

WILLIAMS COLLEGE LIBRARIES

COPYRIGHT ASSIGNMENT AND INSTRUCTIONS FOR A STUDENT THESIS

Your unpublished thesis, submitted for a degree at Williams College and administered by the Williams College Libraries, will be made available for research use. You may, through this form, provide instructions regarding copyright, access, dissemination and reproduction of your thesis. The College has the right in all cases to maintain and preserve theses both in hardcopy and electronic format, and to make such copies as the Libraries require for their research and archival functions.

The faculty advisor/s to the student writing the thesis claims joint authorship in this work.

I/we have included in this thesis copyrighted material for which I/we have not received permission from the copyright holder/s.

If you do not secure copyright permissions by the time your thesis is submitted, you will still be allowed to submit. However, if the necessary copyright permissions are not received, e-posting of your thesis may be affected. Copyrighted material may include images (tables, drawings, photographs, figures, maps, graphs, etc.), sound files, video material, data sets, and large portions of text.

I. COPYRIGHT

An author by law owns the copyright to his/her work, whether or not a copyright symbol and date are placed on the piece. Please choose one of the options below with respect to the copyright in your thesis.

I/we choose not to retain the copyright to the thesis, and hereby assign the copyright to Williams College.

Selecting this option will assign copyright to the College. If the author/s wishes later to publish the work, he/she/they will need to obtain permission to do so from the Libraries, which will be granted except in unusual circumstances. The Libraries will be free in this case to also grant permission to another researcher to publish some or all of the thesis. If you have chosen this option, you do not need to complete the next section and can proceed to the signature line.

I/we choose to retain the copyright to the thesis for a period of _____ years, or until my/our death/s, whichever is the earlier, at which time the copyright shall be assigned to Williams College without need of further action by me/us or by my/our heirs, successors, or representatives of my/our estate/s.

Selecting this option allows the author/s the flexibility of retaining his/her/their copyright for a period of years or for life.

II. ACCESS AND COPYING

If you have chosen in section I, above, to retain the copyright in your thesis for some period of time, please choose one of the following options with respect to access to, and copying of, the thesis.

I/we grant permission to Williams College to provide access to (and therefore copying of) the thesis in electronic format via the Internet or other means of electronic transmission, in addition to permitting access to and copying of the thesis in hardcopy format.

Selecting this option allows the Libraries to transmit the thesis in electronic format via the Internet. This option will therefore permit worldwide access to the thesis and, because the Libraries cannot control the uses of an electronic version once it has been transmitted, this option also permits copying of the electronic version.

I/we grant permission to Williams College to maintain and provide access to the thesis in hardcopy format. In addition, I/we grant permission to Williams College to provide access to (and therefore copying of) the thesis in electronic format via the Internet or other means of electronic transmission after a period of _____ years.

Selecting this option allows the Libraries to transmit the thesis in electronic format via the Internet after a period of years. Once the restriction period has ended, this option permits worldwide access to the thesis, and copying of the electronic and hardcopy versions.

I/we grant permission to Williams College to maintain, provide access to, and provide copies of the thesis in hardcopy format only, for as long as I/we retain copyright.

Selecting this option allows access to your work only from the hardcopy you submit for as long as you retain copyright in the work. Such access pertains to the entirety of your work, including any media that it incorporates. Selecting this option allows the Libraries to provide copies of the thesis to researchers in hardcopy form only, not in electronic format.

I/we grant permission to Williams College to maintain and to provide access to the thesis in hardcopy format only, for as long as I/we retain copyright.

Selecting this option allows access to your work only from the hardcopy you submit for as long as you retain copyright in the work. Such access pertains to the entirety of your work, including any media that it incorporates. This option does NOT permit the Libraries to provide copies of the thesis to researchers.

Signed (student author) _____ Signatures removed.

Signed (faculty advisor) _____

Signed (2d advisor, if applicable) _____

Thesis title la Navitine et la Sauvagerie

Date April 27, 2011

Library Use	Signature removed.	Date: <u>4-28-11</u>
Accepted By:	_____	_____

La Nourriture et la sauvagerie :
Le Ventre de Paris et L'Assommoir d'Émile Zola

by

Thammika Songkaeo

Professor Brian Martin, Advisor

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the
Degree of Bachelor of Arts with Honors
in Romance Languages

WILLIAMS COLLEGE

Williamstown, Massachusetts

April 25, 2011

Remerciements

Je refuse de permettre à l'ordinateur d'exprimer mes remerciements.

พ่อ แม่ = พี่คนโตๆ ถ้าเกิดมีของขวัญให้พ่อแม่ก็บอกพ่อแม่ด้วย พ่อ แม่ = พี่สาวคนที่ 1 คนสวยที่
ความอบอุ่น ความรัก ความดี ความซื่อสัตย์ ความซื่อสัตย์ ความซื่อสัตย์ ความซื่อสัตย์ ความซื่อสัตย์
ความซื่อสัตย์ ความซื่อสัตย์ = ความซื่อสัตย์ พี่คนที่ 1 พี่คนที่ 2 พี่คนที่ 3 พี่คนที่ 4 พี่คนที่ 5 พี่คนที่ 6 พี่คนที่ 7
พี่คนที่ 8 พี่คนที่ 9 พี่คนที่ 10 = พี่คนที่ 11 พี่คนที่ 12

Yue-yi & Tomomi: this thesis is an academic piece of work, but an embodiment of my development, backboneed by your care and sincerity. Without the love that you both have shown me, I probably would lack the sympathy for Zola's "Fat" characters and judge them as deserving of their misfortunes. Thank you for taking care of me, not only as I was analyzing these characters night and day, but as I, myself, was struggling from the switch between "Fat" and "Thin" in more ways than one.

山田先生と山本先生、私が論文を書いていることを「存案」にた、た日から、優しさをたくさん私にお上げて、どうもありがとうございます。今日、論文はフランス語ですけど、日本語でもくしゃべるようにしています。

Professeur Martin: Vous m'avez dit un jour, quand nous étions dans votre bureau, qu'il n'y a que « vingt personnes » qui ont lu votre livre. D'abord, ce n'est pas vrai. Plus important encore, j'espère qu'il va vite devenir évident que la question la plus importante n'est pas le nombre de personnes qui ont lu votre livre, mais c'est le fait que vous avez inspiré vos étudiants, comme moi-même, à écrire des livres. Ce mémoire est notre mémoire.

The title page of this thesis says 'by Thamnika Songkaeo.' It is a lie, but administration has forced it upon me. This thesis belongs to, and is by, Thamnika Songkaeo and Brian Joseph Martin.

Table des matières

Introduction	4
Chapitre 1 : Les célébrations vulgaires et meurtrières :	18
<i>L'Assommoir</i>	
Chapitre 2 : La chasse et le cannibalisme :	38
<i>L'Assommoir et Le Ventre de Paris</i>	
Chapitre 3 : L'animalisation et l'érotisation des enfants :	57
<i>L'Assommoir et Le Ventre de Paris</i>	
Conclusion	74
Bibliographie	79

Introduction

La nourriture est au cœur de la littérature française. En 1532, François Rabelais a employé la nourriture pour illustrer la civilité, l'éducation, et la passion dans *La Vie de Gargantua et Pantagruel*. En 1825, l'épicurien et le gastronome Jean Anthelme Brillat-Savarin a médité sur la gastronomie comme d'art dans *La Physiologie du goût*. En 1856, Gustave Flaubert a utilisé la nourriture, l'agriculture, et la passion pour discuter la classe sociale, le désir, et la vie conjugale dans *Madame Bovary*. En 1903, Auguste Escoffier a codifié la cuisine française dans *Le guide culinaire*. En 1913, Marcel Proust a parlé d'une madeleine pour exprimer son souvenir d'enfance dans *Du côté de chez Swann*. En 1957, le philosophe Roland Barthes a analysé le vin, le lait, et les steak-frites pour examiner les mythes modernes et les suppositions de la culture populaire française dans *Mythologies*. Selon tous ces écrivains, la nourriture et l'identité française sont inextricablement liées.

Dans *Le Carnaval des Halles* (2000), Marie Scarpa remarque que la nourriture symbolise « l'axe de la consommation » (66). Dans *La Dynamique de l'Occident* (1975), Norbert Elias rappelle les deux dimensions de la nourriture : « un repas raconté est un *nœud narratif* (et symbolique) qui informe sur le statut des personnages en présence, sur leurs interrelations (dans ce cas, ce qui est donné à manger peut être important), et une mise en (s)cène du corps dans sa dimensions orale (puisque parole et alimentation vont souvent de pair) » (cité dans Scarpa, 66). Elias rappelle aussi que « se nourrir est un besoin corporel qui est de plus en plus ressenti comme privé, personnel, intime, et puisque la 'civilisation' se mesure également à l'intériorisation des règles de maîtrise du corps, à sa clôture, sans doute l'acte de manger est-il frappé lui aussi du tabou qui touche l'ensembles des fonctions naturelles » (cité dans Scarpa, 66). Dans *Le Thème de la*

nourriture et du repas dans l'œuvre romanesque d'E. Zola, Axel Preiss décrit le ventre comme une entité « opposé[e] à la tête comme l'indignité à la noblesse » (cité dans Scarpa, 66-7). Il faut noter que la nourriture en soi n'était pas le centre de l'attention de Zola, mais c'était plutôt la consommation excessive et l'appétit excessif qui tiraient son attention.

Dans ce mémoire, je vais examiner le rôle de la nourriture dans *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) d'Émile Zola (1840-1902). Spécifiquement, je vais examiner comment la nourriture représente la sauvagerie dans deux romans, *Le Ventre de Paris* (1873) et *L'Assommoir* (1877). Bien que les personnages consomment beaucoup dans ces romans, leur manière de manger montre une espèce de débauche et de dépravation culturelle et humanitaire. Dans *Eros and Ataraxy* (1988), le critique zolien Thomas Kiddie écrit, « Zola defines a structure in which his characters are afforded the chance to taste pleasure at work, during leisure or rest, or most obviously through eating or sexual intercourse. But inevitably those characters fail to grasp such simple pleasures. In the case of food and sexual intercourse, the pleasure of the event often turns to excess » (121). Dans son analyse, Kiddie cite Brian Nelson, le traducteur du *Ventre de Paris*, qui note comment les romans de Zola « emphasize the theme of orgiastic and nauseous excess, describing a process of disintegration in which the motif of wasteful appetites plays a prominent part. Gluttonous and frenzied excess leads to decay and ruin; consumption leads to destruction » (121). La nourriture dont parle Zola montre une sauvagerie qui mène à la destruction humaine. Dans cette introduction, je vais discuter l'ensemble des *Rougon-Macquart*, la théorie zolienne des « Gras et les Maigres », la

genèse des romans *Le Ventre de Paris* et *L'Assommoir*, et le rôle politique de Zola suite à son discours culinaire en fin-de-siècle.

Les Rougon-Macquart

Zola a écrit trente-et-un romans, cinq ensembles de nouvelles, la critique littéraire, dramatique, et artistique, de nombreuses pièces de théâtre et librettos, et des articles politiques et sociaux (Nelson, 2). Entre 1871 et 1893, Zola a publié un ensemble de vingt romans, *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. *Les Rougon-Macquart* s'adresse aux problèmes qui encombraient la France pendant le règne de Napoléon III (1852-1870). Plusieurs romans de l'ensemble se concentrent sur la vie des ouvriers et des petits bourgeois. Inspirés par les œuvres littéraires d'Honoré de Balzac (1799-1850) et les œuvres scientifiques de Charles Darwin (1809-1882), Prosper Lucas (1808-1885), et Claude Bernard (1813-1878), et suivant une méthode soi-disant naturaliste, Zola discute les influences héréditaires et environnementales qui contribuaient aux problèmes sociaux tels la prostitution, l'alcoolisme, et la violence.

Le travail littéraire de Balzac était une influence littéraire centrale pour Zola. Connu pour *La Comédie humaine*, un ensemble de 137 œuvres et 95 romans, nouvelles, et essais, Balzac avait montré qu'il était possible de produire un vaste portrait de la France du dix-neuvième siècle. Zola voulait émuler Balzac en écrivant une histoire compréhensive des problèmes de son époque (Nelson, 1). Dans l'introduction de *L'Assommoir*, Jacques Dubois explique que Zola décrit le monde des *Rougon-Macquart* avec « une description totalisante de la société moderne » (5). Par contre à Balzac, Zola ne voulait pas discuter plusieurs personnages sans rapport biologique. Dans ses notes

personnelles, *Différences entre Balzac et moi* (1869), Zola explique qu'il voulait se concentrer sur une seule famille : « Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux. Si j'accepte un cadre historique, c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse ; de même le métier, le lieu de résidence sont des milieux. Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologiste » (cité dans Vachon, 297). Dans l'introduction de sa traduction de *Le Ventre de Paris*, Brian Nelson élabore l'intention de Zola : « In eight months, during 1868 and 1869, Zola outlined the twenty novels he intended to write on the theme of heredity: a family, the Rougon-Macquarts, tainted with alcoholism and mental instability, were to intermarry, to proliferate, and to pass on their inherited weaknesses to subsequent generations » (vii). Zola voulait tracer les effets de l'hérédité des problèmes mentaux et physiques des personnages de la même famille. Le besoin de manger des personnages, pour propager leur patrimoine héréditaire, rend la nourriture centrale pour les romans.

Le Ventre de Paris (1873) et *L'Assommoir* (1877) sont le troisième roman et le septième roman des *Rougon-Macquart* qui parlent de l'excès de Paris au dix-neuvième siècle. Zola écrit *Le Ventre de Paris* et *L'Assommoir* pendant la Troisième République (1870-1940), bien qu'il parle de la vie pendant le Second Empire. Les personnages des deux romans descendent d'une femme débauchée qui s'appelle Adelaïde Fouque. Zola présente Adelaïde pour la première fois dans le premier roman de l'ensemble, *La Fortune des Rougon* (1871). Née en 1768 à Plassans, une petite ville fictive au sud de la France, Adelaïde était une fille folle d'une famille bourgeoise. Elle se marie avec Rougon, un ouvrier, et accouche de Pierre Rougon. Néanmoins, elle est infidèle avec un contrebandier, Macquart, et accouche d'Ursule et Antoine Macquart. La famille Rougon-

Macquart suit trois lignes de famille : la première, et la plus prospère et « saine », est les Rougon, qui viennent de Pierre Rougon ; la deuxième, et la plus déshonorable et illégitime, est les Macquart, qui viennent d'Antoine Macquart ; la troisième, un mélange des deux premières lignes, est les Mouret, qui viennent d'Ursule Macquart (née Mouret). Puisque Zola croit que l'hérédité influence la psychologie, la rapacité et la moralité des personnages dépendent de la santé mentale, physique, et morale du lignage.

Empruntant l'idée de la survie des plus forts de Darwin, Zola croit que les gens plus forts, ceux qui sont plus gras, triomphent sur les gens plus faibles, ceux qui sont plus maigres. Pour Zola, le corps fort ou faible, gras ou maigre, symbolise des valeurs abstraites. On peut regarder le corps comme symbole de la rapacité et la moralité.

« Les Gras et les Maigres »

Zola a fondé la théorie des « Gras et les Maigres ». Zola suggère que les gens gras, ou « les Gras », sont vicieux et les gens maigres, ou « les Maigres », sont vertueux. Selon Zola, la quantité de nourriture qu'on mange a un effet grave sur la rapacité et la moralité. Dans *Le Ventre de Paris*, Zola parle directement de cette dichotomie gastronomique. Comme rappelle Scarpa, « La lutte des Gras et des Maigres fournit bien un principe puissant de structuration narrative ; loin d'être simple apologue au service d'une thèse, elle fait de la matérialité qui la gouverne (mais qui ne la limite pas) un facteur particulièrement opérant de cohésion textuelle » (47).

Dans *Le Ventre de Paris*, Lisa Quenu, qui gère une charcuterie, est grasse contrairement à son beau-frère Florent, un réfugié politique qui est maigre. Leurs corps symbolisent le monde dans lesquels ils habitent : Lisa dans un monde d'excès et Florent dans un monde de pénurie. Dans *Ébauche*, l'esquisse du roman, Zola écrit que Lisa « est

belle, saine, suant le bonheur. Il me la faut à trente-deux ans, dans tout l'épanouissement de sa nature. Je la place dans sa charcuterie, au milieu de ses viandes, avec un tablier blanc. Et c'est là que je place avec elle [...] la chute à la digestion épaisse et satisfaite » (cité dans Scarpa, 39). Au contraire, selon Scarpa, les Maigres sont inquiètes, insatisfaites, et quêtes « d'un idéal rarement atteint » qui consomme « toutes les énergies, tout le *gras* du corps » (44).

Les Gras se trouvent dans des espaces où il y a beaucoup de nourriture, comme les Halles, le vaste marché au centre de Paris, où se trouve la charcuterie Quenu-Gradelle de Lisa. Cette charcuterie est la « chapelle » des Halles et « la cuisine de la maison où il n'y a pas 'un clou qui ne pissât la graisse'... autre lieu de *haute graisse* » (Scarpa, 44). Au contraire, les Maigres habitent aux lieux « maigres ». Florent, par exemple, habitait à la Guyane pauvre avec rien à manger quand il y était prisonnier. Souvent, les Gras sont des marchands de viandes et les Maigres sont des ouvriers, des artistes, et des intellectuels.

Dans *Le Ventre de Paris*, Zola explique la bataille entre les Gras et les Maigres. Claude Lantier, un peintre qui est un maigre (et qui est le fils de Gervaise Macquart dans *L'Assommoir*), demande à Florent, « Est-ce que vous connaissez la bataille des Gras et des Maigres ? » (251). Quand Florent répond que non, Claude lui explique : « Les Gras, énormes à crever, préparent la goinfrerie du soir, tandis que les Maigres, pliés par le jeûne, regardent 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 » (251). En expliquant comment la bataille représente « le drame humain » (251), comme il l'avait conçu dans

Ébauche, Zola écrit : « En somme, au fond, c'est la bataille des maigres et des gras que je fais... Comme gras, j'ai le plus grand nombre de mes personnages, comme maigres, j'ai d'abord Florent... » (cité dans Scarpa, 39). Dans *Le Ventre de Paris*, Claude « 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 jouit » (251).

Dans la bataille, les Gras chassent les Maigres, comme s'ils voulaient les manger. Les Maigres veulent être forts comme les Gras, mais les Gras les consomment. Zola suggère qu'il est plus facile pour les Maigres de devenir des Gras que pour les Gras de devenir des Maigres. Quelque fois les personnages sont ignorants de leur catégorisation, comme Claude explique à Florent :

Gavard est un Gras, mais un Gras qui pose pour le Maigre. La variété est assez commune... Mlle Saget et Mme Lecoeur 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. (cité dans Scarpa, 46)

Le Ventre de Paris

Le Ventre de Paris est l'histoire de Florent Quenu, un réfugié politique qui s'échappe de la Guyane et arrive à Paris. On a envoyé Florent à cette colonie pénale pour un crime qu'il n'avait pas commis. À Paris en décembre 1851, Florent se trouvait au milieu d'une émeute contre le gouvernement de Napoléon III. Les soldats avaient ouvert le feu sur les civils, et Florent essayait de s'échapper de la scène mais il était tombé.

Quand il essayait de se mettre debout, le sang d'une femme morte a coulé sur sa main. Les soldats ont vu le sang et ont accusé Florent de participer à l'émeute. Après quelques années à la Guyane, Florent s'en échappe et rentre à Paris, où son frère Quenu, sa belle-sœur Lisa, et sa nièce Pauline gèrent leur charcuterie dans les Halles. Les Halles symbolisent le grand espace capitaliste qu'était devenue Paris pendant le Second Empire. Dans *Zola's City*, Kenneth Cornell explique que le marché est « an internal organ of the monster (Paris) » (109) qui « gives Zola his most favorable opportunity for describing smells – violent, penetrating odors which most often suggest to Florent the idea of decomposition and rot... These odors serve as a basis for the theme of the city as a destructive force » (109-10). Les Halles (1183-1971) avaient remplacé le Marché des Innocents (1788-1858). Symboliquement, le marché d'avidité avait usurpé le marché d'innocence.

Par contre à Florent qui est pauvre et maigre, Quenu, Lisa, et Pauline sont petits bourgeois gras, entourés de la nourriture. Mal à l'aise avec un réfugié politique chez elle, Lisa essaie de garder en secret l'identité de Florent et force Florent à travailler comme inspecteur à la marée des Halles pour qu'il quitte sa maison. Florent dirige un groupe de révolutionnaires contre le gouvernement de Napoléon III. Lisa, qui ne veut plus risquer sa vie, aide les autres marchands à signaler les actions de Florent au gouvernement, et Florent s'enfuit et s'exile encore une fois à la fin. Cette conclusion montre que les plus forts et les plus gras sont victorieux. Comme écrit Zola dans *Ébauche*, « Depuis le premier meurtre, ce sont toujours les grosses faims qui ont sucé le sang des petits mangeurs... C'est ne continuelle ripaille, du plus faible au plus fort, chacun avalant son voisin et se trouvant avalé à son tour » (cité dans Scarpa, 42).

Zola associe la viande avec les Gras et les légumes avec les Maigres. Les repas de Quenu est un vrai repas lorsqu'ils mangent de la viande, car la viande est plus appréciée, roborative, rare, et riche (Scarpa, 186). Dans *Essaie sur la sensibilité alimentaire à Paris a XIX^e siècle*, Jean-Paul Aron explique que les légumes sont au contraire « peu nourrissant[e]s et donc associé[e]s à la nourriture du pauvre dans l'esprit des gens » (cité dans Scarpa, 180). Au début du *Ventre de Paris*, Florent se trouve « sur un lit de légumes » (25) et vole une carotte pour diminuer sa faim. De même, Claude regarde les salades quand il se promène avec Cadine et Marjolin, deux orphelins gras qui préfèrent « les dépôts d'escargots », « les salaisons », « les paquets de harengs saurs, les barils d'anchois et de câpres, les tonneaux de cornichons », « les tas de boîtes de sardines », et « des étalages de volailles et de gibier » (220). Claude « était troublé ; il disait que cela le creusait ; il allait revoir la Hale au blé » (220). Pour remarquer comment les Gras consomment les Maigres, Scarpa rappelle comment la viande remplace les légumes quand les Halles s'éveillent à soleil : « les notations concernant les légumes deviennent très nettement minoritaires pour laisser place à celles des viandes : le pavillon de la volaille d'abord, l'étal de la boucherie ensuite, et surtout, comme une apothéose, la charcuterie » (179).

L'Assommoir

L'Assommoir parle pareillement de la corruption de Paris du dix-neuvième siècle. C'est le premier roman des *Rougon-Macquart* qui parle de la vie d'une ouvrière et qui décrit la déchéance sociale et morale des ouvriers à Paris pendant le Second Empire (Nelson, 8). Publié originalement dans la forme d'un feuilleton et accusé d'être pornographique, *L'Assommoir* était supprimé et censuré par le gouvernement.

Néanmoins, *L'Assommoir* est devenu le premier best-seller de l'histoire du roman français. Dans la préface de *L'Assommoir*, Zola dit que c'était « une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple » (47).

Parmi d'autres problèmes sociaux, *L'Assommoir* discute le fléau de l'alcoolisme à Paris aux années 1850s. Dans son texte *Le Sublime* (1871), Dénise Poulot définit « l'assommoir » comme « le distillateur, débitant de liquide, ainsi nommé à cause de l'excellence de ses produits qui vous assomment rapidement un individu » (cité dans Leduc-Adine, 37). Le nom « l'Assommoir » dans le roman signifie un bar où développe l'alcoolisme des personnages.

L'Assommoir est l'histoire de Gervaise Macquart, une blanchisseuse modeste qui devient un alcoolique rapace à cause de l'exploitation constante des Gras et des amants abusifs. Au début, Gervaise quitte la campagne et s'installe à Paris avec son premier amant, Lantier. Elle travaille fort et élève deux enfants, Claude et Étienne. Au contraire, Lantier est infidèle et quitte Gervaise pour une autre femme. Gervaise épouse Coupeau, un zingueur qui travaille fort, mais qui devient handicapé suite à un accident où il tombe d'un toit. Sous l'influence des amis alcooliques, Coupeau devient paresseux et alcoolique, et Gervaise devient la chef de la famille. Mais, abusée par Coupeau, Gervaise devient alcoolique comme lui. Les deux organisent deux banquets – un banquet de mariage au début du roman et une fête de sainte patronne de Gervaise plus tard – où ils boivent et mangent excessivement. Leur gourmandise influence ensuite leur fille, Nana, qui s'enfuit et se prostitue sur les rues de Paris. À la fin du roman, Gervaise et Coupeau meurent de leur gourmandise, ruinés par l'alcool et la consommation et abattus par les excès du Second Empire.

Nelson appelle la fête de sainte patronne de Gervaise une fête « Rabelaisian » (10). À cette fête, la nourriture est centrale. L'excès gustatif suggère le succès de Gervaise, mais aussi la dissipation de sa fortune. Gervaise dépense tout l'argent qu'elle avait gagné avec sa blanchisserie et qu'elle avait obtenu au mont-de-piété avec sa bague de mariage. Elle fête jusqu'à ce qu'elle est détruite : « Toute la boutique avait une sacrée envie de nocer. Il fallait une rigolade à la mort » (247). Zola emploie un langage orgiastique des mangeurs pour décrire le désordre culinaire: « Ah ! nom de Dieu ! oui, on s'en flanqua une bosse ! Quand on y est, on y est, on y est, n'est-ce pas ?... les dames étaient grosses. Ils pétaient dans leur peau, les sacrés goinfres ! La bouche ouverte, le menton barbouillé de graisse, ils avaient des faces pareilles à des derrières, et si rouges, qu'on aurait dit des derrières de gens riches, crevant de prospérité » (269).

Comme l'excès gustatif, l'alcoolisme de Gervaise a une valeur symbolique dans le texte. Dans *L'Assommoir d'Émile Zola*, Jean-Pierre Leduc-Adine l'explique, « Mettre au premier plan l'intempérance qui n'est pas seulement l'intempérance de la boisson c'est impliquer aussi celle de la nourriture et celle du sexe » (129). L'alcoolisme est une cause des problèmes de Gervaise, mais aussi un symptôme de son milieu ouvrier et sa vie précaire. Situé à une sorte du carrefour, l'Assommoir se trouve « dans un lieu véritablement stratégique : 'au coin de la rue Poissoniers et du boulevard de Rochechouart,' c'est-à-dire au carrefour même du mur d'octoi, de la barrière, et de la porte, là où se croisent les axes de circulations empruntés par les habitants du quartier » (Leduc-Adine, 30).

Zola a commenté sur l'importance du milieu ouvrier parisien dans ses notes pour l'écriture de *L'Assommoir*: « Montrer le milieu peuple et expliquer par ce milieu les

mœurs peuple » (cité dans Petrey, 39). Pour Zola, le milieu ouvrier est une force destructrice qui explique pourquoi les personnages agissent d'une manière sauvage. Comme Sandy Petrey explique dans *Zola and the representation of society*, le cadre n'est pas un lieu inerte: « That setting and the individuals within it constitute a whole. Neither is comprehensible without the other » (39). Comme Scarpa l'explique « ... la philosophie naturaliste en la matière c'est de n'étudier l'homme qu'en fonction de son milieu » (38). Dans son article, *Le Roman réaliste et le roman prétexte*, Paul Bourget écrit : « Les naturalistes du XIXe ont aperçu l'action des milieux sur l'homme et cette découverte a semblé si vive, si décisive que, pour un grand nombre de romanciers, les tempéraments ont remplacé les âmes » et conclue même que « le monde intérieure n'existe pas » (cité dans Scarpa, 38). Puisque l'Assommoir se trouve au cœur de la ville, l'Assommoir joue un rôle actantiel comme jouent les Halles dans *Le Ventre de Paris*. Les ouvriers ne peuvent pas ignorer l'Assommoir. Gervaise même appelle l'alcool l' « eau-de-vie » (413).

Zola compare l'Assommoir avec l'enfer : « l'ombre de l'appareil, contre la muraille du fond, dessinait des abominations, des figures avec des queues, des monstres ouvrant leurs mâchoires comme pour avaler le monde » (409). Même l'onomatopée du mot « assommoir » fonctionne symboliquement. Ce n'est pas seulement le son du claquement dans la tête quand on boit, mais aussi le son des martèlements que cause l'alcoolisme, par exemple quand Coupeau abuse Gervaise et Nana et quand leur voisin Bijard abuse et enfin tue sa propre femme et sa propre fille Lalie.

De la même façon, les banquets de Gervaise sont symboliques. Avec le langage religieux que Zola utilise pour les décrire, ces banquets ressemblent aux rites initiatiques

au monde matériel. Quand Gervaise mange avec ses invités, elle devient comme eux. À table, les personnages acceptent ou rejettent les autres. Dans *Le Ventre de Paris*, Lisa refuse de donner du pain à Florent quand elle ne le veut plus dans sa maison, et maintenant dans *L'Assommoir*, les invités acceptent Gervaise comme un Gras en mangeant la nourriture qu'elle avait préparée. Dans les deux romans, la nourriture est un intermédiaire pour parler de l'assimilation des personnes et des valeurs.

Zola comme une force politique

Célèbre pour son œuvre littéraire, Zola était aussi une force politique. Son rôle dans l'Affaire Dreyfus était peut-être l'épisode le plus célèbre de son engagement politique. Dans l'Affaire Dreyfus, le thème des « Gras et Les Maigres » se voit. Le premier novembre, 1894, le journal français, *Libre Parole*, a déclaré que le capitaine Alfred Dreyfus, un officier juif dans l'armée française, était un espion et un traître qui donnait des secrets militaires à l'armée allemande. La preuve contre Dreyfus n'existait pas, mais le gouvernement a quand même condamné et envoyé Dreyfus, comme Florent dans *Le Ventre de Paris*, à la Guyane. En même temps, le général français Georges Picquart a trouvé des preuves contre un autre soldat, Ferdinand Walsin Esterhazy, et les a présentées à ses supérieurs. Au lieu de libérer Dreyfus, le gouvernement a négligé les épreuves et envoyé Picquart en Afrique.

Zola a répondu à cette injustice avec une lettre publique sur la une du journal parisien, *L'Aurore*, le 13 janvier, 1898. Il a titré la lettre *J'Accuse* et l'a adressée au président français, Félix Faure. Dans *J'Accuse*, Zola accuse l'armée française de l'injustice et de l'antisémitisme. Grâce en partie à l'engagement de Zola, le gouvernement a exonéré Dreyfus en 1906. *J'Accuse* était une manifestation de

l'engagement politique des intellectuels dans la formation de l'opinion publique, du média, et de l'état, et également une récapitulation du travail que Zola essayait de faire avec son œuvre littéraire : de se battre contre les difficultés sociales de son époque.

Puisque Zola était écrivain et une force politique en même temps, *Le Ventre de Paris* et *L'Assommoir* sont des fictions, mais aussi des romans politiques. Zola emploie la nourriture et la théorie des « Gras et les Maigres » pour discuter la sauvagerie de la France pendant son époque. Dans ce mémoire, je vais examiner cette sauvagerie à travers la nourriture. J'avais divisé ce mémoire en trois chapitres. Le premier chapitre examine la manière que les personnages célèbrent la vulgarité et la mort aux banquets dans *L'Assommoir*. Le deuxième chapitre examine la manière qu'ils se comportent comme chasseurs et cannibales autour de la table dans *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris*. Le troisième chapitre examine la manière qu'ils animalisent et érotisent les enfants en parlant d'eux comme la nourriture dans *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris* aussi. Suite aux siècles de la littérature culinaire, la nourriture est un élément essentiel pour la composition politique de Zola.

Chapitre 1

Les célébrations vulgaires et meurtrières : *L'Assommoir*

Introduction

Publié en 1877 et le septième roman des *Rougon-Macquart*, *L'Assommoir* est l'histoire de la classe ouvrière et un commentaire sur l'alcoolisme et la consommation excessive du dix-neuvième siècle. Gervaise Macquart, une blanchisseuse, monte de Provence à Paris avec Lantier, son mari, et Claude et Étienne, leurs deux jeunes fils. Au début, Gervaise ne veut qu'une vie simple mais respectable : « ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir... un lit, une table et deux chaises... élever [les] enfants, en faire de bons sujets... ne pas être battue... c'est tout » (88-9). Mais, la vie l'emporte des événements malchanceux qui ont finalement raison d'elle.

Lantier a des liaisons et quitte Gervaise et les fils. Gervaise se marie encore une fois avec Coupeau, un zingueur diligent. Un jour, Coupeau tombe d'un toit et devient incapable de travailler. Ses amis l'encouragent à boire pour faire face à ses problèmes, et il devient alcoolique. Stressée est fatiguée, Gervaise devient alcoolique aussi. Elle et Coupeau dépensent en alcool jusqu'à ce qu'ils deviennent indigents et Gervaise meurt « un peu de faim tous les jours... La mort devait la prendre petit à petit, morceau par morceau, en la traînant ainsi jusqu'au bout dans la sacrée existence qu'elle s'était faite » (503). Cette mort de faim est ironique, car Gervaise dépense beaucoup pour se régaler pendant qu'elle vit : « Les jours de fête, chez les Coupeau, on mettait les petits plats dans les grands » (246).

Bien que la table soit souvent liée aux idées positives comme la famille, la communauté, la solidarité, l'amour, et l'alimentation, Zola présente la table comme un lieu de vulgarité et de mort dans *L'Assommoir*. Dans ce roman, les personnages, de façon inconsciente, sont vulgaires ou meurtriers quand ils sont à table. Deux banquets ont lieu dans ce texte : le banquet de mariage de Gervaise et Coupeau et la fête de sainte patronne de Gervaise (que je vais appeler « la fête » d'ici). Ces deux banquets jouent les rôles différents mais complémentaires.

Au banquet de mariage, Gervaise est réservée. Elle n'est pas encore entrée dans le monde des gens rapaces. Elle comprend qu'elle ne peut pas dépenser trop d'argent pour une célébration, car elle est blanchisseuse et Coupeau est zinguer. Donc, elle choisit un petit restaurant dans le voisinage et quelques plats et boissons modestes pour le banquet. Néanmoins, les invités arrivent et ruinent la modération de la célébration. Ils se régalent d'une façon vulgaire, monstrueuse, et sale. À cause de leurs appétits, on peut oublier que la réunion est pour célébrer le mariage. Au lieu, cela devient une réunion pour admirer les gens ou les comportements qui sont vulgaires.

À la fête de Gervaise, Gervaise est glouton. Elle dépense beaucoup d'argent cette fois, car elle veut que le quartier voie sa richesse. Donc, elle change sa blanchisserie en lieu pour célébrer luxueusement. Les invités arrivent et se régalent d'une façon immodérée et destructive, et ils rappellent les histoires de la mort. Si le premier banquet était une célébration inconsciente de la vulgarité, le deuxième banquet est plutôt une célébration inconsciente de la mort, qui symbolise la mort morale de Gervaise. Dans un sens, le premier banquet expose Gervaise à une maladie morale, et le deuxième banquet est le résultat de cette infection.

I. Le banquet de mariage

Le premier banquet dévoile la vulgarité et le mauvais goût des personnages. Au début, Gervaise ne voit pas de point d'un banquet : « Il lui semblait inutile d'étaler le mariage devant tout le quartier » (111). Coupeau, au contraire, pense qu'« on ne pouvait pas se marier comme ça, sans manger un morceau ensemble... Oh ! quelque chose de tout simple, un petit tour de balade l'après-midi, en attendant d'aller torde le cou à un lapin, au premier gargot venu » (111). Gervaise cède à lui, et le couple choisit comme venue le Moulin-d'Argent¹, « un petit marchand de vin dans les prix doux » (112). Ils invitent treize amis et connaissances : Bibi-la-Grillade, Madame Fauconnier, Mademoiselle Remanjou, Mes-Bottes, Monsieur Madinier, les Boche, les Gaudron, les Lerat, et les Lorilleux. Depuis le moment où ils se réunissent jusqu'au moment où ils se dispersent, les invités sont inélégants et vulgaires.

D'abord, le groupe va à la mairie, où on se moque complètement des rituels : Bibi-la-Grillade avait disparu pour fumer une pipe et « les formalités, la lecture du Code, les questions posées, la signature des pièces, furent expédiées si rondement » que Gervaise et Coupeau « se regardèrent, se croyant volés d'une bonne moitié de la cérémonie » (115). Puis, le groupe va au Louvre, où on ne peut pas apprécier l'art sophistiqué: « Encore des tableaux, toujours des tableaux, des saints, des hommes et des femmes avec des figures qu'on ne comprenait pas, des paysages tout noirs, des bêtes devenues jaunes, une débandade de gens et de choses dont le violent tapage de couleurs commençait à leur causer un gros mal de tête » (126). Finalement, le groupe arrive au Moulin-d'Argent, où on est imperméable aux conditions sales de la scène et la nourriture.

¹ Le nom *le Moulin-Argent* est ironique, étant donné la pauvreté de la clientèle (Mauldron, 443).

Les invités font attention complètement aux choses consommables même quand la saleté de la scène est visible et frappante. Les invités sont plongés dans la consommation et la vulgarité, mais Gervaise et Coupeau sont encore modestes. Quand Coupeau voit que les invités boivent trop, il déclare « qu'on ne boirait pas davantage. On avait vidé vingt-cinq litres, chacun son litre et demi, en comptant les enfants comme des grands personnes, c'était déjà trop raisonnable » (139).

Au milieu de l'environnement crassé, les comportements dégoûtants des invités se présentent, comme si la saleté visible du lieu et du repas était un miroir de leur comportement répulsif et vulgaire. La crasse de l'environnement représente l'engrassement du soi. Dans les pages suivantes, je vais analyser trois aspects vulgaires du banquet de mariage : la nourriture, l'appétit, et la sexualité.

La nourriture vulgaire

La nourriture au banquet est inculte, mais les invités l'apprécient comme si c'était appétissante et raffinée. Le premier plat principal est douteux : « deux poulets maigres, couchés sur un lit de cresson, fané et cuir par le fou » (136). Pour le lecteur, l'idée des poulets « maigres » est déjà peu appétissante. On pense aux poulets anguleux et secs. De même, du cresson qui est « fané et cuit par le fou » (136) rappelle des légumes flétries et sèches qui semblent déjà pourries.

Le deuxième plat est pareillement peu appétissant : « des œufs à la neige » (138). Le nom semble sophistiqué et élégant à première vue, mais on trouve que ces sont des « blancs trop cuits nageant sur la crème jaune » (138). La description évoque l'image des morceaux blancs et asséchés saupoudrés sur un liquide jaune. Le mot « nageant », utilisé pour décrire le mouvement des blancs, rappelle des morceaux blancs et saupoudrés

flottant librement sur une mare jaune. C'est presque une image du vomit. Pour les invités, néanmoins, ces plats sont appétissants : « on trouva ça distingué » (138).

En plus, les invités mangent à une table avec la vaisselle qui paraît contaminée : « Il y avait deux glaces, pleines de chiure de mouches, une à chaque bout, qui allongeaient la table à l'infini, couverte de sa vaisselle épaisse, tournant au jaune, où le gras des eaux de l'évier restait en noir dans les égratignures des couteaux » (132-3). De même, la nappe est « mouillée d'une odeur vague de moisi » et même les serveurs sont « en petit vestes graisseurs, en tabliers d'un blanc douteux » (132). Pendant qu'ils mangent, les invités contribuent plus à la crasse. Les assiettes et les bouteilles vidées mènent à l'image des ordures : « et le long du mur, des assiettes sales, des litres vides, posés la par les garçons, semblaient les ordures balayée et culbutées de la nappe » (136). Nonobstant, les hommes continuent à manger comme s'ils ne remarquaient pas les conditions insalubres autour d'eux. Ils notent seulement la chaleur dans la salle : « Les hommes retirèrent leurs redingotes et continuèrent à manger en manches de chemise » (136).

Vers la fin du banquet, quand le groupe est en train de partir, les femmes notent que leurs vêtements sont tachés. Elles quittent le banquet salies. Madame Lorilleux a du jus du poulet sur son dos, Madame Lerat a du café sur ses franges, Madame Fauconnier a de la sauce sur sa robe, et maman Coupeau a de la boue sur son châle. Puisque les femmes ne notent pas ces taches pendant qu'elles mangent, le banquet les salit sans leur connaissance. La saleté physique reflète leur saleté morale qui augmente et qu'elles ne voient pas.

L'appétit vulgaire

L'appétit est le désir de manger qu'on sent comme la faim, mais au banquet du mariage, Mes Bottes montre l'appétit après même des grandes quantités de la nourriture. Le grand appétit de Mes Bottes est vulgaire et violent, quand il mange avec l'appétit d'un monstre plutôt que l'appétit d'un gastronome. Il mange pour se fourrer, et pas pour le goût. Néanmoins, les invités regardent son appétit comme quelque chose d'admirable.

Depuis le moment qu'il arrive, Mes Bottes, un alcoolique, est déjà ivre. Il entre en hurlant, « Eh bien, vous êtes de la jolie fripouille, vous autres !... J'ai usé mes plantes pendant trois heures sur la route, même qu'un gendarme m'a demandé mes papiers... Est-ce qu'on fait de ces cochonneries-là à un ami ! » (133). Mes Bottes est odieux, mais les invités le trouvent amusant : « La société riait, se tordait. Cet animal de Mes-Bottes était allumé ; il avait bien déjà ses deux litres ; histoire seulement de ne pas se laisser embêter par tout ce sirop de grenouille que l'orange avait craché sur ses abattis » (133-34). Il est possible que « la société » n'est pas seulement la société immédiate des invités, mais peut-être que la société française qui rit d'une telle ivresse et d'un homme ivre et odieux comme Mes Bottes. L'alcoolisme de Mes Bottes est comparable à l'alcoolisme à venir de Coupeau et Gervaise. Ni Coupeau ni Gervaise n'est encore alcoolique au banquet de mariage, mais dès que Coupeau tombe d'un toit et Gervaise devient la chef de la famille, ils font face aux détreuses en buvant.

Presque immédiatement, Mes Bottes devient la vedette du banquet. Coupeau dit qu'on « attendait » (134) Mes Bottes, comme si le banquet était incomplet sans lui. Dès qu'il s'assied, Mes Bottes montre son appétit vulgaire qui tire l'attention du groupe : « il rattraperait les autres ; et il redemande trois fois du potage, des assiettes de vermicelle,

dans lesquelles il coupait d'énormes tranches de pain. Alors, quand on eut attaqué les tourtes, il devint la profonde admiration de toute la table » (134). Mes Bottes mange autant que les serveurs doivent collaborer pour lui plaire : « les garçons effarés faisaient la chaîne pour lui passer du pain, des morceaux finement coupés qu'il avalait d'une bouchée » (134). Mais encore cela ne lui plaît pas : « Il finit par se fâcher ; il voulait un pain à côté de lui » (134). Cet appétit gagne le respect des autres invités : « Mlle Remanjou, attendrie, regardait Mes-Bottes mâcher, tandis que M. Madinier, cherchant un mot pour exprimer son étonnement presque respectueux, déclara une telle capacité extraordinaire » (134).

Quand le serveur présente le dessert, Mes Bottes mange encore les plats principaux, et les autres pensent encore qu'il est respectable : « Mes-Bottes mangeait toujours. Il avait redemandé un pain. Il acheva les deux fromages ; et comme il restait de la crème, il se fit passer le saladier, au fond duquel il taille de larges tranches, comme pour une soupe » (138). Comme réponse à ce gros appétit, Monsieur Madinier, « retombé dans son admiration », dit, « Monsieur est vraiment bien remarquable » (138).

Pareillement, les hommes, « leurs pipes allumées, le couvaient d'un regard jaloux » et pensent, « car enfin, pour tant manger, il fallait être solidement bâti ! » (138). Donc, « on applaudit, on cria bravo » (138).

Après ces compliments, Mes Bottes devient encore plus comme une vedette : « Le bastringue commençait, un cornet à pistons et deux violons jouant très fort, avec des rires d'une femme, un peu rauques dans la nuit chaude » (138-9). Immédiatement, Mes Bottes s'exclame : « Faut faire un brûlot !... deux litres de casse-poitrine, beaucoup de citron et

pas beaucoup de sucre ! » (139). La musique du bastringue est une introduction au ordre odieux de Mes Bottes, comme s'il était une vedette donnée une ouverture.

Bien que le grand appétit de Mes Bottes soit admiré par certains invités, son appétit vulgaire fait peur aux autres. Pendant que Mes Bottes mangent encore plus de plats principaux (même quand le désert est servi), Bibi-la-Grillade essaie de le soulever de sa chaise, « mais, tonnerre de Dieu ! l'animal avait doublé de poids » (138). Coupeau raconte que « le camarade commençait seulement à se mettre en train, qu'il allait à présent manger comme ça du pain toute la nuit » (138). En entendant cela, « les garçons, épouvantés, disparurent » (138). Comme eux, le marchand du vin aussi a peur. Boche quitte la table depuis un instant, et lorsqu'il revient, il dit que le marchand est « tout pâle dans son comptoir » et sa femme est « consternée » (138). Puisqu'il parle d'une façon nonchalante et divertie, disant que c'est « la bonne tête du marchand », Boche semble froid à la peur du couple, qui « tout pâle dans son comptoir » et « consternée », ressemble aux proies piégées et effarouchées (138). Même le chat du marchand, un animal qui ne comprend pas les actions humaines, a « l'air ruiné » comme instinct. L'appétit violent de Mes Bottes fait peur à tout qui est vivant.

L'appétit de Mes Bottes devient même plus violent quand il veut plus d'alcool mais Coupeau l'oppose. Mes Bottes rappelle sa gourmandise incontrôlée, disant, « Ceux qui ont soif, ont soif, et ceux qui n'ont pas soif, n'ont pas soif... Pour lors, on va commander le brûlot... On n'esbroufe personne » (139). Mes Bottes montre son manque d'intérêt des autres. Il devient très égoïste quand il veut de l'alcool et ne permet pas les autres de l'arrêter. Sa résolution est si forte qu'il écarte ce que veut Coupeau, l'hôte. Mes Bottes devient impoli est agressif, mais les autres invités l'admirent de toute

façon : « L'autre, qui s'était mis debout, se donna une claque sur la fesse, en criant : 'Ah ! tu sais, baise cadet !... Garçon, deux litres de vielle !' » (139). Les invités soutiennent Mes Bottes et négligent Gervaise et Coupeau. À la fin, l'appétit vulgaire de Mes Bottes triomphe, et la modération de Gervaise et Coupeau perd. C'est quand Gervaise et Coupeau sont rapaces comme Mes Bottes à la fête de Gervaise qu'ils gagneraient l'admiration des invités. Mes Bottes sert d'exemple de ce qu'il faut être pour gagner l'admiration dans la société des Gras.

La sexualité vulgaire

Pendant le banquet, plusieurs personnages ne peuvent pas se retenir et parlent de la sexualité d'une façon vulgaire. Madame Lerat est la première personne qui parle de la sexualité. Un serveur pose une gibelotte de lapin sur la table, et Boche dit qu'il préfère « les petits oignons » (134). En étendant ceci, Madame Lerat, « pinça les lèvres » et murmure, « Je comprends ça » (135) pour suggérer les seins et les fesses des femmes. Zola explique que cette perversité est le résultat de son insatisfaction érotique : « Elle était sèche comme un échalas, menait une vie d'ouvrière cloîtrée dans son train-train, n'avait pas vu le nez d'un homme chez elle depuis son veuvage, tout en montrant une préoccupation continuelle de l'ordure, une manie de mots à double entente et d'allusions polissonnes, d'une telle profondeur, qu'elle seule se comprenait » (135). Pour Madame Lerat, ces petites plaisanteries sexuelles sont l'exutoire pour sa solitude. En réalité, elle n'a personne avec qui elle peut se coucher. Dès que Boche réclame une explication, Madame Lerat se répète, « Sans doute, les petits oignons... Ça suffit, je pense » (135). Sa perversité rend l'atmosphère puérile.

De la même façon, Mademoiselle Remanjou parle érotiquement des poupées qu'elle fait pour son travail. Pour Mes Bottes, le langage de Madame Remanjou est quelque chose de perverse. Madame Remanjou dit : « Alors, je leur relève la jupe, je couds en dedans... je leur plante une épingle dans la tête pour tenir le bonnet... Et c'est fait... » (135). Même quand elle parle des poupées, ses mots – « relève la jupe, » « couds en dedans, » et « plante un épingle » –rappellent des images phalliques et érotiques. Elle semble pénétrer ces poupées plutôt que les construire.

Cette vulgarité se trouve aussi chez les hommes. Madame Boche, qui « guettait toujours » son mari, raconte que Boche pinçait la taille de Madame Lerat dans un coin pendant le banquet. Madame Lerat se moque de Madame Boche : « On voit bien que votre mari est tailleur.... C'est un juponnier numéro un » (141). Plus tard, Boche et Mes Bottes admettent qu'ils « avaient embrassé une dame » en dehors dans le tapage jouant la polka (143). Comme eux, Bibi-la-Grillade, « sous les acacias, faisant sauter une grosse fille en cheveux » (141).

Le banquet se transforme d'un banquet pour manger et célébrer en banquet pour l'appétit érotique. En se plaisantant de la sexualité, Madame Lerat, Madame Fauconnier, Mademoiselle Remanjou, Boche, Mes Bottes, et Bibi-la-Grillade apportent leurs habitudes incultes à la célébration de Gervaise et Coupeau. Au lieu de fêter l'amour matrimonial des nouveaux mariés, ils tachent cette occasion positive avec leur sexualité vulgaire.

II. La fête de Gervaise

Le deuxième banquet de *L'Assommoir* dévoile une célébration de la mort. Pour célébrer sa fête de sainte patronne en juin, Gervaise invite sa famille, ses amis, et ses

ouvrières à un grand banquet qui se passe à sa blanchisserie. (Au début, Gervaise ne voulait pas inviter les ouvrières, mais « comme on parlait toujours de la fête devant elles », Gervaise « finit par leur dire de venir » (247).) Gervaise invite douze personnes pour fêter avec elle et Coupeau: maman Coupeau, Madame Lerat, Madame Putois, Clémence, les Goujet, les Poisson, les Lorilleux, et les Boches. La blanchisserie comme milieu reflète l'internalisation du frelatage moral de Gervaise. Tandis qu'elle se pousse à sortir pour le banquet de mariage, elle accueille à son territoire le banquet d'anniversaire. Ironiquement, c'est à la blanchisserie – où on nettoie – que les valeurs de Gervaise, Coupeau, et les invités se salissent.

Gervaise et Coupeau avaient changé depuis le premier banquet. Coupeau s'était transformé d'un ouvrier qui travaille diligemment en traînard qui boit tous les jours. De même, Gervaise s'était transformée d'une blanchisseuse qui fait des économies en planificatrice de banquets qui dépense trop. Gervaise ne pense pas que sa manière de dépenser soit problématique, même quand elle met au mont-de-piété son alliance pour payer pour la fête. Quand maman Coupeau suggère le mont-de-piété, « Gervaise eut un rire de soulagement », riant d-elle-même comme si le mont-de-piété était la solution naturelle pour sa pauvreté : « Était-elle bête ! elle n'y songeait plus » (252). La gourmandise de Mes Bottes au banquet de mariage se manifeste dans la nouvelle Gervaise. « Agourmandie », Gervaise pense, « Lorsqu'on a un homme qui boit tout, n'est-ce pas ? c'est pain bénit de ne pas laisser la maison s'en aller en liquides et de se garnir d'abord l'estomac » (247). Pour cette fête, Gervaise veut mettre « sa table en travers de la rue, si elle avait pu, histoire d'inviter chaque passant » (253), à l'inverse de

pour le banquet de mariage, quand elle pensait qu' « il lui semblait inutile d'étaler le mariage devant tout le quartier » (111).

Gervaise a l'intention de faire de cette fête « quelque chose de pas ordinaire et de réussi » (247). Malheureusement, même si admirable à l'extérieur, la fête cache une célébration de la mort. Ni Gervaise ni les invités ne semblent savoir, mais la scène sonne des tons funéraires et meurtriers. La réunion rappelle la violence et la morbidité qui annoncent la mort de Gervaise à la fin du roman. Dans les pages suivantes, je vais montrer que l'oie abattue, le vieux père Bru, et les enfants malades représentent la violence, le deuil, et les cadavres à la fête.

L'oie abattue

Les plats pour le banquet de mariage et ceux pour la fête sont largement différents. Pour le banquet de mariage, Gervaise voulait que les invités ne boivent plus, mais pour le banquet d'anniversaire, elle commande six bouteilles du vin : « Quand maman Coupeau lui eut rapporté vingt-cinq francs, elle dansa de joie. Elle allait commander en plus six bouteilles de vin cacheté pour boire avec le rôti » (252). De même, pour le banquet de mariage, un petit lapin suffisait, mais pour la fête, un lapin est peu nourrissant: « La grande Clémence proposa du lapin ; mais on ne mangeait que de ça ; tout le monde en avait par-dessus la tête » (248). Pareillement, pour le banquet de mariage, deux poulets anguleux étaient appétissants, mais pour la fête, les poissons osseux sont peu satisfaisants : « Personne n'aimait le poisson ; ça ne tenait pas à l'estomac, et c'était plein d'arêtes » (248). Donc, pour plaire aux appétits élargis, Gervaise prépare une grande oie rôtie comme la pièce maitresse de son repas extraordinaire.

Quand Gervaise présente l'oie rôtie aux invités, la scène se transforme en jungle violent. Les mots et les actions des invités reflètent leur enthousiasme meurtrier pendant le découpage, qui est plutôt la destruction violente d'un corps que la préparation culinaire de la viande. Dans *Event and Structure : The Plot of Zola's L'Assommoir*, David Baguley suggère que l'oie symbolise Gervaise et le découpage prévoit sa mort (829). Zola utilise le mot « attaque » pour décrire la réaction du groupe quand l'oie arrive à la table : « Quand l'oie fut sur la table, énorme, dorée, ruisselante de jus, on ne l'attaqua pas tout de suite » (266). Les invités sont comme des prédateurs et l'oie rôtie est comme leur proie. Les invités ont l'option d' « attaquer » l'oie immédiatement, mais ils attendent, comme s'ils étaient des prédateurs qui se cachent pour attendre le moment parfait. La tension entre eux et l'oie rehausse pendant qu'on anticipe la charge. Bien qu'ils ne l'attaquent pas immédiatement, ils donnent à l'oie leur attention concentrée. Leurs yeux coïncident l'oie bien qu'ils retiennent leurs mains: « C'était un étonnement, une surprise respectueuse, qui avait coupé la voix à la société » (266). Il est ironique que « la voix à la société » soit coupée pendant que le groupe veut couper la gorge de l'oie. Puisque l'oie symbolise Gervaise, la voix qui va être coupée éternellement est la voix de Gervaise.

Lorsque Gervaise demande qui va découper l'oie, Coupeau offre. Il déclare, « c'était bien simple : on empoignant les membres, on tirait dessus ; les morceaux restaient bons tout de même » (266). Quand il décrit le processus comme « assez simple », il se représente comme un connaisseur, ou au moins quelqu'un avec les instincts de comment arracher des cadavres. Sa suggestion qu' « on empoignant les membres, on tirait dessus » crée une image violente d'une oie qui se tend au maximum jusqu'à ce qu'elle se disjoint et se casse. Puisque Coupeau pense que le processus est

« bien simple » et ajoute nonchalamment que « les morceaux restaient bons tout de même », il est inconscient de la violence de déchirer un cadavre.

Même quand Coupeau veut découper l'oie, « on se récria, on reprit de force le couteau de cuisine au zingueur » (266). Les invités interdisent à Coupeau de découper parce qu' « il faisait un vrai cimetière dans le plat » (266) chaque fois qu'il découpe. Il est évident que ce n'est pas la première fois que Coupeau s'offre, car le groupe sait comment il découpe. Le mot « dans », au lieu de « sur », pour signifier la position du cimetière, montre l'agression profonde de Coupeau : le cimetière est implanté, pas simplement sur la surface.

Le groupe choisit Poisson pour découper. Quand il découpe, Poisson se représente comme un soldat qui mérite le couteau et amuse le groupe : « Poisson incline la tête avec une raideur militaire et prit l'oie devant lui. Ses voisines, Gervaise et Mme Boche, s'écartèrent, firent de la place à ses coudes. Il découpait lentement, les gestes élargis, les yeux fixés sur la bête comme pour la clouer au fond du plat » (266). Il attire l'attention dévote pendant qu'il « découpait lentement, les gestes élargis, les yeux fixés sur la bête » (266). Avec ses gestes lents, Poisson prend l'oie comme s'il voulait sa destruction parfaite. Même quand il découpe « lentement, les gestes élargis », ses motions éternisées ne sont que des manifestations douces de la violence, car il veut « clouer » l'oie à la fin. Dans un sens, la lenteur de ses actions agrandit la violence : au lieu de faire le processus à la hâte, il le prolonge et en trouve plus de satisfaction.

Dès que Poisson prolonge et dramatise le processus, le découpage devient un spectacle. Ses yeux qui sont fixés reflètent son attention profonde à la destruction de l'oie. Ces yeux représentent aussi les yeux du groupe. Les têtes des invités qui

« allongeaient » et leurs regards qui « suivaient le couteau » (267) font penser que Poisson est le seul découpeur, mais les autres invités lui transmettent leur énergie meurtrière.

Le spectacle parvient au zénith quand Poisson « ménageait une surprise » et « enfonça le couteau dans la carcasse » (267). Le coup lance une grande fin choquante avec l'oie complètement détruite et pathétique : « l'arrière-train de la bête se sépara et se tint debout, le croupion en l'air : c'était le bonnet d'évêque » (267). Les invités applaudissent à l'oie abattue, comme ils applaudissaient à l'appétit et l'alcoolisme de Mes Bottes au banquet de mariage et comme s'ils trouvaient le climax de leur expérience. Ils ne pensent qu'« il n'y avait que les anciens militaires pour être aimables en société » (267). Plus tard, quand l'oie vient de « laisser échapper un flot de jus par le trou béant de son derrière » (267), Boche même rit. Les invités semblent inconscients de leur propre admiration et leur propre enthousiasme pour la violence. Ils regardent la destruction de l'oie comme un spectacle et chérissent sa ruine totale.

De l'arrivée de l'oie jusqu'au moment de ses dernières minutes, les invités sont enthousiastes pour la carcasse et désirent la mutiler. Coupeau offre à un volontaire de déchirer, Poisson déchire avec dévotion, et les autres déchirent à travers Poisson. Le banquet se transforme d'une célébration d'une sainte en célébration meurtrière. Des membres sont tirés, un cimetière est rappelé, et une carcasse s'est mise en l'air. La célébration ressemble plutôt une exécution.

Le vieux père Bru

Le père Bru, un vieil homme qui habite seul dans le même quartier que Gervaise, est un personnage principal au banquet d'anniversaire. Gervaise se rend compte que les

invités ne sont pas tous arrivés et crie avec peur : « Nous sommes treize ! » (261). À son avis, « treize » est un nombre malchanceux, « preuve du malheur dont elle se sentait menacées depuis quelque temps » (262). Gervaise tire le père Bru de la rue et l'invite à la fête pour enlever la lourdeur du numéro. Il entre d'une façon inanimée, « courbé, roidi, la face muette » (261). Sa tête est « basse » (262), et ses mains sont « raidies » (273). Cette description montre un vieil homme inerte, avec une tête effondrée et des mains gelées, comme un cadavre. Bien qu'elle invite le père Bru pour enlever la lourdeur, la lourdeur du vieil homme ajoute la morbidité à la scène.

La lourdeur du passé du père Bru et ses opinions sur la vie au présent tuent l'air festif. Comme quelqu'un en deuil, le père Bru reste « la tête basse » (262) et parle « de ses fils morts en Crimée » (272). Même à une fête, il parle de la mort et de la guerre, comme s'il était inconscient de l'impropriété de ses mots à cette célébration. Pendant qu'il rumine de la mort de ses fils, le banquet continue sans attention à sa douleur. Tout le monde, même Gervaise, ignore son histoire. Gervaise parle à Madame Boche d'un sujet beaucoup plus légère : « Voyons... encore un peu de salade. C'est votre passion, je le sais » (273). L'histoire du père Bru est détachée du reste, car la joie des autres et son deuil sont incongrus. Il introduit un ton morose que les autres ne notent pas.

Le père Bru hoche sa tête quand maman Coupeau, la seule auditrice, lui dit, « On a bien du tourment avec les enfants, allez ! » (272). Il refuse de permettre à maman Coupeau de lui remonter le moral. L'histoire de la mort de ses fils est encore ignorée mais présente. Puis il raconte immédiatement un autre aspect triste de sa vie, comme s'il racontait une tragédie après une autre. Cette fois, le père Bru décrit comment la société le rejette et se moque de lui : « On ne veut plus de moi nulle part pour travailler... Je suis

trop vieux. Quand j'entre dans un atelier, les jeunes rigolent et me demandent si c'est moi qui ai verni les bottes d'Henri IV... L'année dernière, j'ai encore gagné trente sous par jour à peindre un pont... Aujourd'hui, c'est fini, on m'a mis à la porte de partout » (273). Le père Bru nous fait questionner s'il vaut mieux être mort, car « aujourd'hui, c'est fini » et il est pathétiquement « mis à la porte de partout » (272). Son corps est clairement en train de périr car les jeunes l'associent à l'époque d'Henri VI, et il passe des jours avec rien à manger : « Ah ! si les petits avaient vécu, il aurait eu de pain tous les jours » (272).

Quand le père Bru rationalise la rejection de la société, il suggère qu'il préfère mourir : « Ça se comprend, puisque je ne suis bon à rien. Ils ont raison, je ferais comme eux... Voyez-vous, le malheur, c'est que je ne sois pas mort. Oui, c'est ma faute. On doit se coucher et crever, quand on ne peut plus travailler » (273). Le père Bru rappelle que c'est une « faute » de vivre et que la vie est un « malheur ». Il suggère que la mort est la solution. En disant « On doit se coucher et crever, quand on ne peut plus travailler », il prévoit la mort de Gervaise à la fin, quand elle est alcoolique et ne peut plus travailler (En effet, elle meurt à la maison du père Bru, après sa mort). En invitant le père Bru à table, Gervaise invite à une célébration d'une sainte le représentatif de la mort. Au lieu d'enlever la malchance du numéro treize, le père Bru ajoute plus de morosité.

Les enfants malades

Au cours de la fête, les enfants prennent soin d'eux-mêmes pendant que les adultes s'occupent de la nourriture. Sans l'attention des adultes, les enfants souffrent de nombreux symptômes physiques. Ils dorment mais semblent morts ou en train de mourir. D'habitude, quand on pense aux enfants qui dorment, on pense rarement aux enfants à l'agonie, mais puisque ces enfants sont abandonnés, on pense à eux comme s'ils étaient

laissés à mourir. Pendant Madame Lerat chante au sujet d'une orpheline en train de mourir :

L'enfant perdu que sa mère abandonne,
Trouve toujours un asile au saint lieu.
Dieu qui le voit le défend de son trône.
L'enfant perdu, c'est l'enfant du Bon Dieu...
Orpheline, on l'avait perdue,
Et sa voix n'était entendue
Que des grands arbres et du vent...
Le lendemain, à demi morte,
On recueillit la pauvre enfant...
L'enfant perdu, c'est l'enfant du Bon Dieu... (280-82)

Sa chanson lie les enfants inconscients à « l'enfant perdu » dont la voix « n'était entendue » et qui est « à demi morte » (280-82). Elle guide le lecteur à une image d'un cimetière des enfants.

Un des enfants, Victor, « avait un os d'oie dans le gosier » (272). La fille de Gervaise, Nana, « lui fourrait les doigt sous le menton, en le forçant à avaler de gros morceaux de sucre, comme médicament » (272). Nana s'occupe aussi de deux autres enfants, Étienne et Pauline. Elle court constamment entre les enfants et la table, demandant pour les enfants « du vin, du pain, de la viande » (272). Pendant que Nana agit avec les instincts maternels, la vraie mère à la fête, Gervaise, est distraite, « en train de se bourrer de petits pois » (264) à la table des adultes. Ignorante de l'accident de Victor et la faim d'Étienne et Pauline, Gervaise crie hargneusement à Nana quand Nana demande la

nourriture : « Tiens ! crève... Tu me ficheras la paix, peut-être ! » (272). Le ton froid de Gervaise suggère qu'elle donne la nourriture à Nana sans beaucoup de considération. Maintenant Gervaise manque la chaleur maternelle qu'elle avait pendant le banquet de mariage. Là, « lorsque Gervaise, en entrant, aperçut les petits, qu'elle n'avait pas vus de la journée, elle les prit sur ses genoux, les caressa, avec de gros baisers » (131), et lorsqu'elle voit que Madame Boche crève les enfants avec des grandes quantités de nourriture, Gervaise interpose, « Madame Boche, je vous prie, ne les bourrez pas tant » (136). Maintenant, c'est Gervaise qui dit « crève » (272) et maltraite les enfants.

Le banquet termine avec les enfants malades et inconscients : « Dans la pièce du fond, les enfants dormaient. Ce louchon d'Augustine... était très malade, accroupie sur un petit banc, la figure blanche, sans rien dire » (284). La description « très malade, accroupie sur un petit banc » représente Augustine comme un enfant qui chagrine seule. Pour la soutenir, il n'y a qu'un banc, pas de parent ou même de personne. Sa figure blanche rappelle la pâleur d'un cadavre et son silence suggère qu'elle est blessée jusqu'à ce qu'elle ne peut pas s'exprimer. Pauline et Étienne, de pire, semblent déjà morts. La tête de Pauline est tombée « contre l'épaule d'Étienne » (284) comme si elle était mollesse et inanimée. Étienne est « endormi lui-même au bord de la table » (284) comme s'il était suspendu en l'air. Pareillement, Nana « se trouvait assise sur la descente de lit, auprès de Victor, qu'elle tenait contre elle, un bras passé autour de son cou ; et, ensommeillée, les yeux fermés, elle répétait d'une voix faible : 'Oh ! maman, j'ai bobo... oh ! maman, j'ai bobo !' » (284). Nana crie en douleur à la mère qui la néglige et, car le reste des enfants sont incapables de l'aider, personne ne va sauver Nana. Pendant que les adultes se régalent, leurs enfants meurent.

À travers l'oie abattue, le vieux père Bru, et les enfants malades, la mort contamine la fête. L'oie rôtie déchaîne les instincts meurtriers du group, le père Bru interpose le courant sous-jacent des histoires de la mort, et les enfants présentent l'image de leurs morts. Cette fête et le banquet de mariage suggèrent la violence qui encombrait les célébrations dans *L'Assommoir*.

Conclusion

Dans ce chapitre, j'essayais de montrer que le banquet de mariage est une célébration vulgaire et la fête de Gervaise est une célébration meurtrière. J'ai rappelé la nourriture, l'appétit, et la sexualité pour discuter les comportements vulgaires au banquet de mariage, et j'ai rappelé l'oie, le père Bru, et les enfants pour discuter les comportements meurtriers à la fête. Les deux célébrations représentent la transformation de Gervaise et Coupeau, qui fêtent avec modération à la différence des invités au début, mais luxueusement comme eux à la fin. Le banquet de mariage est une infection morale, propagée par les invités, et la fête de Gervaise est la mort morale qui résulte. Dans le chapitre suivant, je vais examiner un autre niveau de sauvagerie. Je vais examiner la chasse aux humains et le cannibalisme dans *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris*. Spécifiquement, je vais analyser la fête de Gervaise en plus et présenter la préparation du boudin dans *Le Ventre de Paris*.

Chapitre 2

La chasse et le cannibalisme : *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris*

Introduction

Dans le premier chapitre, j'examinais les deux célébrations dans *L'Assommoir* pour montrer qu'on célèbre la vulgarité et la mort. Je me concentrais sur la célébration parmi des morts, mais dans ce chapitre, je vais me concentrer sur la chasse et le cannibalisme qui les créent. Dans ce deuxième chapitre, je veux analyser plus de la fête de Gervaise et puis présenter la préparation du boudin dans *Le Ventre de Paris*. Ces scènes montrent que les personnages sont chasseurs et cannibales. J'utilise le mot « chasseur » pour signifier l'instinct pour blesser des autres et le mot « cannibale » pour signifier la consommation d'eux.

Publié en 1873 et le troisième roman des *Rougon-Macquart*, *Le Ventre de Paris* parle de la cohabitation des Gras et les Maigres dans les Halles. Les Gras sont des gens gros qui ont beaucoup et veulent beaucoup. Les Maigres, au contraire, sont des gens petits qui manquent beaucoup mais sont satisfaits. Florent Quenu, un Maigre et un réfugié politique, fuit des conditions sauvages et cruelles de la Guyane pour s'installer à Paris. À la Guyane, il était un prisonnier à cause d'une fausse accusation pour un crime contre le gouvernement français. À Paris, Quenu et Lisa, les Gras et le frère et la belle-sœur de Florent, gèrent une charcuterie et élèvent Pauline, leur jeune fille qui est un Gras aussi. Au début, Quenu et Lisa accueillent cordialement Florent. Pourtant, dès que Lisa apprise que Florent est un réfugié politique, elle insiste obstinément sur son départ. Elle croit que garder un réfugié politique menace sa charcuterie. Quenu rejette son propre frère pour plaire à Lisa. Quenu et Lisa complotent contre Florent et aident les autorités à

le capturer. La cohabitation des Gras et les Maigres n'est pas les deux vivants ensemble, mais plutôt une bataille dans laquelle le premier élimine le dernier.

L'Assommoir et *Le Ventre de Paris* s'occupent de la chasse aux humains et le cannibalisme, quand les personnages torturent ou consomment les autres autour de la table. Dans *L'Assommoir*, Gervaise et maman Coupeau torturent les Lorilleux, Lantier « rôde » Gervaise, et les invités du banquet la consomment. Dans *Le Ventre de Paris*, Quenu, Lisa, et Pauline consomment Florent. La chasse et le cannibalisme sont plus symboliques que physiques, car les personnages déforment ou contrôlent les corps humains mais n'en mangent jamais.

I. *L'Assommoir*

À la fête de Gervaise, on tue, chasse, et consomme les humains. Depuis le moment où Gervaise fait la cuisine jusqu'au moment où le banquet termine, les invités et Gervaise sont les cibles de vengeance ou de jalousie. Gervaise et maman Coupeau torturent les Lorilleux, Lantier chasse Gervaise, et les invités consomment Gervaise. La table rappelle que les personnages sont destructifs et voraces d'une façon illimitée, car ils blessent même à la table où ils se nourrissent.

Gervaise et maman Coupeau organisent la table pour torturer les Lorilleux, le beau-frère et la belle-sœur de Gervaise, ou le beau-fils et la fille de maman Coupeau. Les Lorilleux négligeaient Gervaise et maman Coupeau au début, parce qu'ils étaient orfèvres et aisés et elles étaient ouvrières et pauvres. Maintenant les Lorilleux veulent se réconcilier avec elles, parce que Gervaise est une petite bourgeoisie et fortunée. Gervaise et maman Coupeau font comme si elles voulaient aussi se réconcilier, mais en vérité elles

veulent se venger. Par conséquent, elles organisent la table pour que les Lorilleux suffoquent de la jalousie.

Lantier, l'ex-mari de Gervaise, chasse Gervaise pendant qu'elle prépare pour la fête. Virginie décrit Lantier comme un prédateur « à roder, à guetter » (249) dans la rue. La concierge et la couturière dans le quartier suggèrent à Gervaise que Lantier est un meurtrier, un « des hommes attendant des femmes avec des couteaux et des pistolets cachés sous leur redingote » (250). Gervaise évoque l'image des cannibales quand elle craigne que Lantier et Coupeau « se mangeraient pour elle » (250-51). À la fin, quand Lantier entre dans la salle, Gervaise suffoque, comme si la proximité de Lantier l'étouffait.

En même temps, les invités consomment Gervaise quand ils consomment l'oie rôtie. Ils mangent l'oie rôtie qui est grosse, pâle, et sacrificielle à l'image de Gervaise. Après avoir mangé, les invités héritent les caractéristiques de Gervaise, comme s'ils confirmaient que l'assimilation de l'oie équivaut l'assimilation de Gervaise. Au cours de la fête, leur consommation de l'oie, la torture des Lorilleux, et la chasse de Lantier font penser qu'on est chasseur et cannibale.

La torture des Lorilleux

Gervaise et maman Coupeau attendent la douleur des Lorilleux comme si elles préméditaient un meurtre: « Depuis quinze jours, c'était le rêve des Coupeau : écraser les Lorilleux » (252). Gervaise méprise les Lorilleux parce qu'ils la rabaisaient longtemps. Maman Coupeau les méprisent parce que Madame Lorilleux la négligeait.

Gervaise et maman Coupeau utilisent la vaisselle et les plats pour montrer aux Lorilleux que maintenant Gervaise est prospère. Elles espèrent que les Lorilleux soient « écrasés »

(252) et crèvent dès qu'ils voient la richesse de Gervaise : « Les deux femmes ne posaient pas une carafe, une bouteille, une salière, sans chercher à y glisser une intention vexatoire pour les Lorilleux : Elles les avaient placés de manière à ce qu'ils puissent voir le développement superbe du couvert » et « leur réservaient la belle vaisselle, sachant bien que les assiettes de porcelaine leur porteraient un coup » (253). Gervaise et maman Coupeau ne font pas attention aux places des autres invités et font des Lorilleux leurs cibles particulières. Quand maman Coupeau met certaines serviettes à leurs places, Gervaise pense qu'il faut mettre d'autres, pour produire un plus grand coup : « Non, non, maman... Ne leur donnez pas ces serviettes-là ! J'en ai deux qui sont damassées » (253). Avec enthousiasme, maman Coupeau agrée et pense directement au supplice : « Ah bien !... ils en crèveront, c'est sûr » (253).

Quand Gervaise veut appeler les Lorilleux à la table, la blanchisserie rappelle un champ de bataille où deux camps se confrontent. Gervaise demande à Madame Lerat de chercher les Lorilleux au premier étage. Comme une négociatrice pour une guerre, Madame Lerat « monta, raide dans ses jupes, l'air important » (253) : « Elle devint très grave : c'était elle qui avait mené toute la négociation et réglé entre les deux ménages comment les choses se passeraient » (257). Gervaise et les invités attendent le résultat comme s'ils attendaient une nouvelle de la vie ou la mort : « En bas, la blanchisseuse continua à tourner son potage... sans dire un mot. La société, brusquement sérieuse, attendait avec solennité » (257). Les mots « grave », « négociation », « solennité », et « l'air important », le silence, et la tension rappellent la gravité d'une guerre.

Gervaise et maman Coupeau réussissent à leur complot. La table évoque la jalousie des Lorilleux, qui deviennent physiquement torturés. Avec l'air triomphant,

maman Coupeau relate à Gervaise la déformation et la suffocation des Lorilleux. D'abord, leurs visages deviennent déformés : « Eh bien, les Lorilleux ne pouvaient pas se contenir. C'était plus fort qu'eux, ils louchaient, ils avaient le bec de travers » (258). Madame Lorilleux « fit le tour, baissa le nez pour ne pas voir les fleurs ; et, sournoisement, elle tâta la grande nappe, tourmentée » (259). Les coins de sa bouche « sont montés toucher les yeux (258). Puis, leurs corps deviennent tortillés. À Gervaise, maman Coupeau annonce, « Hein ? quel pif ! Vous n'avez pas pu les voir, vous. Mais mois, je les guettais... Quand elle a aperçu la table, tenez ! sa figure s'est tortillée comme ça... et lui, ça l'a étranglé, il s'est mis à tousser... Maintenant, regardez-les, là-bas ; ils n'ont pus de salive, ils se mangent les lèvres » (258). Finalement, ils suffoquent : « Lorilleux et Mme Lorilleux pinçaient le nez, suffoqués de voir une oie pareille sur la table de la Banban [Gervaise] » (266). La torture reflète les stades de la mort en commençant avec la déformation des visages, continuant au corps étranglé, et terminant avec la suffocation. Le désir de Gervaise et maman Coupeau de torturer les Lorilleux est réalisé à la table, où les Lorilleux sont physiquement mutilés et « suffoquent » (266) quand ils voient la richesse de Gervaise.

La chasse de Lantier

Pendant que Gervaise torture les Lorilleux, elle est elle-même torturée. Lantier chasse Gervaise comme un chasseur chasse une proie. Quand Gervaise prépare les plats pour la fête, Virginie entre dans la cuisine « comme un coup de vent », « la figure allumée », et annonce que Lantier est dans le quartier « à roder, à guetter » (248). Virginie décrit Lantier comme s'il était un chasseur. Sa ruée suggère que Gervaise est la proie. Néanmoins, comme une proie heureuse qui est ignorante du chasseur, Gervaise

annonce fièrement à Virginie, « Vous arrivez bien ! » (248) et demande à maman Coupeau de lui présenter l'oie. Ironiquement, Gervaise révèle l'oie, sa proie, quand Virginie dépeint Gervaise comme une proie elle-même.

Gervaise ressemble à sa nourriture après avoir écouté la nouvelle de Virginie. Gervaise devient « toute pâle » (249) comme l'oie. Maman Coupeau emplit la cuisine « à courir après le poivre et le sel » (250) comme si elle chassait les épices pour assaisonner Gervaise. Les bulles des sauces tremblent comme les mains « tremblantes » (250) de Gervaise : « les sauces, sur les fourneaux garnis de cendre, mijotaient doucement ; la blanquette et l'épinée, quand maman Coupeau les découvrait, avaient un petit bruit, un frémissement discret » (251).

Comme si elle parlait d'un troupeau d'animaux, Virginie dit, « Ça m'a effrayée pour vous, vous comprenez... On ne pouvait pas laisser massacrer cette pauvre petite » (249-50). Comme un prédateur qui se cachait mais était aperçu, Lantier a disparu. Selon Virginie, il « avait dû filer, en se sachant découvert » (250). Néanmoins, après le commencement de la fête, Lantier retourne. Sa position dans la rue vaste et la position de Gervaise dans la petite blanchisserie font penser qu'il piège Gervaise. Avec « un soupir étouffé » qui rappelle un corps à l'agonie, Virginie crie : « Ah ! mon Dieu !... Il est là, sur le trottoir d'en face ; il regarde ici » (279). Lantier est calme et confiant, et plus menaçant par conséquent : « Du monde s'était amassé dans la rue, pour entendre la société chanter... Et Lantier, en effet, se trouvait planté là au premier rang, écoutant et regardant d'un air tranquille » (279). La peur immobilise Gervaise, comme si elle était la proie aperçue : « Gervaise sentit un froid lui monter des jambes au cœur, et elle n'osait plus bouger » (279).

En même temps, la table gagne plus d'air mortel. On raconte l'histoire d'une femme « qu'on avait trouvée pendu le matin » (279) et Madame Lerat chante la chanson de l'enfant qui meurt. Gervaise s'identifie avec l'enfant: « Alors, Gervaise, torturée par la présence de Lantier, ne put retenir ses pleurs ; il lui semblait que la chanson disait son tourment, qu'elle était cette enfant perdue, abandonnée, dont le Bon Dieu allait prendre la défense » (280). Les invités semblent être à son enterrement quand « un silence frissonnant régnait ... les dames avaient tiré leur mouchoir, s'essuyaient les yeux, la face droite, en s'honorant de leur émotion. Les hommes, le front penché, regardaient fixement devant eux, les paupières battantes » (280). Même Boche qui était bruyant et qui « avait laissé sa main sur le genou de la charbonnière [Madame Vigoureux, une passante], ne la pinçait plus, pris d'un remords et d'un respect vagues ; tandis que deux grosses larmes descendait le long de ses joues » (280). Bien que Lantier ne mange pas Gervaise, il provoque son enterrement, comme si sa présence en soi la tuait.

L'idée que Lantier tue Gervaise est renforcée quand Gervaise suffoque à la fin de la fête. Coupeau voit Lantier et se bat contre lui, mais il et Lantier deviennent rapidement amis et Coupeau invite Lantier à la table. Lantier mange la nourriture que Gervaise avait préparée mais ne fait jamais attention à elle : « Elle revint avec la cafetière et servit un verre de café à Lantier, qui d'ailleurs ne semblait pas s'occuper d'elle » (284). Gervaise perd le contrôle de sa table, quand le calme et la menace de Lantier l'engourdissent. Le tourment d'être chassée et dominée culmine à la suffocation : « Gervaise reçut un nouveau coup, à la vue d'Étienne. Elle se sentit étouffer, en songeant que le père de ce gamin était là, à côté, en train de manger du gâteau » (284). Lantier piège Gervaise à son propre territoire.

La consommation de Gervaise

Dans le premier chapitre, je me concentrais sur la destruction de l'oie rôtie comme une célébration violente. Dans ce chapitre, je vais m'en concentrer comme la consommation de Gervaise. Plusieurs similarités lient l'oie rôtie et Gervaise.

Quand maman Coupeau présente l'oie à Clémence et Madame Putois, elles remarquent que « la bête parut énorme, avec sa peau rude, ballonnée de graisse jaune » (248). Zola vient de décrire Gervaise d'une façon pareille : « Elle avait encore engraisé... sa jambe, qui s'enflait de graisse, semblait se raccourcir à mesure » (247). En plus, quand Gervaise présente l'oie à Virginie, Virginie remarque que la peau de l'animal « était fine et blanche, une peau de blonde » (266) comme les « petits cheveux blondes » qui « envol[ent] sur les tempes » (259) de Gervaise. Les hommes pensent à l'oie érotiquement, disant « Sacré mâtin ! quelle dame ! quelles cuisses et quel ventre ! » (266) et viennent de noter pareillement « les bras nus, le cou nu » (186), la « gorge puissante », et les épaules grasses de Gervaise (190). Les Lorilleux « auraient englouti le plat, la table et la boutique » et passent « leur rage sur le rôti », « tomb[ant] sur l'oie furieusement », « en prenaient pour trois jours » en pensant que la consommation violente de l'oie va « ruiner la Banban [Gervaise] du coup » (268).

Ni Gervaise ni les invités ne comprennent qu'ils consomment Gervaise quand ils consomment l'oie. Gervaise devient un objet du sacrifice inconsciemment. Dans *Producing an Ideology : Food and Sexuality in Emile Zola's Les Rougon-Macquart*, Suzana Yvonne Michelle rappelle que la phrase « oie blanche » veut dire « une jeune fille candide » (54). Gervaise, naïve et innocente comme l'oie blanche, est un objet sacrificiel.

Quand Gervaise présente l'oie aux invités, elle semble participer à une procession de sacrifice : « Elle quitta la chaise, passa dans la pièce voisine. Toutes les femmes, une à une, la suivirent... Et il y eut une rentrée triomphale : Gervaise portait l'oie, les bras raidis, la face suante, épanouie dans un large rire silencieux, les femmes marchaient derrière elle, riaient comme elle » (265). Symbole du sacrifice, Gervaise offre au père Bru un morceau de l'oie qu'elle avait voulu manger : « C'était même touchant de regarder cette gourmande s'enlever un bout d'aile de la bouche, pour le donner au vieux » (268). Inconsciemment, elle encourage le père Bru à consommer le symbole d'elle-même.

Après avoir mangé, les invités notent que leurs bedons ont agrandi et ressemblent au grand ventre de l'oie et de Gervaise : « Vrai, on voyait les bedons se gonfler à mesure. Les dames étaient grosses. Ils péttaient dans leur peau » (269). Leurs bedons font penser qu'ils ont incorporé Gervaise dans leurs corps, car Gervaise pétait aussi du gras. Ses épaules grasses « faisaient craquer les courtes manches » (190) pendant qu'elle travaillait dans sa blanchisserie.

Les idées que les invités consomment Gervaise, que Gervaise et maman Coupeau torturent les Lorilleux, et que Lantier chasse Gervaise font de la fête de Gervaise une scène des chasseurs et des cannibales. Les personnages ont l'intention de blesser les autres mais sont toujours inconscients de leur violence. La chasse et le cannibalisme paraissent pareillement dans *Le Ventre de Paris*, où la cuisine prend comme victime le protagoniste Florent Quenu.

II. *Le Ventre de Paris*

Comme les invités et finalement Gervaise et Coupeau dans *L'Assommoir*, les Gras dans *Le Ventre de Paris* sont des cannibales. Depuis son emprisonnement à la Guyane, Florent était cannibalisé. La cuisine et la boulangerie du bateau qui transportait Florent et les prisonniers de la France « chauffaient tellement les faux ponts, que dix des forçats moururent de chaleur... Il ne mangeait plus, il était très malade » (115). Quelques jours après sa fuite de la Guyane et son arrivée à Paris, Florent s'installe à la charcuterie de son frère, Quenu. Quenu habite avec sa femme, Lisa, et leur jeune fille de cinq ans, Pauline. Les trois traitent Florent comme la nourriture pendant la préparation d'un boudin, quand Florent raconte simultanément l'histoire violente de ses jours à la Guyane. Il est ironique que les Quenu soient cannibales en France, le pays « civilisé », par contre aux pays colonisés comme la Guyane, avec les bêtes et les peuples « sauvages ».

Quand Quenu prépare le boudin, Pauline veut que Florent raconte « l'histoire du monsieur qui a été mangé par les bêtes » (115). Pauline fait référence à l'histoire vraie de Florent mais pense que c'est imaginaire. Pour elle, l'histoire est une berceuse. Quenu et ses ouvriers, Auguste et Léon, préparent le boudin. Lisa et une autre ouvrière, Augustine, raccommodent du linge autour la table. Les activités de tous les jours des Quenu étouffent la voix de Florent et le rendent impuissant et cadavérique à la fin. Dans les pages suivantes, je vais examiner la manière que Quenu, Lisa, et Pauline consomment Florent à travers leurs activités ordinaires autour de la table.

La cuisine de Quenu

Pendant qu'il prépare le boudin avec ses ouvriers, Quenu fait la cuisine de Florent symboliquement. Florent ressemble à la nourriture quand les événements de la cuisine et

ceux de la Guyane se chevauchent et Quenu traite la nourriture comme on traitait Florent sur l'île. Quenu rappelle la violence à qui Florent se trouvait face à la Guyane.

Quenu admire la violence d'Auguste, son ouvrier dont le travail est de prendre le sang et l'intérieur des bêtes. Il parle d'Auguste avec le langage de vénération : « Auguste saignait comme pas un garçon charcutier de Paris. La vérité était qu'Auguste se connaissait à merveille à la qualité du sang ; le boudin était bon, toutes les fois qu'il disait : 'Le boudin sera bon' » (113). Quand Auguste lui enseigne comment fouetter la crème mélangée et le sang, les yeux de Quenu regarde fixement la main d'Auguste « graissée par le sang, de façon à ce que le gant rouge soit bien du même rouge partout » (113). Quenu pense que la main est séduisante quand il pense: « cette main qui vivait dans des seaux de sang était toute rose, avec des ongles vifs » (113). Quenu perçoit le sang rouge comme la « rose », un couleur agréable et douce, et les ongles meurtriers comme « vifs », une ironie car Auguste vient de toucher la mort. Quand Auguste « resta un instant la main en l'air, complaisamment, l'attitude molle » (113), le sang tire Quenu encore plus. Quenu approuve « de la tête » (113) comme si le sang le rendait coi et il l'absorbait en silence. Florent raconte que le gendarme qui le supervisait à la Guyane l'avait fouetté de la même manière qu'Auguste vient de fouetter la crème : « On vivait en bête, avec le fouet éternellement levé sur les épaules » (117).

Quand Florent parle des conditions qui le tueraient à la Guyane, Quenu parle des conditions qui vont finir le boudin. Florent décrit les conditions mortelles de l'île : des fruits « métalliques » « dont les bosses noueuses suaient le poison » (120), « une chaleur renfermée de fournaise, une moiteur d'humidité, une sueur pestilentielle », « un pullulement de reptiles, noirs, jaunes, violacés, zébrés, tigrés, pareils à des herbes

mortes » (121), une hutte qui ne pouvait pas le protéger des moustiques, des pieds sans chasseurs, et des vêtements qui étaient si déchirés qu'ils montraient la peau (116). Quenu glisse le boudin dans une marmite d'eau bouillante, chaude comme la chaleur de l'île, et dit comme s'il parlait de Florent et la manière que l'île le tuerait: « il n'avait plus qu'à le laisser cuire » (122). Bien que Quenu parle du boudin, il parle aussi du Florent, qui, laissé dans les conditions mortelles, était pareillement laissé « cuire » (122).

Quenu persécute Florent encore plus quand Florent rappelle le maître et les habitants d'une habitation au milieu de la forêt. Le maître dirigeait un fusil vers Florent, et les habitants avaient peur de Florent : « On eut peur de lui. On lui jeta à manger à cinquante pas de la maison, pendant que le maître gardait sa porte avec un fusil » (122). Lorsque Florent rappelle cet événement, Quenu crie, « Mais animal ! ... Ne bouge plus... » (122) pour reprocher l'ouvrier Léon, mais c'est plutôt Florent qui est l'animal, car il restait au milieu de « vastes plaines grasses, des lieues couvertes d'une végétation drue » et « sur les arbres », avec « des grands oiseaux », « des sauts de singes », et « des galops de bêtes » (121). Quenu prend la place du maître qui gardait sa porte avec le fusil et traite le boyau du boudin comme si c'était le fusil. Le boyau est comme un fusil, avec un « long bout... vide », « un entonnoir très évasé », et « un plat rond de métal » (122). Quenu semble remplir le fusil quand il remplit l'entonnoir avec des « grandes cuillerées » « toute[s] noire[s] et toute[s] fumante[s] » comme le poudre à canon, et gonflantes « peu à peu le boyau, qui retombait ventru, avec des courbes molles » comme la fume d'un coup de feu (122). Léon aussi semble viser le fusil vers le ciel, quand sa main gauche enroule le boudin autour du plat métallique, qui rappelle le « plat ronde de métal » du fusil, et sa main droite soulève le « boyau vide » (122). Après avoir farcit le boyau,

Quenu transporte le boudin comme si c'était un cadavre : il prend les nouets du boudin « avec un bâton, les enroulait, les portait dans la cour, où ils devaient sécher rapidement sur des claies [et] Léon l'aidait, soutenait les bout trop longs » (123). Florent vient de rappeler que ses camarades qui sont morts à la Guyane sont devenus « si secs », « tendus entre deux barres » sous le soleil de la même façon (116).

La cuisine de Quenu supprime la voix de Florent : « Il avait baissé la voix, et les lardons qui sifflaient joyeusement dans la marmite la couvraient de leur bruit de friture bouillante » (117). Les oignons dans la marmite « prenaient, sur le feu, des petites voix claires et aiguës de cigales pâmées de chaleur » (115) qui correspondent aux cris de Florent et ses camarades qui travaillaient « contre le soleil » dont la chaleur « brûle tout » (116). En entendant les « voix » des oignons, ou de Florent et ses camarades, Quenu plonge soudainement sa grande cuiller de bois dans la marmite et poignarde dans les oignons comme s'il taisait les voix. Ensuite, Quenu poivre le boudin « surtout fortement » (119) quand Florent parle de son camarade mort, comme s'il épiçait le cadavre². Quand Léon jette des pelletées de charbon pour préparer le grill, Florent est la seule personne qui étouffe. À la fin, la charcuterie montre « un assoupissement de nourriture, un air chargé d'indigestion » (120), comme si les charcutières avaient sommeil après avoir trop mangé.

Le contrôle de Lisa

Lisa est la personne qui encourage Florent à raconter l'histoire à Pauline. Au début, elle encourage Florent pour que Pauline se taise, mais alors que l'histoire progresse, Lisa montre son propre intérêt. Comme Quenu, elle s'intéresse à la violence.

² Le thème d'assaisonner la nourriture pendant qu'un personnage est comparé avec un cadavre paraît pareillement dans *L'Assommoir*, quand maman Coupeau « cour[t] après le poivre et le sel » (250) quand Lantier chasse Gervaise à sa fête (regardez 'La chasse de Lantier' dans le premier chapitre).

Elle écoute Auguste « avec un grand intérêt » quand il explique qu'il « enfonce toujours quatre doigts du couteau » dans le cochon pour « qu'il soit d'une bonne chaleur, crémeux, sans être trop épais » (113). Pour raccommoier du linge autour la table, Lisa plante l'aiguille, mais elle plante l'aiguille pendant que Florent parle et s'arrête quand il s'arrête, comme si elle plantait sur sa voix. La gorge de Florent « étouffait » (120), comme si c'était infligé, et il raconte l'histoire plus lentement, comme s'il perdait sa force. À la fin, Florent devient silencieux et immobile. Lisa encourage le cannibalisme de Pauline, suggère que Florent est un animal, et coupe sa voix.

Lisa encourage le cannibalisme de Pauline comme si elle élevait fièrement une petite cannibale. Lisa « se mit à rire » quand Pauline « se fâchait » et « tapait des pieds » pour que Florent raconte « l'histoire du monsieur qui a été mangé par les bêtes » (114). Florent ne comprend pas de quoi Pauline parle, mais Lisa lit immédiatement dans les pensées de la petite et explique qu'elle fait référence à « l'histoire de ce malheureux » (114). La compréhension immédiate de Lisa suggère une familiarité avec le désir sanguinaire de Pauline. Ce désir violent ne perturbe pas Lisa, même quand c'est curieusement horrifiant. En fait, Lisa ne punit pas Pauline, se met de sa côté, et commande à Florent : « Eh ! racontez-lui donc ce qu'elle demande... elle nous laissera tranquille » (114).

Lisa est fière quand Pauline pose une question qu'elle trouve intelligente. Florent commence l'histoire avec les mots « un pauvre homme » (115) qui font penser à Pauline qu'il raconte l'histoire de quelqu'un d'autre. Pauline lui demande, « Ce n'est pas l'histoire du monsieur qui a été mangé par les bêtes... C'est une autre histoire, dis, mon

cousin ? » (115). Lisa ne punit pas Pauline pour l'interruption mais montre « un sourire » (115) de fierté.

Quand Florent continue l'histoire en parlant de sa faim de trois jours, Lisa dit que la capacité de vivre trois jours sans manger est inhumaine : « il n'y a personne qui soit resté trois jours sans manger. Quand on dit : 'Un tel crève de faim', c'est une façon de parler. On mange toujours... un homme capable d'être resté trois jours sans manger était... un être absolument dangereux » (120). Les mots « il n'y a personne » et « être » (120), par contre à « humain », suggèrent que Lisa regarde Florent comme une autre espèce.

Lisa pense à Florent comme la nourriture pour le sacrifice quand elle dit « les casse-cou de la politique ne nourrissent pas » (126) et encourage Florent à accepter un travail pour le propre bien de sa propre famille : « Faites-le pour nous, Florent... Nous tenons une certaine position dans le quartier, qui nous force à beaucoup de managements... vous serez quelqu'un, même vous nous ferez honneur » (125). Comme si elle volait sa capacité de parler, Lisa étouffe la voix de Florent quand Gavard, qui cherchait un travail pour Florent, demande si Florent va accepter le poste comme inspecteur à la marée. Lisa accepte immédiatement et « tranquillement » (124), certaine qu'elle l'avait dominé.

Ensuite, Lisa donne « un nouveau coup de dents dans son boudin » (124) et Florent perd sa voix. Les mots « coup de dents » rappellent l'image des dents féroces et représentent Lisa comme un mangeur agressif. Pendant que Lisa mâche, Florent est incapable de bouger comme s'il était piégé : « Florent l'écoutait, étonné, ne trouvant pas une parole » et « n'avait pas quitté sa chaise » (124). Il pense que le propre bien de Lisa

fait des « raisons très convaincantes » (125): « Elle avait raison, sans doute. Elle était si saine, si tranquille, qu'elle ne pouvait vouloir le mal. C'était lui, le maigre, le profil noir et louche, qui devait être mauvais et rêver des choses inavouables. Il ne savait plus pourquoi il avait résisté jusque-là » (124-25). Florent succombe au monde des Gras, comme si sa minceur était hypnotisée et ne peut pas s'en défendre : « [Lisa] devenait caressante. Une plénitude emplissait Florent ; il était comme pénétré par cette odeur de la cuisine, qui le nourrissait de toute la nourriture dont l'air était chargé ; il glissait à la lâcheté heureuse de cette digestion continue du milieu gras... C'était, à fleur de peau, mille chatouillements de graisse naissante, un lent envahissement de l'être entier, une douceur molle et boutiquière » (125). Florent a envie temporaire de vivre comme les Gras : « À cette heure avancée de la nuit, dans la chaleur de cette pièce, ses âpretés, ses volontés se fondaient en lui ; il se sentait si alangui par cette soirée calme, par les parfums du boudin et du saindoux, par cette grosse Pauline... Qu'il se surprit à vouloir passer d'autres soirées semblables, des soirées sans fin, qui l'engraisseraient » (125). La souplesse de Florent, indiquée par les mots « glissait », « douceur », « molle », « alangui », et « saindoux », rappelle « le flot gras » qui « noyait le gaz, emplissait la pièce, [et] coulait partout » (125). Florent, un Maigre, est cuisiné comme le flot gras qui nourrit les Gras qui « soufflaient » dans la cuisine « comme s'ils venaient trop manger » (124).

L'enthousiasme de Pauline

Pauline associe le sang du boudin avec la catastrophe de Florent. Comme ses parents, Pauline s'intéresse à la violence. Pauline écoute Auguste « avec un grand intérêt » (113) quand Auguste parle violemment du boudin. Le sang du boudin provoque

les pensées de Pauline sur Florent. Zola écrit que c'est « sans doute » que « dans cette tête de gamine, l'idée du sang des cochons avait éveillé celle 'du monsieur mangé par les bêtes' » (114). L'association de Florent au boudin pour Pauline est naturelle et automatique.

Pauline est impatiente d'écouter l'histoire de Florent. La seule façon de la rendre satisfaite est de supplier « l'histoire de ce malheureux » (114), comme la seule façon de satisfaire un estomac vide est de supplier la nourriture. Pauline écoute Florent pendant qu'elle pense à ses repas. Quand Florent commence l'histoire avec l'image d'un homme qui « ne mangeait plus », Pauline s'apaise et croise ses mains « dévotement » (115) comme si elle faisait une prière pour commencer un repas.

Pauline entend seulement les parties de l'histoire qui se concernent la nourriture bien que Florent raconte des événements qui parlent aussi des autres sujets. Florent présente nombreuses descriptions des bêtes sauvages, une « grande cabane de bois », « des hamacs tendus », et des vêtements « si déchirés, qu'ils montraient leur peau » (116), mais Pauline s'intéresse le plus à la nourriture dont il ne parle que brièvement. Florent dit seulement quelques phrases sur la nourriture : « On leur donnait du riz plein de vers et de la viande qui sentait mauvais.... Il fallait enlever les vers pour manger le riz. La viande, rôtie et très cuite, s'avalait encore mais bouillie, elle puait tellement, quelle donnait souvent des coliques » (116). À cela et rien d'autre, Pauline répond: « Moi, j'aime mieux être au pain sec » (116). Elle n'absorbe pas le reste de l'histoire comme si elle ne s'intéressait qu'à manger. Sans sympathie ou compréhension de la grossièreté de la Guyane, Pauline regarde d'une façon amusante le ventre « plein d'un grouillement de crabes » (116) d'un camarade mort de Florent. Elle rit et puis s'endort.

Florent s'arrête de raconter l'histoire quand personne ne l'écoute plus, mais Pauline se réveille pour l'encourager à continuer. Elle pousse Florent jusqu'à ce que la voix de Florent « meurt » de la fatigue : « [la voix de Florent] mourut, dans un dernier frisson des lèvres » et « il resta là, sans bouger » (123). Le silence, la fatigue, et l'immobilité de Florent le rendent semblable à un cadavre, mais Florent essaie de terminer l'histoire.

Florent mentionne « qu'on le crut mort » (123). La mort est la remarque finale qui apaise et remplit Pauline, qui dort et ne se réveille plus. Elle est enveloppée dans les bras de Florent, qui devient immobile : « La petite Pauline dormait, ensommeillée par la fin de l'histoire... Il la soutenait du bras.... insensiblement, d'une façon douce. Et, comme on ne faisait plus attention à lui, il resta là, sans bouger avec cette enfant endormie » (123). L'histoire violente berce Pauline « comme un chant de nourrice » (123). La meurtrière de la voix de Florent gagne du repos au milieu de son cadavre.

Conclusion

Je voulais montrer dans ce chapitre que les personnages utilisent la table pour torturer ou consommer la voix des humains. Pendant la fête de Gervaise dans *L'Assommoir*, Gervaise et maman Coupeau torturent les Lorilleux, Lantier chasse Gervaise, et les invités mangent Gervaise. Pendant la préparation du boudin dans *Le Ventre de Paris*, Quenu, Lisa, et Pauline étouffent la voix de Florent jusqu'à ce qu'il perde sa force.

L'idée que les personnages dans *L'Assommoir* blessent leur propre société n'est pas limitée à la fête de Gervaise. Cette idée se développe jusqu'à la fin, quand on dit que la mort de Gervaise est le résultat de la corruption morale réalisée par ses amis. De

même, l'idée que les Quenu consomment Florent se développe tout au long du *Ventre de Paris*, bien que ce soit la plus concentrée dans cette scène du boudin. Dans une scène plus tard, les Quenu forcent Florent à mourir de faim. Quand Lisa pense à Florent comme « un homme capable de tout, qui est venu troubler [son] ménage » (229) et veut l'abandonner, elle ne le sert plus au diner et dit répétitivement : « C'est drôle comme nous mangeons du pain, depuis quelque temps » (230). Assis à la table dans « les vieux pantalons et les vieilles redingotes de Quenu », qui se détériorent comme la qualité de sa nourriture, Florent comprend que Lisa le « jette à la porte » (230). Incapable de manger, il est torturé : « Les derniers jours, il souffrit surtout à la table. Il n'osait plus manger, en voyant l'enfant et la mère le regarder, lorsqu'il coupait du pain » (230). Lisa et Pauline coupent l'accès de Florent à la nourriture. Il ment, « je mangerai un morceau dehors » (231) et n'a pas d'argent pour acheter un repas en vérité. Florent a faim comme à la Guyane, quand la charcuterie devient un autre lieu sauvage qui consomme sa vie.

Dans le premier chapitre et ce chapitre, je parlais des enfants malades et Pauline pour des analyses qui se concernent les adultes pour la plupart. Dans le troisième chapitre, je voudrais discuter les enfants en particulier. Les enfants sont souvent associés avec l'innocence, mais ils sont semblables aux adultes sauvages dans *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris* quand ils sont animalisés et érotisés. Dans les pages suivantes, je vais examiner l'animalisation et l'érotisation de trois enfants : Nana de *L'Assommoir* et Cadine et Marjolin du *Ventre de Paris*.

Chapitre 3

L'animalisation et l'érotisation des enfants : *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris*

Introduction

Bien que l'action de *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris* parle des adultes pour la plupart, Zola montre que l'excès de la nourriture touche même les jeunes vies. J'avais déjà discuté les enfants dans les deux chapitres précédents quand je parlais des enfants malades et Pauline. J'avais rappelé les enfants malades pour fortifier l'idée que la fête de Gervaise est une célébration meurtrière, et j'avais rappelé Pauline pour fortifier l'idée que la cuisine de Quenu est un lieu cannibalesque. Dans ce chapitre, je vais faire plus d'attention aux enfants, spécifiquement Nana, Cadine, et Marjolin. Leur sauvagerie rend la sauvagerie des Gras même plus profonde, car les enfants sont d'habitude associés avec l'innocence.

La structure de ce chapitre va être différente des deux chapitres précédents. Pour ceux-là, j'avais divisé chaque chapitre en six parties et parlé des personnages différents pour chaque partie. Mais, pour celui-ci, je vais diviser le chapitre en quatre parties et parler de trois enfants. Je vais examiner l'animalisation de Nana, puis l'animalisation de Cadine et Marjolin. Ensuite, je vais parler de l'érotisation de Nana, puis l'érotisation de Cadine et Marjolin. Je vais parler de Cadine et Marjolin dans les mêmes parties parce qu'ils sont présentés entrelacement dans le roman.

I. L'animalisation

Les Gras animalisent les enfants dans le marché où à la table. Les adultes utilisent la nourriture pour présenter Nana comme un animal pendant trois moments : quand elle est à table de la fête de Gervaise, dans la rue, et à la fenêtre. Ils utilisent la nourriture pour

présenter Cadine et Marjolin comme des animaux pendant deux moments : quand les enfants jouent dans la nourriture et reniflent le sang des cadavres.

Nana animalesque

À la naissance de Nana, Coupeau avait dit ironiquement, « Il faudra être sage, ne pas faire la gourgandine, grandir raisonnable, comme papa et maman » (151).

Néanmoins, car « papa et maman » sont les alcooliques, Nana devient immorale, gourgandine, et déraisonnable. Nana est plongée dans une société rapace et voyait la consommation excessive de Gervaise et les invités aux banquets depuis un jeune âge. Les adultes mangent voracement comme s'ils étaient des animaux et Nana devient animalesque comme eux. Nana est un prédateur violent, une proie innocente, et un morceau de viande.

Nana est un prédateur violent à la fête de Gervaise quand elle blesse Augustine, l'employée de Gervaise, comme si pour la manger. À la table des enfants, Nana sert les enfants, Victor, Étienne, et Pauline, avec l'air calme et civilisé : « Nana faisait la maîtresse de maison... Nana avait servi ses invités très gentiment, avec des mines souriantes de grande personne » (265). Pourtant, soudainement, Nana prend une bouchée agressive d'Augustine. Augustine « rôdait » (265) autour de la table et prend les lardons que Nana préfère. Zola décrit la scène comme une scène où les animaux se bagarrent pour la nourriture³ : « Ce louchon d'Augustine, qui rôdait sournoisement autour des enfants, profitait de ça pour prendre les lardons à plein main... Nana, furieuse, la mordit au poignet » (265). Les mots « rôdait sournoisement » représentent Augustine comme un prédateur qui encercle et attend sa proie. Nana prend une bouchée comme réponse et

³ Plus tard à la fête, Nana et Augustine se battent encore une fois pour la nourriture. Zola écrit qu'« il venait d'y avoir une bataille furieuse entre Nana et Augustine, à propos de la rôtisserie » (272).

ressemble à un animal en autodéfense. La bouchée « au poignet » rappelle l'endroit anguleux où souvent un prédateur se saisit de sa proie et fait penser à une carcasse.

Zola suggère que Nana hérite le désir pour mordre la carcasse des femmes adultes. Les femmes adultes mangent les carcasses quand elles mangent l'oie rôtie : « Toutes les dames avaient voulu de la carcasse ; la carcasse, c'est le morceau des dames. Mme Lerat, Mme Boche, Mme Putois grattaient des os, tandis que maman Coupeau, qui adorait le cou, en arrachait la viande avec ses deux dernière dents » (268). Les mots « carcasse », « grattaient », « os », « arrachait... avec ses deux dernière dents » tous appartiennent à une scène où les animaux mangent une proie morte.

Nana est comparée aussi avec une proie innocente des hommes. La comparaison paraît pour la première fois quand Nana fait son apprentissage avec Madame Lerat, la fleuriste. Un étranger « espionne [Nana] du trottoir d'en face » (419). La scène rappelle la fête de Gervaise où Lantier était dans la rue « à roder, à guetter » (249). À propos de l'homme, l'ouvrier Léonie crie, « Qu'est-ce qu'il fait là, ce vieux ? Il y a un quart d'heure qu'il espionne ici » (419). Léonie parle semblablement à Virginie, quand Virginie mettait Gervaise en garde contre Lantier : « Dites, donc, ma petite... je veux vous avertir... Vous ne devineriez jamais qui j'ai rencontré au bout de la rue ? Lantier, ma chère !... Alors, je suis accourue. Ça m'a effrayée pour vous, vous comprenez » (249). En plus, comme Lantier guettait Gervaise un certain temps, cet étranger « suivait [Nana] depuis cinq jours... elle ne pouvait plus mettre le nez dehors, sans le rencontrer » (422). Nana ressemble à Gervaise quand Gervaise était la proie de Lantier.

Zola compare Nana avec une proie pour la deuxième fois quand Coupeau abuse Nana. Coupeau provoque la bête dans Nana : « Nana, battue pour les vilaines choses

qu'elle n'avait pas commises, traînée dans la crudité des accusations abominables de son père, montrait la soumission sournoise et furieuse des bêtes traquées » (424-25). Les mots « bêtes traquées » et « soumission sournoise et furieuse » rappellent les sentiments d'une proie piégée et désespérée. Le fait que Nana est « traînée » en même temps qu'elle est « battue » fait penser du camionnage d'un corps détruit, mou, et inanimé. Nana est transportée comme un cadavre.

En même temps, comme si elle était un animal qui lutte pour la survie, Nana essaie de s'échapper à Coupeau quand il l'envoie chez Madame Lerat. Pour s'enfuir, Nana escalade les immeubles et laisse les empreintes sur la rue : « la mâtine... filait vite vers le bas de la rue, en secouant son panier aux crottes. Depuis quinze jours, elle le faisait poser, elle montait deux étages... et s'asseyait sur une marche, en attendant [que Coupeau] fût parti » (426). Bien que les humains aussi puissent « escalader » les immeubles, Nana est appelée une « mâtine ». Le mot « mâtine » signifie une personne qui fait preuve des malices mais aussi une sorte de chien. De plus, la phrase « en secouant son panier aux crottes » fait penser à l'action d'une poule qui agite le fessier et excrète des fèces. La déception de Nana, quand elle se cache de Coupeau « en attendant qu'il fût parti », rappelle le stratagème d'une proie qui se cache à un point haut pour attendre le départ de son prédateur à la terre. Nana ressemble à une proie encore une fois quand les autres hommes qui l'aiment la poursuivent. Pendant qu'ils attendent Nana aux escaliers de sa maison, ils « reniflent » son odeur comme s'ils étaient des animaux et elle était une bête traquée : « vrai, on aurait cru qu'il y avait une bête en folie, dans ce coins de la maison » (427).

Nana est comparée aussi avec un morceau de viande à la vitrine. Elle se présente à la fenêtre comme se présente un morceau de viande ou un poulet à la vitrine. Chez Madame Lerat, Nana sait que l'homme étranger dans la rue la regarde, mais elle reste à la fenêtre pour faire étalage de ses charmes. Madame Lerat remarque que Nana a l'habitude de s'y présenter aux passants : « Je t'ai défendu de rester à la fenêtre » (419). Bien que Zola ne parle pas de la viande ou des poulets en même temps qu'il décrit Nana, il suggère la connexion entre les poulets et les femmes à la fenêtre aux plusieurs moments.

Quand Gervaise et Virginie cherchent Coupeau pour la fête de Gervaise, elles regardent leur réflexion dans la vitrine d'une charcuterie mais voient des cocottes : « les deux femmes semblaient deux cocottes mouchetées » (259). De même, quand Lisa du *Ventre de Paris* est dans sa charcuterie, Marjolin, un orphelin qui habite dans les Halles, la regarde à travers les glaces et voit « quelque chose de bon » qui lui donne l'appétit : « 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. Quand il s'en allait, il emportait une faim et une soif de la revoir » (228). Lisa montre « une plénitude solide... au milieu de toutes ces gaietés grasses » qui « tenait la largeur de la porte, point trop grosse pourtant, forte de la gorge » (57). Sa peau « paisible » avec « cette blancheur transparente... fine et rosée » ressemble à la peau non cuit d'un poulet (57) et en fait résonne avec l'oie rôtie « fine et blanche » (266) que Gervaise prépare dans *L'Assommoir*. Comme s'il pensait à la chasse d'un poulet, Marjolin « rêva, en la voyant, d'allonger les mains sur sa forte taille... sur ses gros bras » (228). Zola ne fait pas de comparaison directe de Nana avec un poulet mais établit la connexion entre la femme à la fenêtre et le poulet à la vitrine plusieurs fois. Surtout parce que Nana est à la fenêtre au

milieu d'un marché, entourée du charcutier, la fruitière, et le rôtiiseur, elle est mélangée avec la nourriture.

Nana est comparée avec un morceau de viande encore une fois quand Coupeau parle de son mariage. Coupeau craint qu'il soit incapable de « donner » Nana à un homme, mais il parle comme s'il avait peur d'être incapable de vendre de la viande. De Nana, il dit : « Mais, fichtre ! il fallait se presser joliment si l'on voulait la donnait à un mari sans rien de déchiré, propre et en bon état, complète enfin... » (426). Bien que le mot « presser » puisse signifier « encourager », cela peut signifier aussi « comprimer ». Si on pense à « presser » comme « comprimer », on va comprendre que Coupeau parle de l'emballage de la viande. Quand Coupeau dit qu'il faut « presser » Nana « joliment » pour qu'elle soit présentable au mari, il dit qu'il faut « presser » la viande « joliment » pour que cela soit présentable aux clients. Le mot « donner » renforce l'idée que Nana est un objet de transaction. Les mots « sans rien de déchiré » font penser à un morceau entier. L'état « propre » et « bon » rappelle la bonne hygiène et la bonne apparence de la viande. Les mots « complète enfin » suggèrent l'assemblage réussi d'un emballage.

Cadine et Marjolin animalesques

Deux enfants abandonnés dans les Halles quand ils étaient les bébés, Cadine et Marjolin sont présentés comme des animaux qui piétinent et jouent dans la nourriture des Halles. Puisque leurs parents ne sont pas nommés, Cadine et Marjolin sont les symboles des jeunes corrompus. Leur symbolisation résonne fortement quand Zola dit de Marjolin : « Il ne put dire qui était sa mère... Lorsqu'on lui demandait : 'Où est ta mère ?'... sa main faisait le tour montrant, les marchandes toutes à la fois » (200-1). Son signal à toutes indique que Marjolin peut être le fils de n'importe quelle.

Dans un sens, les Halles sont la mère de Cadine et Marjolin. Comme une mère, les Halles regardent Cadine et Marjolin tendrement pendant qu'ils jouent : « [les Halles] mirent un peu d'eux, de leurs jeux, de leurs batteries... Les pavillons s'élevèrent sous leurs petites mains. De là vinrent les tendresses que les grandes Halles leur rendirent... Et les Halles semblaient sourire de ces deux gamins, qui étaient la chanson libre, l'idylle effrontée de leur ventre géant » (211). À part de la chaleur maternelle des Halles, le mot « ventre » fait penser au lien ombilical entre le marché et les deux enfants. Les Halles sont comme une mère qui gâte ses enfants et encourage leur indiscipline. Dans les pages suivantes, je vais analyser comment Cadine et Marjolin sont des quadrupèdes envahissants et des bêtes sanguinaires dont les bêtises sont encouragées par l'excès de la nourriture.

Cadine et Marjolin sont comme des quadrupèdes quand ils jouent dans l'excès de la nourriture. Dans une maison qui se trouve dans la rue au Lard⁴ (203), Cadine et Marjolin rampent comme les animaux marchent. Au-dessous des tables avec « des légumes traînaient dans les coins noirs », Cadine et Marjolin « marchaient à quatre pattes » (203). D'habitude, le mot « pattes » est associé avec les animaux, par contre au mot « pieds » qui est associé avec les humains.

Zola décrit que Cadine et Marjolin escaladent la nourriture de la même manière que les quadrupèdes escaladent les arbres pour s'amuser. Pour Cadine et Marjolin, le marché est comme une jungle, où les boîtes de la nourriture sont les obstacles amusants : « Ils montaient sur les roues, se balançaient aux bouts de chaîne, escaladaient les caisses, les paniers entassés » (203). De même, « ils descendaient dans les fondations, grimpaient

⁴ Il faut noter que le lard est une partie des animaux qu'on regarde souvent comme l'excès. On peut dire que Cadine et Marjolin piétinent la nourriture et négligent sa valeur dans un espace qui prend ironiquement le nom de l'excès.

aux premières colonnes de fonte » (211). Les mots « montaient », « se balançaient », « escaladaient », et « grimpaient » rendent Cadine et Marjolin semblables aux animaux qui dépendent des quatre pieds pour le mouvement. Les boîtes et les colonnes sont des formes de récréation plutôt que des obstacles parce que les enfants ont l'air amusé : « Ils y arrivaient, bras dessus, bras dessous, traversant les rues avec des rires... ils se moquaient... ils galopinaient... ils prenaient des bains de pieds dans la fontaine, faisaient des écluses en barrant les ruisseaux, se cachaient sous des tas de légumes, restaient là, au frais, à bavarder, comme la nuit, dans leur lit » (203-4).

Cadine et Marjolin jouent dans la nourriture de façon destructrice. Zola compare le mouvement des enfants avec une attaque : « Cadine et Marjolin s'attaquèrent alors aux tapisseries, aux haquets, aux camions » (204). Le mot « escaladaient » rappelle l'action d'une armée qui attaque des murs. Les « tapisseries » servent d'espèce des murs, et les « haquets » et les « camions » rappellent les véhicules tirés par les chevaux, comme les charrettes dans une guerre.

Cadine et Marjolin ont la soif du sang, qui est ordinaire chez les animaux mais rare chez les humains : « Ils allaient [à la triperie] chaque jour, avec le goût du sang, avec la cruauté... à voir des têtes coupées » (215-16). Le « goût », la « cruauté », et le désir pour « voir des têtes coupées » révèlent que Cadine et Marjolin sont attirés par la violence. Alors qu'ils cherchent les têtes coupées, Cadine et Marjolin sautent dans le sang des animaux que les marchands avaient tués. Ils aiment s'encercler dans le sang, comme si pour s'en tremper et créer une mare de sang : « [dans] les ruisseaux [qui] coulent rouge », « ils y trempaient le bout du pied, y poussaient des tas de feuilles qui les barraient, étalant des mares sanglantes » (216). D'habitude les enfants sautent

innocemment dans les flaques d'eau, mais Cadine et Marjolin sautent amusément dans les flaques du sang.

Cadine et Marjolin gagnent de l'appétit des carrioles qui puent de la mort : « L'arrivage des abats dans des carrioles qui puent et qu'on lave à grande eau les intéressait » (216). Cadine et Marjolin possèdent l'appétit et pas de bon goût et ressemblent aux animaux qui ont l'appétit mais pas de sens gastronomique. Ils veulent « la nourriture » qui est impossible pour manger pour les humains. Ils sont attirés par « les paquets de pieds de moutons qu'on empile à terre comme des pavés sales, les grandes langues roidies montrant les déchirements saignants de la gorges, [et] les cœurs de bœuf solides et décrochés comme des cloches muettes » (216). Les pieds de moutons qui sont fermes comme des « pavés », les langues qui sont « roidies », et les cœurs qui sont fermes comme des « cloches muettes » rappellent la chair crue et la dureté dans laquelle les dents humaines ne peuvent pas pénétrer. Néanmoins, ces nourritures donnent l'appétit à Cadine et Marjolin, comme si les deux envisageaient de manger.

Cadine et Marjolin suivent les traces des paniers qui suent le sang : « Ils les suivaient jusqu'au fond de la cave, le long des rails posés sur les marches de l'escalier, écoutant le cri des roulettes de ces wagons d'osier, qui avaient un sifflement de scie » (216). Pour eux, l'horreur n'est pas répulsive, mais c'est « exquise » (216) comme la nourriture : « Mais, rue Coquillière, ils s'oubliaient dans l'odeur des truffes. Là, se trouve un grand magasin de comestibles qui souffle jusque sur le trottoir un tel parfum, que Cadine et Marjolin fermaient les yeux, s'imaginant avaler des choses exquis » (220). Cadine et Marjolin pensent pareillement à l'horreur du marché et à la nourriture, comme s'ils étaient capables de manger l'horreur.

Au contraire, Claude Lantier, un Maigre, le fils de Gervaise dans *L'Assommoir*, et le peintre dans ce roman, trouve la même nourriture répulsive. Pendant qu'il se promène avec Cadine et Marjolin dans les Halles, Cadine et Marjolin regardent les truffes, mais « Claude était troublé ; il disait que cela le creusait » (220). Claude préfère les légumes simples : « il allait revoir la Halle au blé... étudiant les marchandes de salades » (220) et laisse « les deux brutes achever leur flânerie dans ce fumet de truffes, le fumet le plus aigu de quartier » (220-21). En suggérant que la nourriture de Cadine et Marjolin est immangeable et appelant les deux enfants « des belles brutes » (217), Claude suggère que Cadine et Marjolin sont d'une espèce différente.

II. L'érotisation

La nourriture est liée avec l'érotisation parce que les deux représentent la sensualité, l'appétit, et la satisfaction. Souvent, l'excès de nourriture égale l'excès d'érotisme. Dans *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris*, les adultes regardent Nana, Cadine, et Marjolin comme des objets érotiques quand ils sont entourés de la nourriture. Puisque les adultes devraient être les protecteurs des enfants, l'érotisation des enfants est pédophilique et largement immorale.

Dans cette partie, je vais examiner l'érotisation de Nana, puis l'érotisation de Cadine et Marjolin. Je vais analyser deux moments où la nourriture montre l'érotisation de Nana : quand les hommes regardent Nana comme la viande appétissante et quand Nana rappelle l'oie rôtie voluptueuse. Puis, je vais analyser trois moments où la nourriture montre l'érotisation de Cadine et Marjolin : quand ils se couchent ensemble chez la mère Chantemesse, dans la cave du pavillon aux volailles, et dans les rues des Halles.

Nana érotique

Souvent, les personnages parlent de Nana comme si elle était une femme et pas un enfant. L'alcoolisme de Gervaise et Coupeau avait poussé Nana à être une adulte parce qu'elle doit prendre soin d'elle-même et les autres enfants. Quand elle devient un adolescent, Nana danse et se prostitue pour gagner sa vie. Elle devient la manifestation de sensualité et d'appétit érotique.

Nana n'est qu'une jeune fille quand elle voit les banquets et l'alcoolisme de Gervaise et Coupeau. Quand Gervaise et Coupeau sont ivres, Nana s'occupe des autres enfants comme si elle était leur mère porteuse. Nana devient comme Lalie Bijard, l'enfant martyr qui avait pris le rôle de la mère quand elle n'avait que huit ans, suite à la mort de la vraie mère et l'alcoolisme de son père. D'une façon incestueuse, le père, Bijard, traite Lalie comme il avait traité sa pauvre femme. Quand il rentre à la maison en ivresse, il bat Lalie comme il avait battu sa pauvre femme. De la même façon, Coupeau traite Nana comme il avait traité Gervaise. Quand il rentre à la maison en ivresse, il hurle à Nana comme il avait hurlé à Gervaise⁵. Le traitement incestueux de Bijard et Coupeau nuit les vies de Lalie et Nana. Lalie choisit de succomber et meurt de l'abuse de Bijard. Nana choisit de résister et meurt de la variole de la prostitution. Soit succomber ou soit résister, Lalie et Nana, avec leurs parents alcooliques, meurent grotesquement à la fin.

⁵ La mère de Gervaise était pareillement abusée par le père de Gervaise. Zola présente un cycle des femmes qui voient leurs pères abuser leurs mères avant de devenir abusées elles-mêmes. Comme Nana, Gervaise « ressemblait à sa mère » (86). L'abuse de Gervaise et sa mère sont similaires :

[Gervaise était] une grosse travailleuse, morte à la peine, qui avait servi de bête de somme au père Macquart pendant plus de vingt ans. Elle était encore tout mince, tandis que sa mère avait des épaules à démolir les portes en passant ; mais ça n'empêchait pas, elle lui ressemblait par sa rage de s'attacher aux gens. Même, si elle boitait un peu, elle tenait ça de la pauvre femme, qui le père Macquart rouait de coups. Cent fois, celle-ci lui avait raconté les nuits où le père, rentrait soûl, se montrait d'une galanterie si brutale, qu'il lui cassait les membres ; et sûrement, elle avait poussé une de ces nuits-là, avec sa jambe en retard. (86)

Avant sa mort, Nana est érotisée par des autres hommes. Ils la regardent comme la viande et l'oie rôtie qu'ils veulent manger.

L'ex-mari de Gervaise et une espèce de beau-père de Nana, Lantier pense à Nana comme la nourriture appétissante. En remarquant sur le travail de Nana comme danseuse, Lantier exprime son désir. À Gervaise, il dit comme si Nana était un morceau du poulet sale mais désirable, « De cette pourriture-là, on s'en ficherait volontiers des indigestions. C'est tendre comme du poulet... » (436). La « pourriture » et les « indigestions » suggèrent que Nana est sale, mais sa tendresse « comme du poulet » la rend appétissante. L'éclipse suggère que Coupeau fantasme sur cette idée.

Plus tard, en remarquant sur le travail de Nana comme prostituée, Lantier utilise le mot « bœuf » pour décrire Nana et siffle ses lèvres comme s'il salivait. Lantier raconte à Gervaise qu'il avait vu Nana avec un vieil homme dans la rue. Nana avait fait signe à lui, pour que le vieil homme n'ait pas su que Nana et Lantier se connaissaient. Impressionné, Lantier l'explique : « Elle a un vice, cette enfant !... Imaginez-vous qu'elle m'a fait signe de la suivre, avec un aplomb bœuf » (435). Le mot « bœuf » signifie l'air assuré, mais aussi la viande. En fait, après cette remarque, « Lantier, égayé, suçait rapidement son sucre d'orge, avec un sifflement des lèvres » (435) comme s'il salivait et associait l'histoire de Nana avec la nourriture.

Quand Nana rentre à la maison, son corps est voluptueux mais ruiné comme le corps de l'oie rôtie à la fête de Gervaise : « dépoitraillée, le chignon défait et plein encore d'épingles à cheveux, si blanche, respirant si court, qu'elle semblait morte... Cette belle fille fainéante, à moitié nue, toute grasse de vice l'exaspérait en cuvant ainsi l'amour dont sa chair semblait gonflée, sans pouvoir même se réveiller » (448). Le corps immobile et

la respiration saccadée rappellent un corps presque mourir. La poitrine exposée, les cheveux « si blanche », et la chair gonflée rappellent le corps de l'oie, qui est aussi blanche, voluptueuse, et nue. Gervaise et Coupeau remarquent sur « les chapeaux couverts de plumes » de Nana, qui lui donne les caractéristiques de volaille, et appellent Nana un « oiseau », la famille d'animaux de l'oie (447). Comme si elle voyait l'oie, Gervaise pense : « Non, ce luxe-là, elle ne pouvait pas l'avaler » (447). Quand il voit Nana, Lantier la renifle avec l'air excité : « Lantier, tout émoustillé, tournait autour de la petite, pour renifler sa bonne odeur » (447). Le mot « émoustillé », l'encerclement, et le reniflement représentent Lantier comme un pédophile excité. Lantier était le prédateur de Gervaise à la fête de Gervaise, et maintenant il est le prédateur de Nana, quand Gervaise est devenue vieille.

Cadine et Marjolin érotiques

Comme Nana, Cadine et Marjolin sont érotisés bien qu'ils soient des enfants. Quand on trouve Marjolin pour la première fois « sous le grand chou blanc » (200) des Halles, il plaît immédiatement aux femmes. Il se tient à la tripière, « serrant contre l'épaule d'une grosse tripière qui l'avait pris entre ses bras » (200). Puis, il passe aux autres femmes : « La grosse tripière le garda ; puis, il passa à une voisine, un mois plus tard, il couchait chez une troisième » (200). À « toutes les femmes », « il mangeait des tartines, il riait » (200). Bien que Marjolin n'ait pas de rapports sexuels avec ces femmes plus âgées, il attire leur attention et jamais l'attention pareil des hommes. Quand il n'a que quatre ans, Marjolin prend la main de Cadine, l'autre orpheline du marché, et la mère Chantemesse, leur mère porteuse, se moque de lui, « Tu n'es donc plus avec la grande Thérèse ! Tu es un fameux coureur, sais-tu ? » (201). La mère Chantemesse remarque

que Marjolin est une espèce d'homme à femmes. Cadine et Marjolin sont érotisés dans la nourriture chez la mère Chantemesse, dans la cave du pavillon aux volailles, et dans les rues des Halles.

Cadine et Marjolin sont érotisés dans la nourriture chez la mère Chantemesse. Quand la mère Chantemesse n'est pas là, Cadine et Marjolin « se prenaient tout habillés entre les bras l'un de l'autre, ils s'allongeaient sur le carreau, comme sur un lit... ils se cachèrent les coins noirs de la chambre, ils se cachèrent plus souvent au fond des magasins de la rue au Lard, derrière les tas de pommes et les caisses d'oranges » (211). Ils dorment sur une « vieille voiture de marchand » qu'ils regardent comme un « large berceau » : « Le lit fut longtemps ainsi pour eux un lieu de récréation ; ils y emportaient leurs joujoux, ils y mangeaient des carottes et des navets volés » (202). D'habitude, un « berceau », « un lieu de récréation », et des « joujoux » sont associés avec l'innocence des enfants, mais ces objets sont plutôt érotiques chez Cadine et Marjolin. Leurs corps s'entrelacent sur le « large berceau » : « aux bras de l'un l'autre... Cadine repliait les jambes... quand Marjolin, de toutes ses forces, la manquait et allait taper dans le mur... la tignasse noire de Cadine [était] mêlée aux boucles blondes de Marjolin... [Leurs] bouches [sont] si près l'une de l'autre qu'ils semblaient se réchauffer de leur haleine » (202). Les « joujoux », des carottes et des navets, prennent des formes phalliques ou sont des pommes, qui rappellent le péché érotique d'Adam et Eve. Le fait que les enfants « se cachèrent plus souvent au fond » suggère qu'ils font quelque chose d'interdit dans les « coins noirs » (211). Ils s'aiment, « libres et sans honte, comme les moineaux qui s'accouplent au bord d'un toit » (211), grâce aux tas et les caisses de pommes et d'oranges qui servent de murs.

Cadine et Marjolin sont érotisés aussi quand ils sont dans les rues des Halles. L'excès de la nourriture qui les entoure reflète l'excès de leur désir érotique : « ils emplirent les grandes halles de leurs amours de moineaux insouciantes. Ils vivaient en jeunes bêtes heureuses, abandonnées à l'instinct, satisfaisant leurs appétits au milieu de ces entassements de nourriture » (212). Ils dorment « sur des sacs, sur des caisses, au fond du premier coin venu. Ce fut leur volière, leur étable, la mangeoire colossale où ils dormaient, s'aimaient, vivaient, sur un lit immense de viandes, de beurres et de légumes » (212). Ils « se cachaient sous des tas de légumes, restaient là, au frais, à bavarder, comme la nuit, dans leur lit » (204). Le verbe « s'aimaient » peut signifier les émotions mais aussi les rapports sexuels. Bien que Zola n'écrive pas directement que Cadine et Marjolin se couchent ensemble, il utilise les mots « abandonnées à l'instinct », « satisfaisant leurs appétits », « lit immense de viandes, de beurres et de légumes » et « colossale » pour suggérer l'excès de sensualité. Le mot « emplirent », « insouciantes », « jeunes », et « heureuses » rappellent l'énergie et la satisfaction. Le mot « se cachaient » rappelle un jeu et l'idée que Cadine et Marjolin font l'interdit. Par conséquent, les mots « dormir »/« dormaient » et « s'aimaient », qui peuvent signifier le sommeil et l'amour non sexuel, résonnent érotiquement.

Cadine et Marjolin sont érotisés aussi dans la cave du pavillon aux volailles. Cadine et Marjolin vont à la cave aux volailles parce que la mère Chantemesse leur avait interdit de coucher ensemble chez elle. C'est « près des tables d'étalage » (211) que Cadine et Marjolin se couchent. Les odeurs des volailles les excitent : « ils étaient seuls, dans les odeurs fortes des volailles... Et ils riaient, ils s'embrassaient, pleins d'une amitié vive qu'ils ne savaient comment se témoigner... Lentement, dans les paniers de plumes,

ils en surent long » (212). Bien qu'on puisse associer leurs rires avec l'innocence, le fait que Cadine et Marjolin « s'embrassaient » et se sentent un nouveau sentiment « qu'ils ne savaient comment se témoigner » fait penser qu'ils se sentent l'excitation des adultes. La phrase « Lentement... ils en surent long », dans laquelle le mot « en » peut dire « de l'un l'autre », la sensualité du mot « lentement », et la connotation phallique du mot « long » suggèrent qu'ils apprennent des leçons érotiques.

Chaque fois qu'elle réapparaît des plumes, Cadine montre les cheveux dérangés, comme une femme qui vient d'avoir des relations sexuelles : « [Cadine] se levait ébouriffée, se secouait, sortait d'un nuage, avec son chignon où restait toujours planté quelque panache de coq » (214). Le mot « coq » signifie le mâle de la poule mais aussi un séducteur, qui est Marjolin. Si on lit « coq » comme « Marjolin », on va comprendre Cadine se lève des plumes avec les traces de Marjolin. En fait, Cadine semble fatiguée et salie par la semence, « perdue au fond du panier comme s'il avait neigé sur elle » (214). Bien qu'on puisse lire le mot « neigé » comme la neige littérale, on peut penser aussi, à cause de l'érotisme précédent, le fait que le panier sert de lit, et le mot « il » qui peut dire Marjolin, que ce « neige » parle de sa semence blanche.

Zola suggère qu'il est difficile de blâmer Cadine et Marjolin pour leur méfait érotique, car c'est le confort des plumes qui les encourage. Dans les « grands paniers de plumes », Cadine et Marjolin trouvent « des mollesses » (212), « une habitude douce, une sensation de bonne chaleur, une façon de s'endormir l'un contre l'autre, qu'ils ne pouvaient perdre » (211). Par conséquent, « ils revenaient là, les nuits de tendresse... En hiver, ils couchaient aussi dans la pourpre des faisans, dans la cendre grise des alouettes,

dans la soie mouchetée des perdrix, des cailles et des grives » (212-13). Les deux sont les orphelins et ce confort est une façon de trouver la chaleur qu'ils manquent d'une mère.

Conclusion

Dans ce chapitre, je voulais montrer que Zola utilise la nourriture pour présenter comment Nana, Cadine, et Marjolin sont animalisés et érotisés dans *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris*. En parlant de l'animalisation, j'ai rappelé les moments quand Nana est à la fête de Gervaise, dans la rue, et à la fenêtre, et Cadine et Marjolin sont dans les rues des Halles. En parlant de l'érotisation, j'ai rappelé les moments quand Nana est comme la viande et l'oie rôtie, et Cadine et Marjolin se couchent chez la mère Chantemesse, dans les rues des Halles, et dans la cave du pavillon aux volailles. Je donnais aux enfants un chapitre entier parce que leur animalisation et leur érotisation montrent comment même les symboles d'innocence sont les victimes des Gras et la consommation excessive.

Conclusion

Dans ce mémoire, j'examinais la manière que la nourriture dans *Le Ventre de Paris* et *L'Assommoir* représente la sauvagerie du Second Empire. Dans le premier chapitre, j'analysais le banquet de mariage de Gervaise et Coupeau et la fête de sainte patronne de Gervaise dans *L'Assommoir* pour montrer que les personnages sont vulgaires et meurtriers. Dans le deuxième chapitre, j'analysais la fête de Gervaise et la préparation du boudin dans *Le Ventre de Paris* pour montrer que les personnages sont chasseurs et cannibales. Dans le troisième chapitre, j'analysais Nana de *L'Assommoir* et Cadine et Marjolin du *Ventre de Paris* pour montrer que les enfants sont animalisés et érotisés.

Selon les écrivains comme François Rabelais, les gastronomes comme Jean-Anthelme Brillat-Savarin, et les philosophes comme Roland Barthes, la nourriture et l'identité française sont inextricablement liées. Selon Zola et sa théorie des « Gras et les Maigres », le corps représente l'avarice humaine. Les Gras, des gens rapaces et gros qui ne sont jamais satisfaits, profitent des Maigres, les gens modestes et minces. Dans *Le Ventre de Paris* et *L'Assommoir*, comme paraît dans *Les Rougon-Macquart*, les Gras et les Maigres sont dans une bataille dans laquelle les Gras sont toujours vainqueurs. Dans *Le Ventre de Paris*, Florent Quenu et Claude Lantier sont des Maigres qui sont opprimés par la nourriture excessive des Halles. Au contraire, Quenu, Lisa, Pauline, Cadine, et Marjolin sont des Gras qui habitent librement dans la charcuterie et les rues de Paris. Dans *L'Assommoir*, Gervaise et Coupeau sont des Maigres au début, mais, suite à la compagnie des Gras, deviennent des alcooliques et des Gras eux-mêmes.

Au banquet de mariage de Gervaise et Coupeau, la nourriture, l'appétit, et la sexualité vulgaires tachent l'occasion festive et exposent Gervaise et Coupeau à la

vulgarité et l'avarice qui les détruisent finalement. Au moment du banquet de mariage, Gervaise ne veut pas une grande célébration. Curieusement, la nourriture répugnante (comme les poulets maigres et les œufs qui ressemblent au vomit) donne l'appétit aux invités. L'appétit monstrueux de Mes Bottes, qui ne cesse jamais de manger, est admiré. La sexualité est le sujet des conversations et les hommes ivres dansent avec les filles étrangères biens qu'ils soient mariés. À sa fête de sainte patronne, Gervaise veut montrer au quartier qu'elle a beaucoup d'argent. Elle transforme sa blanchisserie, le symbole de son travail, en milieu luxueux. La fête devient un milieu où les invités parlent de la mort et déchaînent leurs instincts meurtriers. Gervaise est inconsciente des nuances mortelles que présentent l'oie abattue, le vieux père Bru, et les enfants cadavériques.

Quand on regarde la table à la fête de Gervaise, on voit que c'est aussi une scène cannibale de la chasse aux humains. Gervaise et maman Coupeau préparent la table pour suffoquer les Lorilleux qui les avaient longtemps négligées. Lantier piège Gervaise comme un chasseur qui la suit jusqu'à son propre territoire. Les invités détruisent Gervaise en consommant l'oie rôtie qui la symbolise et prévoit sa mort.

Dans *Le Ventre de Paris*, le cannibalisme est similaire. Florent devient la victime des charcutiers gras : Quenu, Lisa, et Pauline. Quand Florent raconte l'histoire de ses expériences comme prisonnier à la Guyane, il devient fatigué et immobilisé. Quenu prépare un boudin qui symbolise la cannibalisation de Florent. Lisa prend une bouchée du boudin et Florent perd sa voix. Pauline, qui avait plein d'énergie au début, gagne son repos quand Florent parle de son agonie.

Les enfants deviennent des symboles centraux qui laissent savoir que la sauvagerie touchait même les jeunes. Quand Nana, Cadine, et Marjolin sont animalisés et

érotisés dans *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris*, il est clair que ces symboles d'innocence sont aussi des victimes des conditions sauvages. L'animalisation et l'érotisation des enfants montrent l'exploitation et la dégradation humaine, où les adultes n'exemptent pas même leurs enfants de leur perversité.

Est-ce qu'on peut appliquer la théorie des « Gras et les Maigres » aujourd'hui ? N'est-il pas vrai que les gens riches en haut de la société maintenant maigres et les gens pauvres en bas de la société maintenant gros ? Il faut considérer que la maigreur des riches et l'obésité des pauvres aujourd'hui ne contredisent pas la théorie des « Gras et les Maigres » à la fin du dix-neuvième siècle. L'état corporel dont Zola parle représente plutôt la mentalité que la corporalité. Il faut rappeler aussi que les médias et les idéals de beauté ont changé. La maigreur représente la beauté et la mode maintenant. Le fastfood et la nourriture grasse qui contribuent à l'obésité sont plus accessibles aux pauvres. Les pauvres ont des difficultés à acheter des légumes et de la viande maigre. Même ceux qui en vendent au marché biologique ne peuvent pas toujours en acheter.

On parle souvent du fastfood comme la cause de l'obésité des pauvres, mais il y a des causes politiques aussi. Tandis que les marchands dans *Le Ventre de Paris* habitent au milieu des Halles, les pauvres aujourd'hui habitent dans le « food desert », où les marchés et les supermarchés n'existent pas. Dans *America's Obesity Crisis*, Lisa Takeuchi Cullen explique « food desert » comme « places where big supermarkets are at least 10 miles, or a 20-min. drive away... People who live in these places wind up buying much of their daily groceries from convenience stores or gas stations, where they can find Chef Boyardee but not baby carrots. »

Dans les pays où la famine est encore un problème, les corps gras représentent la fortune, mais aux pays riches, les corps maigres représentent la capacité d'acheter la nourriture qui est bonne pour la santé. Aux pays riches, les corps maigres représentent aussi la maîtrise de soi. Dans un sens, le désir d'être maigre est une déclaration qu'on refuse de manger beaucoup, comme un Gras zolien. Le message de Zola n'est pas que manger est terrible, mais c'est que manger et boire excessivement sont destructeurs.

On peut se demander *Où est l'équilibre entre les Gras et les Maigres ?* et *Comment faut-il élever les enfants pour qu'ils ne soient pas comme Nana, Cadine, et Marjolin qui sont inconsciemment des Gras ?* En effet, les enfants gras sont souvent ceux qui ont le moins à manger. Leurs corps gras ne suggèrent pas qu'ils ont beaucoup à manger, mais qu'ils ont un grand manque de choix. Comme Cullen l'explique, il y a un cycle d'obésité pour les pauvres. À l'école, « the cash-strapped schools many of them attend are more likely than others to cut physical-education classes and strike franchise deals with snack-food and beverage makers » et à la maison « after school, working parents would rather their kids stay inside watching TV than play outside in unsafe streets. Those hours in front of the tube, meanwhile, feed them a diet of ads heavy on sugary cereals and greasy burgers. »

Autrement dit, la souffrance est transmise d'une façon héréditaire. Les pauvres sont dans un cycle de pauvreté perpétuelle, pendant que les riches deviennent de plus et plus riches. La sauvagerie des personnages dans *Le Ventre de Paris* et *L'Assommoir* est plutôt un symptôme de leur maladie déplorable sociopolitique. Bien qu'ils soient sauvages, cannibalesques, et violents, ces personnages sont en même temps des victimes d'une structure politique injuste. Comme on a vu avec Gervaise, par exemple, le stress et

les conditions épouvantables d'un mariage abusif rendent la vie insupportable. Sa corpulence vient de sa rapacité, mais cette rapacité vient d'une vie où rien sauf l'alcool permet la fuite de la réalité. Ce qui manque émotionnellement est compensé par des choses matérielles, surtout la nourriture et l'alcool. Il faut se souvenir des mots de Zola dans le préface de *L'Assommoir* : « Et il ne faut point conclure que le peuple tout entier est mauvais, car mes personnages ne sont pas mauvais, ils ne sont qu'ignorants et gâtés par le milieu de rude besogne et de misère où ils vivent » (48). Quand on voit les Gras et les Maigres, dans *Les Rougon-Macquart* du Second Empire ou dans la rue contemporaine, la question qu'il faut demander n'est pas *Qu'est-ce qu'ils ont fait à leurs corps ?* mais *Qu'est-ce que nous avons fait, comme une société, pour permettre cette extrémité ?*

Bibliographie

- Armstrong, Marie-Sophie. "Hugo's *égouts* and *Le Ventre de Paris*." *The French Review* 69.3 (1996): 394-408. *JSTOR*. Web. 20 Dec 2010.
- Baguley, David. "Event and Structure: The Plot of Zola's *L'Assommoir*." *PMLA* 90.5 (1975): 823-833. *JSTOR*. Web. 11 Dec 2010.
- Balakirsky-Katz, Maya. "Émile Zola, the Cochonnerie of Naturalist Literature, and the Judensau." *Jewish Social Studies* 13.1 (2006): 110-135. *JSTOR*. Web. 10 Apr 2010.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957. Print.
- Brillat-Savarin, Jean-Anthelme. *La Physiologie du goût*. Paris: Flammarion, 1993. Print.
- Brown, James W. *Fictional Meals and Their Function in the French Novel, 1789-1848*. Toronto: University of Toronto Press, 1984. Print.
- Carter, Lawson A. *Zola and the Theater*. New Haven: Yale University Press, 1963. Print.
- Collot, Sylvie. *Les lieux du désir*. Paris: Hachette, 1992. Print.
- Cullen, Lisa Takeuchi. "Not Too Rich or Too Thin." *Time* 7 Jun 2009 *Time.com*. Web. 16 Apr 2011.
- De Maupassant, Guy. *Boule de Suif*. Paris: Paul Ollendorf, 1904. Print.
- Duncan, Phillip A. "Symbols of the Benign and the Malevolent in Zola's *L'Assommoir*." *The French Review* 54.1 (1980): 52-57. *JSTOR*. Web. 11 Dec 2010.
- Escoffier, Auguste. *The Escoffier cook book*. New York: Crown, 1989. Print.
- "Emile Zola Against Malthusianism." *Population and Development Review* 26.1 (2000): 145-152. *JSTOR*. Web. 15 Apr 2011.
- Gauthier, E. Paul. "New Light on Zola and Physiognomy." *PMLA* 75.3 (1960):

- 297-308. *JSTOR*. Web. 11 Dec 2010.
- Greaves, A.A. "Emile Zola and the Danger of Optimism." *Pacific Coast Philology* 4 (1969): 37-40. *JSTOR*. Web. 12 Nov 2010.
- Haavik, Kristof H. *In Mortal Combat*. Birmingham: Summa Publications, 2000.
- Hemmings, F.W.J. "The Elaboration of Characters in the *Ébauches* of Zola's *Rougon-Macquart* Novels." *PMLA* 81.3 (1966): 286-296. *JSTOR*. Web. 11 Dec 2010.
- Hennessy, Susan S. "Zola's Male Creation: Reproduction in *Les Rougon-Macquart*." *The French Review* 72.6 (1999): 1010-1022. *JSTOR*. Web. 11 Dec 2010.
- Kamm, Lewis. "Zola's Conception of Time in *Les Rougon-Macquart*." *The French Review: Special Issue* 6 (1974): 63-72. *JSTOR*. Web. 11 Dec 2010.
- Kiddie, Thomas. *Eros and Ataraxy: a study of love and pleasure in the fiction of Zola, Cambaceres, and Fontane*. New York: Garland Publications, 1987. Print.
- Lapp, John C. "The Watcher Betrayed and the Fatal Woman: Some Recurring Patterns in Zola." *PMLA* 74.3 (1959): 276-284. *JSTOR*. Web. 11 Dec 2010.
- Leaf, Alexandra. "Emile Zola's Portrait of Les Halles." *Gastronomica: The Journal of Food and Culture* 1.2 (2001): 72-7. *JSTOR*. Web. 15 Apr 2011.
- Leduc-Adine, Jean-Pierre. *L'Assommoir d'Émile Zola*. Paris : Gallimard, 1997. Print.
- Lethbridge, Robert, and Terry Keefe, eds. *Zola and the Craft of Fiction*. Leicester: Leicester University Press, 1990. Print.
- Mathy, Jean-Philippe. "La Noce au musée: les peuples et les beaux-arts dans *L'Assommoir*." *The French Review* 67.3 (1994): 445-452. *JSTOR*. Web. 11 Dec 2010.
- Michel, Suzana Yvonne. *Producing an ideology: food and sexuality in Emile Zola's Les*

- Rougon-Macquart. Diss. University of Oregon, 1991. Print.
- Nelson, Brian. *Zola and the Bourgeoisie*. Totowa: Barnes & Noble Books, 1983. Print.
- Petrey, Sandy. "Zola and the representation of society." *The Cambridge Companion to Emile Zola*. Ed. Brian Nelson. New York: Cambridge University Press, 2007: 39-52. Print.
- Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard: 1927.
- Rabelais, François. *La Vie de Gargantua et Pantagruel*. Trans. M.A. Screech. New York: Penguin, 2006.
- Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles*. Paris : CNRS, 2000. Print.
- Schor, Naomi. "Zola: From Window to Window." *Yale French Studies* 42 (1969): 38-51. *JSTOR*. Web. 11 Dec 2010.
- Schryock, Richard. "Zola's Use of Embedded Narrative in *Le Ventre de Paris*: Florent's Tale." *The Journal of Narrative Technique* 22.1 (1992): 48-56.
- Spang, Rebecca L. *The Invention of the Restaurant*. Cambridge: Harvard University Press, 2000. Print.
- Thompson, Hannah. *Naturalism Redressed*. Oxford: Legenda, 2004. Print.
- Thompson, Victoria E. "Urban Renovation, Moral Regeneration: Domesticating the Halles in Second-Empire Paris." *French Historical Studies* 20.1 (1997), 87-109. *JSTOR*. Web. 14 Apr 2010.
- Walker, Philip. "The Mirror, The Window, and The Eye in Zola's Fiction." *Yale French Studies* 42 (1969): 52-67. *JSTOR*. Web. 11 Dec 2010.
- Warning, Rainer, and Rosalyn Raney. "Zola's *Rougon-Macquart*: Compensatory Images of a 'Wild Ontology.'" *MLN* 113.4 (1998): 705-733. *JSTOR*. Web. 11 Dec 2010.

- Wells, B.W. "Zola and Literary Naturalism." *The Sewanee Review* 1.4 (1893): 385-401.
JSTOR. Web. 11 Dec 2010. *JSTOR*. Web. 11 Dec 2010.
- White, Lucien. "Zola's Commercialism." *The French Review* 30.1 (1956): 20-24. *JSTOR*. Web.
11 Dec 2010.
- Zola, Émile. *L'Assommoir*. Trans. Margaret Mauldon. New York: Oxford University
Press, 2009. Print.
- . *L'Assommoir*. Paris: Librairie Générale Française, 2008. Print.
- . *The Belly of Paris*. Trans. Brian Nelson. New York: Oxford University Press, 2009.
Print.
- . *Nana*. Trans. F.J. Vizetelly. New York: Heritage Press, 1948. Print.
- . *Pot-Bouille*. Paris: G. Charpentier, 1889. Print.
- . *Pot-Bouille*. Trans. Percy Pinkerton. New York: Boni and Liveright, 1924. Print.
- . "Différences entre Balzac et moi." *Honoré de Balzac: Mémoire de la critique*. Ed.
Stephan Vachon. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1999: 297-98.
Print.
- . *Le Ventre de Paris*. Paris: Librairie Générale Française, 2001. Print.