

Une petite histoire du motif du repas au XIX^e siècle

Geneviève Sicotte

Au XIX^e siècle en France, on discute abondamment et avec passion de la nourriture dans un ensemble de textes extrêmement divers : écrits gastronomiques, revues spécialisées, manuels de savoir-vivre, livres de cuisine, traités d'hygiène alimentaire, publicités pour restaurants, chroniques de la presse boulevardière, poèmes, romans, essais. Le thème alimentaire, en quelques décennies, se trouve légitimé et encouragé par une bourgeoisie en plein essor, désireuse de créer de nouveaux usages et de nouveaux codes à son image. C'est ainsi une vaste et persistante rumeur sociale qui se crée autour du thème de l'aliment dans le discours social de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Dans ce cadre, les représentations du repas jouent le rôle de véritables carrefours sémiologiques. Chargé de significations complexes, le repas est très codifié et prescrit une norme globale, à la fois relationnelle, pulsionnelle, économique et identitaire. Il attire à lui une pléiade de maximes, d'évidences et de débats larvés qui ne concernent parfois en rien les rites de sociabilité alimentaire, mais traitent entre autres de la famille, des hiérarchies sociales, de la richesse et de la pauvreté, du progrès et des pulsions. Autour de ces thèmes, de véritables lieux communs de la représentation prandiale naissent et s'inscrivent durablement dans la doxa. Trois d'entre eux sont particulièrement prégnants : le festin euphorique, qui signe l'union sacrée des convives et du cosmos, le repas ordinaire, qui valide le mode de vie bourgeois et son centrément sur la famille et l'économie, et enfin le banquet carnavalesque, repas de l'excès où les pulsions circulent librement, bien que ce ne soit que temporaire.

Parce qu'il est porteur de codes, de normes et de sens, le repas doxique est très généralement présenté sous un jour euphorique. Il est une sorte d'image d'Épinal de la sociabilité, qui porte avec elle toute une série de conventions implicites liées à la famille, aux hiérarchies sociales, aux rôles sexuels, à la gestion économique, à la santé, et ainsi de suite. Il se présente à travers un récit dont le déroulement idéal, dans les secteurs les plus hégémoniques du discours du moins, paraît déjà fixé. Le choix de ces trajectoires narratives simples n'est jamais anodin. En effet, le repas est fortement idéologisé. Récit privilégié que se raconte la société pour maintenir sa cohésion, il est aussi, et par le fait même, un instrument servant à nier les tensions et les conflits, les révolutions confisquées, les ouvriers exploités, les femmes asservies. Mais évidemment, cela ne se dit pas, ou presque ; dans la doxa, la représentation aimable domine, et les représentations négatives sont atténuées par une leçon morale ou par une réparation finale qui renverse ce qu'elles pourraient avoir de menaçant. L'ouvrier qui a dépensé en alcool le salaire de la semaine se trouve puni, et la famille retrouve son unité et son équilibre. Les goinfres qui s'étaient introduits au bal de l'opéra pour dévaliser le buffet sont expulsés, et la fête peut continuer. Même les falsifications alimentaires, si redoutées et dénoncées, sont démasquées par le service spécial de la police, qui remet en état les usines et redonne au public des aliments fiables. Le discours négatif, ici, sert en fait uniquement de repoussoir pour renforcer la norme sociale véhiculée par le repas, la rendant en quelque sorte d'autant plus crédible et d'autant plus nécessaire.

On peut penser que la présence désormais acceptée et revendiquée du thème alimentaire dans la doxa favorise la reprise de ce sujet dans la sphère littéraire. Mais en fait, il n'y a pas ici un rapport de convergence directe. Il est vrai que la pression du discours encourage les représentations alimentaires, mais comme je le montrerai, ces premières tentatives restent anodines et, précisément, à la traîne de lieux communs et d'évidences du siècle. C'est en fait par un lent processus, qui se déploie tout au long du XIX^e siècle, que le repas trouve peu à peu une présence constante et une efficace marquée dans les textes littéraires, et romanesques en particulier. C'est aussi par ce processus lent qu'il advient à la représentation dans la littérature belge, à la fin du siècle, et qu'il y prend alors une forme originale.

Naissance d'un motif littéraire

Dans la littérature du début du XIX^e siècle, le repas, et surtout le banquet, est image, métaphore, symbole, mais rarement motif — ce qui signifie qu'il n'est pas décrit, raconté, mais reste simplement évoqué, et le plus souvent d'une manière euphorique. La notion de " division du travail discursif " avancée par Marc Angenot trouve ici une pertinence certaine : tandis que les sous-discours didactiques et éducatifs, scientifiques, " publicistiques " — et donc tout ce qui possède, selon le terme de Barthes, une certaine " transivité ", une fonction immédiatement assignable — mettent le repas et l'aliment au premier plan de leurs préoccupations, la littérature, qui se conçoit comme lieu de la parole gratuite, n'en dit mot : " tout ce qui est utile est laid ", décrète Théophile Gautier. Le romantisme, quoiqu'ouvert à la représentation des états subjectifs extrêmes et d'une certaine laideur, occulte le corps et ses fonctions. Cette division du travail répond ainsi à l'exigence d'originalité du littéraire et de nécessaire spécificité de son discours, et reconduit paradoxalement le préjugé classique selon lequel la littérature doit ne parler que des réalités élevées — dont le repas, faut-il comprendre, ne fait pas partie.

Par conséquent, pour un certain romantisme du début du siècle, la nourriture, au même titre que toutes les réalités physiologiques, est occultée. L'esprit, ou plutôt l'âme, est conçu comme la partie noble d'un corps gênant par ses besoins triviaux, et on ne veut bien parler de nourriture que s'il s'agit d'un immatériel nectar des dieux. Musset ne dira-t-il pas que l'amour " Vit d'inanition, et meurt de nourriture ", laissant supposer que le jeûne, fût-il métaphorique, revêt une plus haute valeur morale et esthétique que la satisfaction de besoins vulgaires ? Cela ne signifie pas qu'il soit impossible de parler du repas, mais sa mise en texte est fortement contrainte par cette primauté de la part immatérielle de l'être.

Dans ce cadre discursif contraignant, l'une des façons de parler du repas consiste à n'en présenter que des représentations qui, si elles peuvent être négatives ou insatisfaisantes, débouchent sur un dénouement euphorique. *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, quoique tardif (il date de 1863), représente excellemment les délicatesses des romantiques et de leurs continuateurs quand il s'agit de se mettre à table. Les repas, qui abondent au cours du récit, sont tous placés à des moments stratégiques du texte et métonymisent à chaque fois la situation du héros, le Baron de Sigognac, nobliau désargenté que sa pauvreté oblige à vivre en province. Le premier repas du roman est le médiocre dîner de Sigognac, pendant lequel celui-ci rumine en solitaire de tristes pensées. Il est composé de garbure, " ce potage vulgaire qu'on mange encore en Gascogne ", qui est ici " graissée par un morceau de lard dérobé, sans doute, à l'appât d'une souricière, vu son exigüité ". Comme on le sait, la tranquillité du Baron est bientôt troublée par l'arrivée d'une troupe de comédiens avec laquelle il décide de partir. Leurs aventures sont ponctuées par de nombreux repas, le plus souvent ratés ou interrompus. Mais tous ces aléas ont pour but d'amplifier la réparation finale qui ne peut manquer de survenir : le héros, ayant fait fortune, ramène chez lui les comédiens et Isabelle, sa dulcinée, et ils célèbrent tous la victoire en un festin final qui, dans la foulée du banquet classique, signe l'union euphorique du héros, de la société et du cosmos. La riche argenterie aux armes de Sigognac a remplacé le vieux service, dont on a cependant gardé quelques pièces " pour que ce luxe n'eût pas l'air trop récent ", tandis que pâtés, perdrix, filets de poissons et " autres mets succulents " sont au menu des mangeurs enfin rassasiés. Cette scène se présente ainsi comme le pendant mélioratif de la première scène de repas du roman ; le chagrin, la pauvreté et la solitude sont transformés en contentement, en richesse et en convivialité :

La place d'Isabelle était la même qu'elle occupait dans cette fameuse nuit qui avait changé le destin du Baron ; elle y pensait, Sigognac aussi, car les époux échangèrent un sourire d'amants, attendri de souvenir et lumineux d'espérance.

Ce doublet où la dysphorie est rachetée par l'euphorie constitue l'exemple parfait de la manière limitée dont le repas est susceptible d'être traité dans la première moitié du XIX^e siècle. Les représentations négatives ont pour unique fonction d'être des moteurs du récit, et ne surviennent que parce qu'elles sont au service d'une narration capable de les déproblématiser en

leur faisant subir un ultime retournement salvateur.

Quelques voix discordantes

Pour Gautier et ses contemporains, le roman n'est qu'une amusette littéraire, un genre mineur à côté de la littérature pure qu'est la poésie. Dès les années trente cependant, dans une tout autre aire du champ littéraire, des écrivains comme Balzac et Stendhal renouvellent le motif du repas et font de celui-ci un moment fort du texte. Ce faisant, ils n'obéissent pas à une fatalité qui mènerait le roman vers toujours plus de "réalisme". Pour emprunter aux termes de l'analyse bourdieusienne, ils opèrent plutôt une stratégie de distinction par laquelle ils prennent le contre-pied des sentiments éthérés et idéalistes qui animent les ouvrages de leurs rivaux. C'est d'ailleurs toute la question de la hiérarchie entre les genres que soulève la représentation du repas dans la littérature. Pendant la période romantique, le roman est à la traîne de la poésie, qu'il essaie d'imiter. Au cours des décennies qui suivent, des écrivains tentent de donner au roman le statut de genre sinon noble, du moins légitime ; parallèlement, la poésie se banalise, le vers est galvaudé jusque dans la publicité. De ce double mouvement naît une reconfiguration du système générique. À partir de Stendhal, Balzac et Flaubert, le roman trouve son identité propre et accède graduellement à la légitimité. Ce processus de concurrence et de légitimation se manifeste évidemment dans la textualité même des œuvres ; ainsi, les romanciers ont recours à des sujets qu'a ignoré la littérature romantique — l'argent, la ville, la politique, le pouvoir, le peuple — et qu'ils traitent souvent sur une note discordante. Le renouvellement des motifs littéraires participe de ce mouvement : à la promenade bucolique empreinte d'introspection se substitue désormais la ballade sociologique dans la grande ville, dont Balzac a donné maints exemples ; la conversation doucement passionnée entre les amants fait place au caquetage avide de pouvoir et de médisances des salons de province ; le banquet euphorique qui scelle le destin victorieux du héros est remplacé par un repas pénible où un Julien Sorel, par exemple, fait l'expérience amère de son isolement politique et social et de la petitesse mesquine de la vie provinciale.

Par conséquent, quand Balzac affirme dès 1830 la nécessité pour la littérature de parler des choses terrestres et prend généreusement parti pour "l'estomac de ses héros", il milite surtout pour une certaine conception de la littérature : "Les auteurs s'inquiètent peu de l'estomac de leurs héros. C'est à mon avis ce qui discrédite le plus ces ouvrages. Mange-t-on dans *René* ? Peignez donc l'époque et à chaque époque on a dîné". Le vrai roman réaliste, lit-on en filigrane, ne craint pas de donner la part belle à la vie matérielle. Au vu de cette position, il n'est pas étonnant que le repas occupe une place importante et significative dans le récit balzacien, que l'on pense à la pot-bouille de la pension Vauquer ou aux gourmandises du cousin Pons. Mais ce positionnement esthétique du romancier de la *Comédie humaine* ne saurait induire en erreur : si la représentation de la nourriture et du repas s'affirme avec Balzac comme le fait d'un réalisme historiquement ancré et en phase avec le discours de son époque, le romancier relate peu de véritables scènes de repas, s'attachant davantage aux conversations qu'aux aliments. Bien souvent, le repas lui-même est l'objet d'une narration rapide, cursive et en quelque sorte embryonnaire :

Les convives furent exacts. Le dîner fut ce que sont les dîners de commerçants, extrêmement gai, plein de bonhomie, historié par de grosses plaisanteries qui font toujours rire. L'excellence des mets, la bonté des vins furent appréciées. Quand la société rentra dans les salons pour prendre le café, il était neuf heures et demie.

Comme beaucoup d'autres repas balzaciens, cette scène rythme le récit et nourrit la représentation réaliste en décrivant un milieu et des personnages typiques. Mais pour reprendre la terminologie classique de Gérard Genette, la vitesse du récit atteint ici sa limite maximale : on ne peut guère aller plus loin dans la disparité entre le temps du récit et celui de l'histoire, sauf à omettre tout simplement de relater l'événement. Le perfectif employé ici rejette le repas dans un passé fini : les aliments sont pour ainsi dire déjà consommés au moment où ils sont décrits. Il n'est pas anodin que ce bref repas soit suivi d'un bal qui, en tant que motif balzacien par excellence, occupe un espace textuel beaucoup plus important et sémantise des enjeux vitaux du texte. Des repas plus détaillés existent dans l'œuvre de Balzac, mais l'euphorique banquet de *La peau de chagrin*, tout en description de mets opulents et riches, les mauvais ordinaires de la pension

Vauquer qui suscitent l'ambition de Rastignac, et auxquels fait contrepoids le comique " dîner-rama ", sont autant d'exemples canoniques de repas qui, pour occuper une place certaine dans le récit, n'y forment pas un nœud de problématisation, un foyer sémantique conflictuel. Par conséquent, bien qu'il ait une importance non négligeable pour comprendre l'œuvre de Balzac, le repas reste davantage chez lui un topos canonique qu'un motif.

Un motif acoquiné au réalisme

Dans la seconde moitié du siècle, les rejetons dégénérés du romantisme idéaliste — ouvrages de la bibliothèque bleue, roman honnête et poésie à mettre entre les mains de toutes les jeunes filles — viennent dominer le champ de grande production, contribuant à imposer et à légitimer l'habitus et l'ethos d'une bourgeoisie qui, par un souci de raffinement censé la " classer " au plus haut de l'échelle sociale, se détourne devant la matérialité grossière du corps et des mœurs populaires. Même dans le champ de production restreinte, les romans pratiquent une discrétion de bon ton dans les repas. Chez Gautier, comme je l'ai montré, mais aussi chez les Goncourt (sauf dans leur *Journal*, mais il s'agit là d'un lieu d'écriture livré à des contraintes différentes), le repas est escamoté et ne donne pas lieu à une scène véritablement autonome et développée. Dans les rares cas où celle-ci survient, la description de la matérialité du repas le cède généralement devant l'importance accordée aux conversations entre les convives.

Mais un autre surgeon du romantisme existe aussi qui, sans renier l'éther, préfère l'allier aux réalités terrestres, et doit être pris en compte par qui tente de comprendre les modalités d'existence du motif du repas. Baudelaire ne craint pas de décrire en détail les goûts alimentaires de Samuel Cramer et de la Fanfarlo, goûts qui semblent aussi désigner en sous-main des préférences sexuelles : amateurs de " viandes qui saignent et [de] vins qui charrient l'ivresse " (bien que la Fanfarlo déclare ne jamais se griser, ce qui est bien digne d'une soulographie de dandy), ils recherchent l'intensité en tout : " Piments, poudres anglaises, safraniques, substances coloniales, poussières exotiques, tout leur eût semblé bon, voire le musc et l'encens ".

Les premiers romanciers dits réalistes prolongent cette lignée par laquelle le repas et l'aliment acquièrent une présence relative. L'un des chapitres de *Chien-Caillou*, qui s'intitule " Comment on dîne quelquefois ", relate avec un humour quelque peu pâli comment les personnages ne dînent pas : le dénuement les réduit à se nourrir de pain de munition et d'une botte de carottes crues, pendant qu'ils cajolent un lapin familier au lieu de le transformer en civet. Murger fait preuve de plus d'audace, et les repas ponctuent la vie de bohème de ses personnages. Alternativement riches ou trop frugaux, ils reflètent les fluctuations soudaines de la fortune de Rodolphe et de ses compagnons. Mais comme les artistes de la bohème n'ont dans la plupart des cas qu'un méchant quignon à se mettre sous la dent, l'auteur relate souvent la difficile quête de nourriture plutôt que le repas lui-même. Celui-ci, quand il a lieu, demeure un moment euphorique et non problématique.

Leur style sans prétention mais aussi sans recherche révèle bien qu'à l'époque où écrivent ces pionniers du réalisme, le roman n'a pas encore acquis la légitimité qui en ferait un genre littéraire de plein droit — de même qu'il montre la limite de ces romanciers, incapables d'assener le coup de force rhétorique et stylistique qui aurait remis en question la hiérarchie des genres. C'est en effet à partir du moment où les romanciers mettent en œuvre une écriture travaillée, qui rend le roman aussi complexe que la poésie, que le genre atteint sa maturité et peut désormais prétendre être un lieu de " littérature pure ". Cela n'est pas sans incidence sur le repas qui devient, dans la foulée, un motif littéraire à part entière. Les motifs, en ce sens, sont des

sortes d'invariants susceptibles d'émigrer soit dans des récits différents d'un univers culturel donné, soit même au-delà des limites d'une aire culturelle, tout en persistant malgré les changements de contextes et de significations fonctionnelles secondes que les environnements narratifs peuvent leur conférer.

Le terme *motif* renvoie ainsi au caractère conventionnel d'un fragment de texte qu'on pourrait autrement appeler " narrème ". Pour qu'un dessin devienne motif, il faut en effet qu'il soit répété en plusieurs exemplaires qui, au-delà des variations, présentent une similitude suffisante pour être désignés par le même terme. C'est exactement le statut du repas qui, en dépit des multiples

modifications, adaptations et changements dont il a fait l'objet dans l'histoire de la littérature universelle, garde une permanence en tant qu'objet rhétorique. Étant donné que les motifs ont un sens au moins partiellement indépendant du récit où ils s'insèrent, ils peuvent faire l'objet d'une analyse transversale, c'est-à-dire qu'il est possible " de les étudier pour eux-mêmes en les considérant comme un niveau structurel autonome ". Il importe de noter que les ressemblances qui unissent les scènes de repas entre elles ne sont pas que thématiques. Comme le portrait littéraire, dont certaines règles demeurent repérables malgré leur évolution, le repas a ses constantes. Par exemple, il est souvent mis en texte grâce à un dosage spécifique des divers modes narratifs : le mode descriptif, éventuellement accompagné du commentatif, prédomine ou partage la vedette avec le dialogue, alors que le mode narratif est mis en veilleuse et ne sert qu'à fournir un ancrage temporel au récit. C'est donc le caractère répétitif et comparable des repas qui leur donne qualité de motifs.

Dans ce terme résonne aussi une notion capitale pour la poétique : la motivation. Le motif doit être motivé — et plus qu'une tautologie, il s'agit d'une composante normative du concept proposé. Quand il accède au statut de motif, le repas n'est pas dans le texte un ornement anodin, aléatoire et accidentel, mais une séquence dotée d'une fonction et d'une signification essentielles dans l'économie d'ensemble du texte. C'est en ce sens que René Huyghe l'emploie pour l'analyse de la peinture : " Le sens propre de "motif" n'est-ce pas : ce qui met en marche, ce qui meut et émeut ? " Dans ses occurrences les plus motivées, qui n'adviennent finalement à la littérature que vers le milieu du XIX^e siècle, le repas devient une scène clé qui condense de manière imagée les enjeux profonds que problématise le texte. Deux auteurs contribuent de manière essentielle à lui conférer ce statut : Flaubert et Zola. Par la même occasion, il acquiert un rôle nouveau : loin d'être une simple reprise du discours dominant, il diffracte et bouleverse les idées reçues sur le social, la famille, le désir, l'économie ; loin d'être un thème parmi d'autres, il porte les significations les plus essentielles des œuvres.

Flaubert et la fin du banquet euphorique

Flaubert s'attaque au banquet dans ce qu'il a de plus fondamental : sa capacité à symboliser le rapport euphorique qui unit le mangeur à son groupe et au cosmos. Sa prose travaillée dénonce le caractère désormais impossible et fallacieux du banquet classique où l'homme, dans une euphorie pulsionnelle, collective et cosmique, célébrait la plénitude de l'existence. Pour lui, tout repas implique une violence ou une tromperie ; les scènes qu'il relate dévoilent ironiquement cette imposture. Dans le texte flaubertien, le banquet ne subsiste que lesté de dérives négatives, de formes dégénérées dont on peut repérer trois modèles distincts : les repas de l'inappétence, les repas voraces et les repas illusoire. Les mornes dîners que prennent les Bovary, où le manque d'appétit d'Emma confine à l'anorexie (" toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette "), exemplifient parfaitement les repas de l'inappétence ; le flamboyant festin inaugural des Mercenaires, dans *Salammô*, représente sans doute l'un des meilleurs exemples de repas voraces de toute l'œuvre du maître de Croisset ; dans *L'éducation sentimentale*, le dîner de Frédéric chez les Arnoux, où tout n'est que ravissement, exotisme et plaisir, ou encore le repas d'Emma au bal à la Vaubyessard qui, le temps d'une soirée, propose à la jeune femme un rêve fulgurant d'évasion dans une vie noble et romanesque, sont des exemples de repas illusoire, où la vision positive qu'ont les convives est mâtinée par l'ironie corrosive du narrateur.

Les repas voraces et les repas de l'inappétence sont les deux faces d'un même phénomène : manger trop ou trop peu, diriger la violence de l'acte alimentaire contre autrui ou la retourner contre soi, détruire l'univers en le broyant entre ses dents ou refuser d'en absorber la moindre parcelle, cela signifie toujours qu'il existe une relation pathologique, sinon violente et mortifère, entre les êtres et leur milieu. En adoptant les figures contrastées du dégoût universel, signe de la solitude et de l'aliénation de l'être, et de la polyphagie généralisée, qui indique le désir de posséder le cosmos jusqu'à le détruire, le texte affirme qu'un rapport harmonieux entre le sujet et le monde et les êtres qui l'entourent est désormais impossible. Ce divorce entre le mangeur et le monde peut être lu comme une textualisation de la place de l'écrivain face à sa société. Le romancier, enfermé dans la prison du morne repas commun, ne sait que refuser les aliments amers proposés au menu ; pour

échapper à cet enfermement, il doit rehausser de sa prose cette relation conflictuelle, violente et mortifère, en faire paradoxalement de la beauté.

Le troisième type de repas, celui des repas illusoire, est plus révélateur encore de la posture singulière qu'adopte le texte flaubertien face au discours social, puisqu'il inscrit dans le texte même la tension entre la réussite et l'échec du rite socio-alimentaire. Chez les Arnoux, Frédéric est transporté par l'exotisme des plats et le prestige des convives, mais il se pâme, souligne prosaïquement le narrateur, devant les dix variétés de moutarde proposées ; l'éblouissement d'Emma au bal à la Vaubyessard est relativisé par le fait que l'objet de son désir est un sénile vieillard aux yeux éraillés qui, en mangeant, répand sur lui de la sauce. Deux voix cohabitent et s'entrechoquent de manière grinçante : le ravissement des convives indique que le festin euphorique semble toujours possible, mais la voix du narrateur chuchote en sourdine que cette extase est un leurre, un miroir aux alouettes. Se marque ici de manière essentielle le caractère double et ambigu du texte : l'adhésion à une norme prandiale fallacieuse et la distance face à cette norme sont envisagées d'un seul tenant, représentées par des voix narratives distinctes, mais dont la mise en présence conflictuelle problématise et ironise la représentation. C'est ainsi par une sorte de ruse rhétorique, qui fait croire à la beauté du festin pour mieux la démentir, que le texte flaubertien se révèle original et déstabilisant. Les repas illusoire poussent encore plus loin que les deux modèles précédents la métonymie de la position de l'écrivain. Promettant, en un rêve séduisant mais trompeur, un fruit tentateur auquel il est finalement impossible de mordre, ils sémantisent tout à la fois son désir et son impuissance devant le festin du monde.

En racontant un repas euphorique en même temps qu'il dit l'obsolescence de ce modèle, le romancier s'attaque aux fondements mêmes du repas doxique : il révèle que le festin euphorique n'existe plus, montre que le rapport au monde que symbolise le repas est dorénavant entaché par la perte de la transcendance et du sens. Le repas romanesque devient ainsi le lieu par excellence de la modernité du texte, puisqu'il conteste un topos éculé et devenu inutilisable à l'aide d'une écriture qui se sauve par l'esthétisation de cette perte.

Zola et la libre circulation du sens

Le motif du repas est chez Zola le prétexte à un geste esthétiquement révolutionnaire, puisque le romancier ambitionne de décrire tous les repas existant dans la société de son temps : le maigre "briquet" que dévorent les mineurs de fond, la dînette hâtive des petits ouvriers du quartier de la Goutte-d'or, les désolants repas de la mesquine bourgeoisie de *Pot-Bouille*, les dîners des notables de Plassans en quête de pouvoir, les orgies décadentes que dissimule la façade respectable de l'hôtel particulier du Parc Monceau, les banquets impériaux où se jouent les destinées politiques de la France, les rations dérisoires des soldats d'une armée en déroute, tous ces moments sont racontés par le roman zolien. Mais au-delà des formes nombreuses que prend le repas, deux topiques essentielles traversent celui-ci : l'économie et la pulsionnalité, ou, pour reprendre l'expression du romancier lui-même, "l'or et la chair".

L'économie et la pulsionnalité, loin d'être de simples thèmes destinés à rendre plus complète la représentation référentielle du rite alimentaire, sont des axes de sens qui structurent la scène. À travers les représentations des repas, des modèles économiques ou pulsionnels sont symboliquement représentés. Ainsi, dans *Germinal*, tandis que la riche famille Grégoire se goinfre de brioche dorée dégoulinante de beurre, les Maheu partagent indéfiniment le même petit morceau de beurre, qui parvient presque miraculeusement à nourrir toute la famille. L'aliment sert de métonymie pour traduire deux modèles économiques contraires, soit la circulation endogame du capital ou le partage des ressources. Dans un autre registre, celui de la chair, Nana adopte un comportement qui illustre bien le déplacement de sens qui se joue ici. La jeune femme privilégie les aliments pris hors du repas commun : les crudités bien salées et vinaigrées, ou les desserts et les sucreries, pris à toute heure, remplacent pour elle la soupe et la viande. Ces préférences alimentaires sont en fait le signe de ses goûts pervers et de sa sexualité non productive, axée uniquement sur le plaisir et non sur la reproduction.

Mais le repas chez Zola, s'il se transforme en dispositif économique ou pulsionnel, va aussi

plus loin. Il conjoint littéralement les topiques de l'or et de la chair, les réunit par la figure commune de la circulation : l'argent sert à signifier la sexualité, et vice-versa. C'est un idéal de circulation optimale que pose le texte à travers cette concaténation, que l'on peut traduire comme suit : " fais circuler ce que tu as, ne fais pas circuler ce que tu n'as pas ". Mais cet idéal est, dans le texte, illustré le plus souvent à travers son échec. Le festin d'anniversaire de Gervaise est marqué au sceau du gaspillage économique et de la licence pulsionnelle, deux modalités de la circulation excessive qui mèneront la jeune blanchisseuse à sa perte. Le repas servi lors de la soirée du " lancement " de Nana semble tenir à la fois du souper coquin et du grand dîner prié bourgeois, mais il ne réussit à imiter adéquatement ni l'un, ni l'autre modèle, et dissimule sous cette identité fluctuante sa vraie nature : il sert à vendre le corps de Nana, objet charnel où se confondent la mercantilisation du sexe et la sexualisation de l'argent. Enfin, la cantine des employés du Bonheur des dames propose une norme prandiale fondée sur l'optimisation et la canalisation des ressources, en un modèle qui conjoint l'enrichissement par le travail et l'ascension sociale par le mariage. Le repas sert ainsi de médiation fondamentale permettant de traiter simultanément de l'économie et des pulsions et de montrer le rapport qui les unit. Il mime les pathologies des milieux où il prend place, diagnostiquant ici une trop généreuse ouverture, ailleurs une alternance discordante de relâchement et de retenue, là enfin, beaucoup plus rarement, une circulation optimale.

L'idéal de circulation que le repas zolien met en place — par la négative ou la positive — recuse l'immobilité prônée par la petite bourgeoisie frileuse réactionnaire, et n'entérine pas non plus la prodigalité économique et pulsionnelle incontrôlée qui pourrait être l'envers de cette frilosité. C'est en fait un équilibre spécifique entre la mobilité sociale et le respect des hiérarchies, entre la dépense et l'avarice, entre la licence pulsionnelle et le puritanisme qui est mis en jeu par le repas, un équilibre où, par exemple, les riches qui possèdent à la fois de l'argent et des pulsions doivent en favoriser l'investissement, tandis que les ouvriers pauvres qui n'ont que des pulsions doivent les libérer sans pour autant céder à la licence économique. Le dernier stade des repas des employés du grand magasin dans *Au Bonheur des dames* réalise de manière exemplaire cet idéal où les ressources alimentaires et économiques, les positions sociales, les désirs, la parole circulent en un flux ascendant, à la fois dynamique et contrôlé. À la fin du roman, la cantine rénovée baigne dans une chaude lumière dorée tandis que les employés réunis, femmes et hommes, supérieurs et subordonnés, savourent dans la détente une nourriture saine et abondante. C'est aussi une image idéalisée du texte littéraire tel que le conçoit Zola qui est proposée ici — texte puissant, faisant communiquer en un flux canalisé tous les secteurs du discours, le haut et le bas, le savant et le populaire, les termes artistes et l'argot. À cet égard, chez Zola aussi, le repas est un programme poétique autant qu'alimentaire.

En soulignant la parenté de l'économique et du pulsionnel par l'entremise du motif du repas, Zola expose le fonctionnement du discours dominant de son siècle, qui assigne une norme unique à ces deux domaines. Mais il montre aussi que l'échange de ces ressources n'est que rarement réussi. Le repas reste le plus souvent placé sous le signe du trop ou du trop peu, dessinant un monde où règnent soit l'autarcie et la rétention, soit le gaspillage et la licence, et où l'espoir d'atteindre à une circulation équilibrée et productive s'avère presque toujours déçu.

La postérité d'un motif

Ce n'est par conséquent qu'à partir du milieu du XIX^e siècle que les représentations du repas deviennent pour les romanciers les plus novateurs de véritables foyers de sens. Pour que cela survienne, il aura fallu que le repas s'affranchisse d'un discours social qui lui imposait des significations convenues et obligatoirement euphoriques, et qu'il s'écrive plutôt contre cette doxa dominante. Or cette autonomisation du repas ne survient que parce que les écrivains confèrent à celui-ci la plénitude d'un motif, capable de reprendre et de déplacer le déjà-là discursif, mais aussi de produire des significations nouvelles à partir des transformations inhérentes à tout récit. Le repas est particulièrement apte à problématiser des enjeux relatifs au mode de vie bourgeois de la seconde moitié du siècle : il sert de mini-cadre narratif permettant de penser des problèmes sociaux et romanesques, et met en texte les rapports de pouvoir, le désir et sa répression, la pauvreté et la richesse, la " lutte pour la vie ", les progrès déstabilisants de la science, la famille toute-puissante et

aliénante. De plus, le repas romanesque, parce qu'il sert de métonymie aux rapports sociaux, est un outil de positionnement institutionnel pour l'écrivain : celui-ci, par la mise en scène prandiale qu'il privilégie, marque son rapport aux règles et aux codes, il parle de la position de l'artiste dans le monde — celui des lettres et celui du siècle — ainsi que de la pratique de l'écriture. Scène clé du réalisme, le repas met au jour de manière privilégiée les tensions, les contradictions et les fractures qui traversent l'univers romanesque *et social* où il prend place.

Dans les dernières décennies du siècle, au moment où des voix nouvelles et singulières se font entendre et donnent à la littérature belge son identité, la table est donc mise pour que les écrivains aient eux aussi recours à ce motif. Il est vrai qu'à certains égards, il y a influence directe, et même imitation. Quand, à la suite de Zola, le repas devient un passage obligé du roman naturaliste, les œuvres de Camille Lemonnier font écho à cette nouvelle tendance. Loin de craindre ce que Barthes appelait la " franchise de l'allusion alimentaire ", Lemonnier en fait un usage systématique qui montre que ce topos est devenu, à l'époque où il écrit, un marqueur d'appartenance et d'école. Dans *Happe-chair* comme dans *Un mâle*, les notations alimentaires abondent. C'est d'abord une certaine couleur locale que Lemonnier confère à son univers grâce à ces notations. Lors d'une kermesse, les paysans dévorent une énorme tarte au riz à la croûte couleur safran, des saucisses de viande de cheval à la " chair filamenteuse ", des œufs durs et des pains d'épices qui achèvent " de prédisposer les gosiers à des beuveries incessantes ". Mais l'allusion alimentaire, parfois simple effet de réel, devient aussi souvent révélatrice et symbolique. Cachapès, le " mâle " du second titre, est doté d'un appétit très variable, à la fois sobre et dévorant, un peu comme ces bêtes sauvages carnassières dont il est l'émule. Après des semaines de semi-jeûne provoqué par la force de son désir pour Germaine, il engouffre un coq coriace, mijoté au thym avec sel et poivre, accompagné d'un demi-pain de seigle et d'un pot d'eau, ce qui montre bien son caractère d'être fruste et simple. Au niveau proprement narratif, des scènes de repas jouent aussi un rôle déclencheur dans ce roman, puisque c'est à cause de l'alourdissement causé par la digestion que Germaine se laisse aller à des pensées lascives qui la mèneront à sa perte. Il est évident que l'influence de Zola joue à plein dans ces représentations qui apportent peu d'inédit.

Paradoxalement, c'est en fait quand Lemonnier grossit le modèle zolien jusqu'à le caricaturer, et fait de la dévoration la métaphore première et quasi exclusive du texte, qu'il se trouve à défricher — presque malgré lui — un terrain neuf. *La fin des bourgeois* illustre parfaitement cette situation. Ici, toutes les images, tous les thèmes, tous les motifs associés à l'aliment, dans sa version la plus négative, s'unissent. C'est le registre de la bâfre énorme, de l'indigestion, des tripes emplies et gonflées, de la défécation aussi, incarné dans un personnage monstrueux, Antonin :

Dans le pillage de la table, on aperçut l'énorme Antonin, le fils de Quadrant, qui, guêdé, les joues apoplectiques, continuait à engloutir des quartiers de pâtisseries, qu'il immergeait sous des liquides. Il avait râflé les plats à la portée de ses mains, et après s'être entonné tout le temps du repas, se regoulait sans connaître la satiété.

Plus qu'un thème ou qu'une notation réaliste, l'appétit pathologique de ce personnage constitue un nœud de sens du texte : par lui, le repas devient le signe des différences sociales et des inégalités, et en particulier le signe de la domination éhontée d'une haute bourgeoisie décadente.

Ainsi, alors que les romanciers français multiplient les niveaux de sens associés au repas, Lemonnier en privilégie un, et le pousse jusqu'à l'excès. Par une hystérisation du thème alimentaire, il instaure le leitmotiv cauchemardesque de la dévoration des pauvres par les riches. Se répercute ici dans la textualité du roman l'une des caractéristiques fondamentales du champ littéraire belge de la fin de siècle : la convergence entre les avant-gardes littéraire et politique. En effet, c'est essentiellement au niveau d'une prise de position politique de gauche que l'aliment et le repas trouvent leur pertinence dans *La fin des bourgeois*, qu'ils sont en quelque sorte resémantisés et dynamisés. Lemonnier a suivi Zola jusqu'à un certain point, mais au terme de sa carrière, il trouve un chemin original en infléchissant le motif selon des lignes de force propres au champ littéraire de la Belgique francophone. Si la littérature belge des dernières décennies du siècle subit fortement l'influence du modèle français, elle y surimpose donc des médiations typiques d'une jeune " république des lettres " en pleine constitution.

Inversement, le repas et le thème alimentaire servent de véritables repoussoirs à certains écrivains associés en particulier à la mouvance symboliste. Les ruptures sont alors radicales, commandées par une nécessité de distinction elle aussi spécifique, qui marque bien que le repas est désormais un motif avec lequel il faut compter. Non seulement le repas ne signifie plus, mais c'est son absence qui définit le mode d'être des personnages symbolistes. Chez Rodenbach, les personnages positifs ne mangent pas, tandis que les femmes incarnées, charnelles, sont irrémédiablement néfastes. Ce sont des tentatrices, au corps trop vivant, trop vulgaire, ou aux lèvres comme des piments, rouges et brûlantes. Chez Maeterlinck, cette valorisation d'une certaine désincarnation va jusqu'à l'anorexie et à l'effacement du corps.

Ainsi, le repas est devenu à la fin du siècle un motif essentiel, face auquel les textes doivent se positionner — par l'excès ou par le silence — pour établir leur caractère distinctif. Et son histoire dans la littérature de Belgique n'est pas terminée puisque dès les premières décennies du XX^e siècle, il trouvera une remotivation, dans une tout autre aire du champ littéraire, avec les œuvres de Simenon.