'il revient de réaliser l'attaque envieuse. Au moyen de la parole, l'artiste peintre n'entreprend en effet rien moins qu'une attaque sadique anale, fécalisant le sein maternel, le transformant verbalement en « ordure »: « Il secoua Cadine, en lui demandant ce qu'elle faisait là, devant cette ordure, cette fille “crevée, ramassée à la Morgue”»³⁴.

Cette interprétation se trouve renforcée dans un passage ultérieur de la fiction consacré à une nouvelle dépeinture de la vitrine de la charcuterie et consigné, comme l'épisode ci-dessus, dans une analepse. Il s'agit du passage du roman dans lequel Claude raconte à Florent comment il avait un jour, à l'époque de Noël, entrepris de refaire la devanture de la charcuterie pendant une absence de sa tante Lisa:

“Alors je fis une véritable oeuvre d'art. Je pris les plats, les assiettes, les terrines, les bocaux; je posai les tons, je dressai une nature morte étonnante, où éclataient des pétards de couleur, soutenus par des gammes savantes. Les langues rouges s'allongeaient avec des gourmandises de flamme, et les boudins noirs, dans le chant clair des saucisses, mettaient les ténèbres d'une indigestion formidable. J'avais peint, n'est-ce pas? la gloutonnerie du réveillon, l'heure de minuit donnée à la mangeaille, la goinfrerie des estomacs vidés par les cantiques. En haut, une grande dinde montrait sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches

³⁴ *Ibid.*, p. 781. Ce rapport tourmenté de Claude au corps de la femme éclatera pleinement dans le roman *L'Œuvre*. Pour Patrick Brady l'envie est en effet centrale à l'obsession qui sera celle de l'artiste d'enfanter d'une oeuvre qui est un corps de femme—une obsession que le critique place dans la lignée de la tradition judéo chrétienne dans laquelle « the drawing forth of Eve from the body of Adam [. . .] becomes a particularly vivid example of male womb-envy ». Voir « Womb-Envy, Counterscript, and Subversion: From *L'Œuvre* to *Les Nœuds d'argile* », *op. cit.*, p. 59.

noires des truffes. C'était barbare et superbe, quelque chose comme un ventre aperçu dans une gloire, mais avec une cruauté de touche, un emportement de raillerie tels, que la foule s'attroupa devant la vitrine, inquiétée par cet étalage qui flambait si rudement... Quand ma tante Lisa revint, elle eut peur [. . .] La dinde, surtout, lui parut si indécente, qu'elle me flanqua à la porte [. . .] N'importe, c'est mon chef d'oeuvre. Je n'ai jamais rien fait de mieux”³⁵.

Au vu du rapport organique établi précédemment entre la devanture de la boutique du perruquier et la devanture de la charcuterie on pourrait dans un premier temps interpréter la réécriture radicale de l'étalage par l'artiste Claude Lantier comme une réécriture de l'esthétique romantique. À l'esthétique d'apparat de la boutique romantique, le peintre, hypostase de Zola dans la fiction, oppose une attaque en règle, privilégiant la vigueur et la violence des appétits naturalistes (gloutonnerie, goinfrerie) et choquant à l'envi. Toutefois, cet acte qui s'inscrit à un premier niveau dans une querelle d'écoles, est aussi, à un deuxième niveau, un geste lourd de conséquences psychiques. Il n'est, pour s'en assurer, qu'à considérer l'objet vers lequel convergent les regards de la foule. Le buste féminin de la boutique du perruquier, qui s'était substitué aux poissons rouges de la charcuterie, ne cède-t-il pas à présent la place d'honneur à cette évocation plus crue du sein maternel qu'est la poitrine blanche de la dinde qui surplombe la vitrine? Tant la réaction de Lisa face à la dinde—celle-ci lui paraît « indécente »--que le syntagme « grande dinde», plutôt que « grosse dinde », confère à la volaille une dimension antropomorphe. Or notre interprétation de l'attaque verbale de Claude à l'endroit du

³⁵ *Ibid.*, p. 800-801.

buste féminin—traiter la femme d’ordure, revient à endommager métaphoriquement le sein maternel idéalisé en y injectant de mauvais excréments—se voit renforcée par le biais de l’objet exposé dans cette troisième vitrine. Se reconnaît en effet dans cette « grande dinde [qui] montrait sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches noires des truffes » une représentation plus concrète du sein fécalisé. Dans la transformation du buste de femme resplendissant en une poitrine de dinde souillée se lit le rapport conflictuel du nourrisson au sein maternel et les dangers d’une idéalisation soumise à l’envie.

La chaîne des métamorphoses de l’objet ne prend toutefois pas fin avec la réécriture sadique de la vitrine par Claude. De façon remarquable, la thématique des poissons rouges, de la femme, et de la dinde qui se donne à lire au travers du triptyque que forment ces vitrines va réapparaître dans un épisode où figure un personnage, le petit Muche, qu’on a déjà vu impliqué dans la problématique de l’objet. Nous nous référons ici au passage du roman qui décrit les jeux sadiques du gamin avec la petite Pauline Quenu, fille de Lisa (chapitre 5). Que Muche joue, lorsque débute l’épisode, avec des poissons morts n’est pas indifférent lorsque l’on se souvient que le gamin avait, plus tôt dans le récit, volé des poissons à sa tante. Au vu de ce second jeu du gamin avec des poissons, il serait légitime d’envisager cette action comme la conclusion d’une micro-intrigue au terme de laquelle, par le biais d’un acte sadique commis par Muche, les poissons morts se seraient substitués aux poissons rouges et vivants de la charcuterie. Conclusion cruelle à un jeu d’enfants qui admettrait une interprétation psychique spécifique. Si Muche, par le biais de son aquarium de fortune, avait tenté de reconstituer pour son propre compte le sein maternel aux richesses enviées, le sort réservé aux

poissons dans l'épisode ici considéré suggèrerait que l'objet envié a été attaqué et détruit. On verrait alors dans le sort de ces poissons morts le sort métaphoriquement réservé aux poissons rouges de la vitrine, sort mis en évidence à travers le traitement cruel des objets qui se se sont substitués au bocal de poissons rouges, à savoir le buste féminin verbalement fécalisé par Claude et la poitrine de la dinde physiquement salie par l'artiste. C'est bien dès lors en toute logique que l'épisode auquel le jeu des poissons morts sert de prologue se trouve organiquement lié à ces deux objets (la femme et la dinde).

En même temps qu'à travers le jeu de Muche avec les poissons morts sont convoqués tant le souvenir de l'objet de la première vitrine (les poissons rouges) que les poissons blancs de l'aquarium de fortune, c'est une nouvelle version de l'objet exposé dans la vitrine du perruquier qu'on découvre dans l'épisode. Considérons la vision de la petite Pauline, la fille de Lisa, qui s'offre au galopin:

Pauline [. . .] étrennait justement ce jour-là une robe neuve, à raies bleues [. . .]. Elle se tenait toute droite, devant la boutique, bien sage, les lèvres pincées par cette moue grave d'une petite femme de six ans qui craint de se salir. Ses jupes, très-courtes, très-empesées, bouffaient comme des jupes de danseuse, montrant ses bas blancs bien tirés, ses bottines vernies, d'un bleu d'azur; tandis que son grand tablier, qui la décolletait, avait, aux épaules, un étroit volant brodé, d'où ses bras, adorables d'enfance, sortaient nus et roses. Elle portait des boutons de turquoise aux oreilles, une jeannette au cou, un ruban de velours bleu dans les cheveux, très-bien peignée, avec l'air gras et tendre de sa mère, la grâce parisienne

d'une poupée neuve³⁶.

Exposée dans toute sa splendeur au regard du passant, la gamine, immobile et impeccable, pourrait tout aussi bien être en vitrine. « [P]oupée neuve et très bien peignée », elle est comme l'incarnation enfantine de cette femme au sourire de « poupée » qui trône dans la vitrine du perruquier. Comme sous l'effet d'un coup de baguette magique, la femme admirée par Cadine s'est faite chair pour passer de l'autre côté de la devanture. Une incarnation qui ne va pas sans conséquences malheureuses. En effet, de même que la femme admirée et enviée par Cadine faisait l'objet d'une fécalisation verbale, réalisée plus tard par le biais de la dinde exposée dans la vitrine de la charcuterie, la fillette va faire, de la part du gamin, l'objet d'une attaque tant verbale que physique qui la transforme précisément en un avatar de la dinde salie par l'artiste. La petite sera ainsi jugée « trop dinde » (820) par un compagnon de jeux qui attaque sa pudibonderie en ces termes: « 'Je vas t'asseoir sur ton panier aux crottes, tu sais, madame Belles-fesses!' »³⁷. Cette parenté implicite entre l'enfant et la volaille exposée dans la vitrine de la charcuterie—parenté que renforce « l'air gras et tendre » de la gamine--se trouve plus concrètement scellée au début de ce qui sera la séquence de la dégradation de Pauline par le galopin³⁸. Est significatif à ce propos le sort réservé aux deux poches du tablier de la fillette après que celle-ci y a vidé les friandises de second choix qui forment le contenu du « cornet » que Muche lui a offert pour l'amadouer: « [. . .] et ces poches étaient si

³⁶ *Ibid.*, p. 814-15.

³⁷ *Ibid.*, p. 815.

³⁸ En tant que « grosse bête d'enfant que ses parents bourraient à la faire crever » (p. 815) Pauline s'apparente aussi aux andouilles « crevant de santé » dans l'étalage de la charcuterie. *Ibid.*, p. 815 et p. 636.

étroites, qu'elles furent pleines. Elle [Pauline] croquait doucement [. . .] mouillant son doigt, pour avoir la poussière trop fine; si bien que cela fondait les bonbons, et que deux taches brunes marquaient déjà les deux poches du tablier. Muche avait un rire sournois » (816)³⁹. Comment ne pas reconnaître dans cette gamine aux poches souillées par ces « deux taches brunes » l'avatar de cette « grande dinde montra[nt] sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches noires des truffes »? Par le biais du gamin sadique qui, dès le début de l'épisode, « nourri[t] l'idée mauvaise de salir Pauline »⁴⁰, l'installation d'art de la charcuterie dans laquelle trône la dinde métaphoriquement salie par Claude devient un spectacle vivant qui donne à lire le processus de fécalisation du bon objet, les deux poches se faisant le substitut métaphorique des deux seins maternels. Si Claude avait traité d'« ordure » le buste de la femme exposée dans la vitrine de la boutique du perruquier, le gamin, quant à lui, a bien littéralement transformé la fillette en ordure. A preuve ce « Venez, ordure! » que Lisa profère à l'intention de sa fille revenue au bercail salie des pieds à la tête par les soins de Muche⁴¹. La « cruauté de touche » (801) du peintre devient violence sadique chez le petit Muche, son homologue enfantin maléfique, tandis que le jugement esthétique de ce dernier face à son oeuvre-- il « trouva [Pauline] très bien, quand elle fut très-sale »⁴² —se fait le terrible écho du « c'était barbare et superbe » qui résume la pensée de Claude face à sa devanture. Avatars l'un de l'autre, le gamin sadique et l'artiste audacieux sont tous deux des alter egos de Zola artiste qui donnent voix à des fantasmes archaïques enterrés dans la psyche zolienne. Cette vérité

³⁹ *Ibid.*, p. 816.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 815.

⁴¹ *Ibid.*, p. 821.

⁴² *Ibid.*, p. 818.

n'est pas sans jeter quelque lumière sur notre perception du naturalisme zolien puisqu'elle suggère que le programme esthétique de ce dernier est ancré dans les relations d'objet.

« Et là, sur le dernier gradin de cette chapelle du ventre, au milieu des bouts de la crépine, entre deux bouquets de glaïeuls pourpres, le reposoir se couronnait d'un aquarium carré, garni de rocailles, où deux poissons rouges nageaient, continuellement ».

Le détail apparemment incongru de l'aquarium aux poissons rouges, détail que Maria Scarpa réhabilite en montrant qu'en dépit des apparences, il « assure pour l'essentiel du contact entre le monde de la description et l'intrigue romanesque »⁴³, est un détail à caractère symptomatique. Loin de signifier par lui-même en effet, cet objet, dont la position de prominence dans l'étalage dément le caractère anodin, offre un point d'accès à une intrigue psychique qui ne peut être reconstituée qu'en sortant des limites de cette première vitrine. Si les poissons rouges font, en dépit des apparences, système avec l'univers de la charcuterie et du roman, ils font, contre toute attente, également système avec des objets avec lesquels ils n'ont, à l'exception des poissons blancs, aucun lien visible, pour renvoyer à une intrigue à caractère universel. Les devantures du *Ventre de Paris* deviennent ainsi une « autre scène », scène onirique sur laquelle, par le biais d'un phénomène de déplacement, le premier objet, le sein maternel, se décline sur les modes les plus divers. Ces vitrines à double-fonds où sont successivement exposés un bocal de poissons rouges, un buste de femme, une dinde, et une fillette participent ainsi plus spécifiquement de l'univers de la position schizo-paranoïde que Mélanie Klein a su si

⁴³ « Poissons rouges », art. cit., p. 68.

bien mettre à jour et sous le signe de laquelle se placent les premiers mois de la psyché de l'être humain. Par le biais de l'écriture se donne ainsi à lire la représentation d'un moi archaïque démultiplié et reconstruit à travers une série de personnages spectateurs et/ou acteurs dont le comportement permet de retracer les fantasmes primitifs tissés autour du premier objet. Il y a bien chez Zola, Jean Borie l'avait découvert, « comme une compréhension intuitive des conflits inconscients qui [. . .] rend son œuvre prodigieusement loquace, et la transforme en un interminable ressassement fantasmatique ».⁴⁴ En même temps que *Le Ventre de Paris* recompose un univers historiquement daté – le monde et la vie des Halles sous le second empire—la force du roman vient aussi de ce qu'il convoque dans ses marges un temps non historique, primordial et tout puissant qu'habitent des constructions imaginaires archaïques qui sont communes à tous les êtres humains.

Works Cited

Borie, Jean. *Zola et les mythes*. Paris: Seuil, 1971.

Brady, Patrick. « Womb-Envy, Counterscript, and Subversion: From *L'Œuvre* to *Les Nœuds d'argile* » *L'Esprit Créateur* 25.4 (1985): 59-70.

Chaitin, Gilbert. « The Voices of the Dead: Love, Death and Politics in Zola's *La Fortune des Rougon* ». *Literature and Psychology* 26:3 (1976): 131-44 et 26:4 (1976): 148–58.

Deleuze, Gilles. « Zola et la fêlure » in *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

Fonyi, Antonia. « *Thérèse Raquin*, chef-d'œuvre. Approche psychanalytique de la "littérature putride" » in *Lire/Dé-lire Zola*. Ed. Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand. Paris: Nouveau monde, 2004. 153-69.

⁴⁴ *Zola et les mythes, op. cit.*, p. 10.

--. Introduction à l'atelier « Littérature et Psychanalyse » du 5 juin 2015 http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/FonyiIntroduction.pdf

Freud, Sigmund. « La Création littéraire et le Rêve éveillé » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Trad. Marie Bonaparte et E. Marty. Paris, Gallimard, 1971: 70.

Got, Olivier. *Les Jardins de Zola - Psychanalyse et paysage mythique dans Les Rougon-Macquart*. Paris; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2002.

Hennessy, Susan. « Overindulging with Zola: Hunger and Desire in *Le Ventre de Paris* ». *The French Review* 86.4 (2013): [find pages](#).

Klein, Mélanie. « Les Stades précoces du conflit oedipien. » In *Essais de psychanalyse*. Ed. Ernest Jones, trad. Marguerite Derrida, Paris, Payot, [1947] 2005 [add](#)

--. *Envie et Gratitude et autres essais*. Trad. Victor Smirnoff. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1957].

Piton-Foucault, Émilie. “Zola ou la fenêtre condamnée : la crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart / Zola ou la fenêtre condamnée: La crise de la représentation dans *Les Rougon-Macquart*.” Rennes: P.U Rennes, 2015.

Prendergast, Christopher. “Le Panorama, la peinture et la faim: Le Début du Ventre de Paris.” *Les Cahiers naturalistes* 65-71.

Scarpa, Maria. *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*. Paris: CNRS, 2000.

--. « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme? Lecture ethnocritique d'un “détail” du *Ventre de Paris* ». *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* 133 (2003): 61-72.

Zola, Emile. *La Fabrique des Rougon-Macquart*. Édition des dossiers préparatoires. Ed. Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle. Paris: Champion, 2003. f°193-197.

--. *Le Ventre de Paris*. In *Les Rougon-Macquart*. Ed. Henri Mitterand. Vol. 5. Paris: Gallimard, coll. « Pléiade », 1960.

