

5-2-2018

L'Assommoir et "Le Roman Experimental" d'Emile Zola

Richard Parry

Follow this and additional works at: https://scholarworks.gsu.edu/mcl_theses

Recommended Citation

Parry, Richard, "L'Assommoir et "Le Roman Experimental" d'Emile Zola." Thesis, Georgia State University, 2018.
https://scholarworks.gsu.edu/mcl_theses/31

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of World Languages and Cultures at ScholarWorks @ Georgia State University. It has been accepted for inclusion in World Languages and Cultures Theses by an authorized administrator of ScholarWorks @ Georgia State University. For more information, please contact scholarworks@gsu.edu.

L'ASSOMMOIR ET « LE ROMAN EXPÉRIMENTAL » D'ÉMILE ZOLA

by

RICHARD D. PARRY

Under the Direction of Eric Le Calvez, PhD

ABSTRACT

Ce mémoire compare les deux œuvres zoliens, le roman *L'Assommoir* (1876) et l'essai « Le Roman expérimental » (1880) afin de montrer le rapport entre la pratique du roman et la théorie de l'essai. « Le Roman expérimental » prône une théorie selon laquelle le roman naturaliste consiste en une expérience scientifique qui impose aux personnages les circonstances sociales qui les entourent. Son résultat démontrera la nécessité qui détermine le parcours de leurs vies. Dans *L'Assommoir*, le personnage principal, Gervaise, habite dans un quartier ouvrier parisien, sous des influences plus ou moins nuisibles contre lesquelles elle lutte sans succès, limitée par les traits de son caractère. Ce mémoire traite de la question de savoir si le personnage principal du roman est une victime du déterminisme au sens scientifique que Zola détaille dans « Le Roman expérimental » ?

INDEX WORDS: Emile Zola, *L'Assommoir*, « Le Roman expérimental, » naturalisme, déterminisme, la méthode scientifique, romantisme.

L'ASSOMMOIR ET « LE ROMAN EXPÉRIMENTAL » D'ÉMILE ZOLA

by

RICHARD D. PARRY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Master of Arts

in the College of Arts and Sciences

Georgia State University

2018

Copyright by
Richard D. Parry
2018

L'ASSOMMOIR ET « LE ROMAN EXPÉRIMENTAL » D'ÉMILE ZOLA

by

RICHARD D. PARRY

Committee Chair: Eric Le Calvez

Committee: Gladys Francis

Paula Garrett-Rucks

Electronic Version Approved:

Office of Graduate Studies

College of Arts and Sciences

Georgia State University

May 2018

Dedication

Dedicated to the memory of Susan McConnell Parry

Acknowledgements

I would like to acknowledge two members of the French program at Georgia State University. First of all, Dr. Eric Le Calvez has been extremely helpful in this project; beyond that, I have been consistently inspired by his courses, especially in literature. He has taught me to appreciate anew the wonders of fiction. Second, Dr. Kathleen Hardesty Doig has been a guide at important points in my project. In addition, I remember with admiration her course on women French writers, where I learned so much about these formidable artists.

Table of Contents

Acknowledgements	v
1 Introduction.....	1
2 Chapitre premier : Zola, Bernard, et le roman expérimental	3
3 Chapitre : II La lente déchéance de Gervaise	17
4 Chapitre III : Le déterminisme de la machine à souler	32
5 Conclusion	49
Bibliographie	51

1 Introduction

En 1870 avec la publication de *La Fortune des Rougon*, Emile Zola commence l'exposition de l'histoire de la famille Rougon-Macquart. Le premier roman raconte les événements autour du coup d'Etat de décembre 1851 dans la ville de Plassans, le nom fictif d'Aix-en-Provence. De cette source politique et sociale découle la structure que Zola construit dans les romans qui suivent. La famille se divise en une partie légitime et en une partie illégitime. Dans ces livres, il trace les destins des personnages des deux côtés. En 1876, il en publie un septième, *L'Assommoir*, qu'il caractérise comme le « premier roman sur le peuple qui ne mente pas et ait l'odeur du peuple¹ ». Son héroïne, Gervaise Macquart, qui appartient à la branche illégitime, vient à Paris où elle habite dans un quartier dont le peuple se manifeste sous toutes ses couleurs.

Le propos que Zola implique par la vraie odeur du peuple se heurte à ce qu'il considère comme le romantisme de l'époque. Le romancier vise à montrer ce à quoi les ouvriers sont confrontés dans leur vie quotidienne. Pour arriver au vrai milieu ouvrier, Zola étudie les circonstances du quartier de la Goutte-d'Or. Il veut démontrer—contre les écrivains romantiques—qu'il y a un mécanisme social qui détermine le destin de Gervaise et de ses compagnons. Ils n'y trouvent pas de grand champ de choix heureux. Les circonstances acharnées les menacent avec des contraintes inéluctables.

En 1880, Zola publie *Le Roman expérimental* où il expose aux lecteurs la théorie de Claude Bernard. Penseur scientifique qui applique la méthode expérimentale à la médecine, Bernard vise à refaire la pratique médicale en science. Dans la théorie bernardienne, Zola pense trouver la méthode qui fonde sa propre démarche comme romancier naturaliste. Il invente le

¹ Zola, *L'Assommoir* (éd. Chantal Pierre-Gnassounou), Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 18.

terme, presque contradictoire, de « roman expérimental ». Son enthousiasme pour la science le mène à prôner que le scientifique et le romancier naturaliste ont le même but : découvrir le déterminisme sous les événements. En fin de compte, par la méthode expérimentale, il pense à expliquer le déterminisme qui forme le destin de Gervaise.

Dans ce mémoire, nous comparerons la théorie de Zola, dans *Le Roman expérimental*, avec sa pratique, dans *L'Assommoir*. Nous verrons que le texte présente le déterminisme, que la vie de Gervaise subit, dans une image puissante, la machine à souler. « La machine » implique une nécessité mécanique ; et « à souler » suggère sa fin inéluctable. Métaphore pour la force de l'alcool distillé, la machine à souler est en réalité l'alambic qui produit l'eau-de-vie, qui dérobe la vie à Gervaise. Pourtant, cette image de nécessité provoque la question suivante : est-ce que le déterminisme de l'alcoolisme de Gervaise est identique à celui que Zola trouve dans la théorie de Bernard ? Nous découvrirons qu'il y a une différence significative entre les deux.

Dans le premier chapitre, nous nous focaliserons sur *Le Roman expérimental*. Nous détaillerons la théorie que Zola croit fonder le naturalisme de ses romans. Ensuite, dans le deuxième chapitre, nous verrons la manière dans laquelle le texte de *L'Assommoir* raconte la lente déchéance de Gervaise, dans ses habitations, dans son travail, et dans son caractère. Finalement, dans le troisième chapitre, nous considérerons comment le texte présente le déterminisme qui hante la vie de Gervaise. Nous verrons si la théorie de Zola sur le déterminisme diffère de sa pratique.

2 Chapitre premier : Zola, Bernard, et le roman expérimental

« Le Roman expérimental », le premier texte dans l'ouvrage *Le Roman expérimental*, nous donne la version la plus complète de la théorie naturaliste de Zola. Il y développe le rapport entre *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard et son propre naturalisme. Dans ce texte-là, il trouve le moyen de préciser la méthode des romanciers qui relèvent d'un mouvement littéraire qui s'avise de rompre avec la tradition romantique. Il y confère un aspect scientifique au roman qui traite le réel quotidien des gens ordinaires. En fait, il prône un parallélisme presque acharné entre la méthode scientifique de Bernard et la méthode des romanciers expérimentaux. Nous commencerons par son explication de la méthode expérimentale de Bernard et son application dans l'idée du roman expérimental. Nous trouverons que le roman expérimental manque d'un élément essentiel de l'expérience scientifique. A cause de ce manque, le roman expérimental n'est pas expérimental dans le sens bernardien. Ensuite, nous considérerons que la vraie cible de Zola dans sa méthode de romancier, c'est le romantisme. Par conséquent, son but n'est pas au fond l'imitation de la méthode scientifique elle-même. Enfin, nous verrons que Zola utilise la notion du déterminisme afin de lutter contre l'idéalisme et l'imagination romantique. Le but de la méthode zolienne, donc, est de découvrir la nécessité sociale qui détermine la vie de ses personnages.

Dans son article, Zola présente en alternance un exposé de la théorie bernardienne et de la théorie du roman expérimental, en essayant de montrer que la même méthode, *mutatis mutandis*, se trouve dans les deux. D'abord, nous considérerons ce que Zola dit de la théorie de Bernard. Puis, nous passerons aux passages où Zola trace la théorie scientifique dans les textes littéraires.

Nous commençons par la distinction entre l'observation et l'expérience. Zola cite un passage de Bernard qui est la clé pour la compréhension de la méthode expérimentale. Nous

pouvons marquer trois moments dans le passage. D'abord, le moment de l'observateur qui « doit être le photographe des phénomènes...¹ ». Le deuxième moment est celui de l'expérimentateur. « Mais une fois le fait constaté et le phénomène bien observé, l'idée arrive, le raisonnement intervient, et l'expérimentateur apparaît pour interpréter le phénomène² ». Le mot de 'interpréter' frappe le lecteur littéraire puisqu'il implique un départ des phénomènes. Pourtant, Bernard entend une démarche précise. « L'expérimentateur est celui qui, en vertu d'une interprétation plus ou moins probable, mais anticipée, des phénomènes observés, institue l'expérience... » L'interprétation, donc, a deux aspects : elle est plus ou moins probable et elle est anticipée. Par conséquent, on peut dire que l'interprétation implique ou décrit un futur événement qui est plus ou moins probable. C'est-à-dire que l'expérimentateur prédit que l'expérience aura un résultat—ce que la suite de la phrase dit : « ...de manière que, dans l'ordre logique des prévisions, elle fournisse un résultat...³ ». Pourtant, à ce moment-là, Bernard ajoute un élément essentiel de l'expérience dont la théorie de Zola manque. « ...un résultat qui serve de contrôle à l'hypothèse ou à l'idée préconçue...⁴ ». Par conséquent, nous pouvons constater une différence entre le résultat et l'hypothèse puisque l'un contrôle l'autre. L'interprétation implique ou décrit une hypothèse ou une idée préconçue, une prévision de ce que l'expérience va provoquer. Ce que l'expérience provoque c'est le résultat. La différence entre les deux se montre dans le troisième moment du processus de l'expérience quand l'expérimentateur compare le résultat et l'hypothèse—ce qu'on peut nommer le moment du contrôle. « ...ce n'est qu'après qu'il aura constaté les résultats de l'expérience absolument comme ceux d'une observation ordinaire, que son esprit reviendra pour raisonner, compare (sic), et juger si l'hypothèse

¹ Emile Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1923, p. 6.

² Ibid., p. 6.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

expérimentale est vérifiée ou infirmée par ces mêmes résultats⁵ ». Quand l'expérimentateur compare le résultat et l'hypothèse, il peut juger si le premier confirme la seconde ou non. En l'occurrence, soit le résultat confirme l'hypothèse soit le résultat ne confirme pas l'hypothèse. Si le résultat confirme l'hypothèse, on sait que l'hypothèse est vraie. Pourtant, si le résultat ne confirme pas l'hypothèse, on ne sait pas si l'hypothèse est vraie ou non.

Dans le texte, Zola passe à la comparaison littéraire. Il prend comme exemple « la figure du baron Hulot, dans *La Cousine Bette*, de Balzac⁶ ». Puis, Zola prétend à importer la structure de l'expérience scientifique dans le contexte du roman. Il attribue à Balzac les deux rôles : l'observateur et l'expérimentateur. « Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion⁷ ». Pour Zola, la distinction entre l'observation et l'expérience se trouve dans ces deux moments qu'il remarque. L'observation dans le contexte littéraire correspond à la description du personnage, le baron Hulot-- « des faits observés ». L'expérience se trouve dans la série d'épreuves qui suit. Dans *Le Roman expérimental*, Zola souligne le fonctionnement du milieu. « Il est donc évident qu'il n'y a pas seulement là observation, mais qu'il y a aussi expérimentation, puisque Balzac ne s'en tient pas strictement en photographe aux faits recueillis par lui, puisqu'il intervient d'une façon directe pour placer son personnage dans des conditions dont il reste le maître⁸ ». Il précise ce qu'il entend par 'placer son personnage dans des conditions...' « En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à

⁵ Ibid., p. 7.

⁶ Ibid., p. 8.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., p.8.

étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature⁹ ».

Maintenant, nous pouvons voir clairement la différence entre la méthode expérimentale littéraire et la méthode expérimentale scientifique. Dans le texte de Bernard, se trouve une distinction initiale entre l'observation et l'expérience ; mais, nous avons découvert que l'expérience contient une autre distinction—entre l'hypothèse et le résultat. Dans le contexte littéraire, il n'y a pas de distinction entre l'hypothèse et le résultat. Dans le contexte scientifique, l'expérimentateur commence par l'observation. Puis, il raisonne sur le fait que les faits observés auront telle ou telle conséquence si l'on modifie les conditions. Le raisonnement correspond au raisonnement du romancier qui imagine une histoire pour son personnage. Par exemple, le romancier peut imaginer que le baron Hulot réagirait d'une façon particulière s'il rencontrait telle ou telle circonstance. Pourtant, Zola n'ajoute pas la troisième étape. Pour lui, le raisonnement lui-même constitue l'expérience. Il n'y parle pas de l'hypothèse ; donc, il ne distingue pas entre l'hypothèse et le résultat.

Après tout, la distinction entre hypothèse et résultat ne convient pas au contexte balzacien. S'il utilisait l'hypothèse et le résultat, par exemple, il prédirait que le baron Hulot, en rencontrant un autre personnage, réagira par un geste de défi ; ensuite, il raconterait la rencontre afin de voir si le baron réagit comme il a prédit. Bien entendu, la différence entre l'hypothèse et le résultat y est un peu artificielle ; certainement, elle ne correspond point à la différence qui se trouve dans le contexte scientifique. Néanmoins, il est possible qu'un autre auteur écrive ainsi ; mais, Balzac n'est pas un romancier qui pose des hypothèses dans ce sens. Et, selon Zola, Balzac a écrit un roman expérimental ; donc, ce type de roman n'utilise pas une hypothèse dans ce sens. Enfin, la distinction entre l'hypothèse et le résultat—dans le sens qu'entend Bernard—

⁹ Ibid.

n'est pas possible pour le romancier. Dans le contexte scientifique, l'hypothèse dépend du raisonnement de l'expérimentateur. Il produit l'hypothèse par un processus de déduction de ses observations. Pourtant, le résultat ne dépend pas de son raisonnement. Le sujet de l'expérience réagira comme il l'a prédit ou le sujet ne réagira pas comme prédit ; ce résultat est indépendant du raisonnement de l'expérimentateur. Cependant, la réaction du baron Hulot dans une circonstance particulière dépend du raisonnement—et de l'imagination—de Balzac. Le romancier ne peut pas soumettre le baron à l'épreuve comme le scientifique peut soumettre son sujet à l'épreuve. Il n'y a pas un résultat expérimental que le romancier puisse comparer à ce qu'il a imaginé. Cette impossibilité explique la raison pour laquelle, dans le contexte littéraire, il n'y a pas de différence entre hypothèse et résultat¹⁰.

En fin de compte, il semble que Zola admet le manque du résultat expérimental dans le roman expérimental. A la fin de l'essai, il aborde la distinction entre le médecin empiriste et le médecin scientifique. Bernard a prôné que l'empirisme précède l'expérimentation, comme pionnier. L'empirisme manque dans la méthode expérimentale mais il prépare l'état scientifique puisqu'il présente des hypothèses pour qu'elle puisse les tester. Puis, Zola place le roman expérimental dans le cadre de l'empirisme. « Je reste ici d'ailleurs dans le programme pratique de Claude Bernard, qui est forcé d'accepter l'empirisme comme un tâtonnement nécessaire. Ainsi, dans notre roman expérimental, nous pourrions très bien risquer des hypothèses sur les questions d'hérédité et sur l'influence des milieux, après avoir respecté tout ce que la science sait aujourd'hui sur la matière. Nous préparons les voies, nous fournirons des faits d'observation,

¹⁰ « Comparer un protocole d'expérience scientifique et le déroulement d'une fiction n'est qu'un tour de passe-passe ; dans le premier, la conclusion ne peut être préjugée—sinon il ne s'agit plus d'une expérience, mais d'une démonstration ou d'un exercice didactique--, alors que dans le second, tout est calculé et organisé à partir de la fin, comme Lessing l'avait déjà relevé. » Alain de Lattre, *Le réalisme selon Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p.71.

des documents humains qui pourront devenir très utiles¹¹ ». En disant qu'ils risquent « des hypothèses sur les questions d'hérédité et sur l'influence des milieux », Zola implique que le roman expérimental manque de l'expérience dans le sens scientifique. Par conséquent, son rôle se borne à l'observation et au raisonnement.

Pourtant, afin de comprendre la démarche de Zola il faut savoir la cible de la théorie du roman expérimental. Zola ne prend pas comme but l'imitation de la méthode expérimentale. Plutôt, il veut définir le roman naturaliste ; donc, il cible le romantisme littéraire selon lequel l'écrivain romantique crée un monde où le comportement des personnages se conforme à un idéal. Zola place le rapport entre le naturalisme et le romantisme dans l'histoire française. Après avoir décrit le naturalisme comme un départ presque séismique, il explique : « Une évolution aussi considérable dans l'esprit humain ne pouvait aller sans un bouleversement social. La Révolution française a été ce bouleversement, cette tempête qui devait balayer le vieux monde pour laisser la place nette au nouveau¹². Pourtant, suivant la Révolution, le mouvement artistique le plus important était le romantisme. « ...Après les rudes secousses de la fin du siècle dernier, et sous l'influence attendrie et inquiète de Rousseau, on voit les poètes prendre des poses mélancoliques et fatales. Ils ne savent où on les mène, ils se jettent dans l'amertume, dans la contemplation, dans les rêveries extraordinaires¹³ ». Selon Zola, ce mouvement n'est que le précurseur. « Le mouvement romantique n'était décidément qu'une échauffourée. Des poètes, des romanciers d'un talent immense, toute une génération magnifique d'élan, ont pu donner le change¹⁴ ». Par conséquent, son destin est scellé. « Le romantisme qui ne correspondait à rien de durable, qui était simplement le regret inquiet du vieux monde et le coup de clairon de la bataille,

¹¹ Zola, « Le Roman expérimental », p.51.

¹² Zola, « Le Naturalisme au théâtre », *Le Roman expérimental*, p. 115.

¹³ Ibid., p. 116.

¹⁴ Ibid., p. 117.

s'est effondré devant le naturalisme...¹⁵ ». Zola y implique que les écrivains comme Balzac et Stendhal sont naturalistes ; en fait, il les dénomme romanciers expérimentaux¹⁶. Pourtant, nous devons distinguer entre naturalistes et réalistes¹⁷.

Si Zola y parle principalement des poètes romantiques, il se focalise sur les romanciers romantiques sous le titre d'idéalistes. « Que l'on compare un instant la besogne des romanciers idéalistes à la nôtre ; et ici ce mot d'idéalistes indique les écrivains qui sortent de l'observation et de l'expérience pour baser leurs œuvres sur le surnaturel et l'irrationnel, qui admettent en un mot des forces mystérieuses, en dehors du déterminisme des phénomènes¹⁸ ». L'autre marque des romanciers romantiques, selon Zola, est l'imagination. « Alexandre Dumas, Eugène Sue, avaient de l'imagination. Dans *Notre Dame de Paris*, Victor Hugo a imaginé des personnages et une fable du plus vif intérêt ; dans *Mauprat*, George Sand a su passionner toute une génération par les amours imaginaires de ses héros¹⁹ ». Les personnages de ce type de roman font ce qu'ils doivent faire. Ils sont les héros ou les héroïnes qui vivent et qui meurent pour l'amour, ou pour la justice, ou pour l'honneur. Selon Zola, le romancier cherche des personnages qui mènent une vie réelle. Dans le roman expérimental, il peut découvrir la vie comme elle existe—pas la vie idéale. « Les faits ne sont là que comme les développements logiques des personnages. La grande affaire est de mettre debout des créatures vivantes, jouant devant les lecteurs la comédie

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Zola, « Le Roman Expérimental », p. 48.

¹⁷ Cf. Colette Becker, *Lire Le réalisme et le naturalisme*, Paris, DUNOD, 1998. « Si réalistes et naturalistes ont, pour l'essentiel, une même attitude devant la vie et l'œuvre d'art : goût du réel et du présent, qu'ils s'attachent à reproduire, et s'ils s'accordent pour affirmer que le texte réaliste donne l'illusion du réel plus qu'il ne le copie, il existe entre les premiers et les seconds des différences capitales, qui tiennent aux conditions historiques et socio-culturelles d'émergence des deux mouvements. Le développement du capitalisme, du prolétariat et des grandes villes, les progrès de la science explorant des territoires de plus en plus vastes offrent aux romanciers naturalistes une méthode d'investigations, des contenus nouveaux..., une vision contrastée de l'homme et de la société. » p.2.

¹⁸ Zola, « Le Roman expérimental », p.24.

¹⁹ E. Zola, « Le Sens du réel », *Le Roman expérimental*, p. 206.

humaine avec le plus de naturel possible. Tous les efforts de l'écrivain tendent à cacher l'imagination sous le réel²⁰ ».

Zola a trouvé dans la méthode expérimentale un élément—le déterminisme—qui renversera la vision romantique de la vie. Dans la pensée de Bernard, la méthode expérimentale aboutit à la découverte du mécanisme qui détermine les réactions d'un sujet vivant. Selon lui, l'expérimentateur « admet même, dans les sciences expérimentales, un critérium ou un principe absolu, le déterminisme des phénomènes, qui est absolu aussi bien dans les phénomènes des corps vivants que dans ceux des corps bruts. » Pour Bernard, ce qui détermine la réaction des corps vivants se trouve au niveau de la physiologie comme ce qui détermine la réaction des corps bruts se trouve au niveau de la chimie et de la physique²¹. On peut discerner une hiérarchie des sciences. La base est la chimie et la physique, qui s'occupent des corps bruts ; puis, la physiologie qui étudie les corps vivants afin de découvrir les lois naturelles qui correspondent aux lois naturelles au niveau des corps bruts. Puis, Bernard saute dans la spéculation. « Je suis persuadé que les obstacles qui entourent l'étude expérimentale des phénomènes psychologiques sont en grande partie dus à des difficultés de cet ordre... [mais] il est impossible, selon moi, de ne pas faire rentrer les phénomènes cérébraux, comme tous les phénomènes des corps vivants, dans les lois d'un déterminisme scientifique²² ». Selon Zola, la psychologie est le domaine du roman expérimental, qui découvrira les lois qui déterminent, à ce niveau, les réactions de ses sujets. « En un mot, nous devons opérer sur les caractères, sur les passions, sur les faits humains et sociaux, comme le chimiste et le physicien opèrent sur les corps bruts, comme le physiologiste opère sur les corps vivants. Le déterminisme domine tout²³ ». Juste après, dans le texte, Zola

²⁰ Ibid., p. 206.

²¹ Zola, « Le Roman expérimental », p. 14-15.

²² Ibid., p. 16.

²³ Ibid., p. 16.

souligne la signification du déterminisme pour son projet du roman expérimental. « C'est l'investigation scientifique, c'est le raisonnement expérimental qui combat une à une les hypothèses des idéalistes, et qui remplace les romans de pure imagination par les romans d'observation et d'expérimentation²⁴ ». Opposé à l'idéalisme romantique, qui présente ce qui doit se passer, le déterminisme montre ce qui va se passer.

Alain de Lattre explique ce déterminisme dans deux romans. « Le rapport du rendement à la sécurité, dans *Germinal*, c'est, dans *Le Bonheur des Dames*, l'établissement du pourcentage. Ni choisi, ni voulu, ni vraiment décrété : une nécessité qui est l'effet d'une nécessité. Qui est perçue différemment selon le point où l'on se trouve ; qui produit une loi que l'on n'évite pas et qui fait tout ce que l'on est : la misère, la peur, la colère, la révolte²⁵ ». Le rapport du rendement à la sécurité exemplifie un déterminisme économique. On peut espérer que la sécurité des mineurs gagne contre la force du rendement ; cette sorte de résultat serait idéale. Mais le résultat que la loi produit c'est la misère, la peur, la colère, et la révolte. *Germinal* montre que l'idéal s'écroule en face de la nécessité du rendement. Dans *Le Bonheur des Dames*, nous trouvons une autre face de la nécessité—le commerce.

Il faut créer : l'immensité des sommes investies requiert que tout soit écoulé. Ce qui demeure en stock est de l'argent perdu. Il faut vendre. Le magasin n'existe que par la quantité de vente. Il faut trouver des acheteurs, il faut les susciter, il faut les inventer. Vendre, alors, ce n'est plus attendre, c'est provoquer. D'où la nécessité du pourcentage, et d'où l'émulation, qui font de l'acheteur une bête captive—les femmes emportées dans cette frénésie de tentations—et du vendeur une bête de proie qui se fera sa vie contre celle des autres²⁶.

Si, dans *Germinal*, l'engagement de la sécurité des ouvriers et de la loi du rendement nécessite la misère, dans *Le Bonheur des Dames*, il y a une autre rencontre qui détermine un autre type de résultat. Le besoin acharné de la rentabilité rencontre les désirs humains. De Lattre la

²⁴ Ibid., p. 16-17.

²⁵ De Lattre, *Le réalisme selon Zola*, p. 45.

²⁶ Ibid., p. 46.

personnalise : l'acheteur est une bête captive et le vendeur une bête de proie. La métaphore implique une nécessité au-delà des phénomènes d'un grand magasin. Sous les toiles, les robes, et les chapeaux de toutes les couleurs gaies, la réalité se cache. Le vendeur va dévorer l'acheteur ; le pouvoir de l'un va maîtriser la faiblesse de l'autre.

Pourtant, si le roman expérimental manque de vraie expérience, comment Zola arrive-t-il à trouver la nécessité au fond de ses romans ? En premier lieu, il se focalise sur l'interaction entre le personnage, avec son hérédité, et le milieu social. Becker marque cette interaction : « Constamment, Zola lie les deux influences, comme il est habituel de le faire à partir des années 1850. L'Influence du milieu, à laquelle s'est ajoutée...celle de l'hérédité, a été, en effet, l'objet de nombreuses études²⁷ ». Ce que Zola décrit comme le caractère et les passions, Becker précise comme l'hérédité—ce qu'il confirme : « ... j'estime que la question d'hérédité a une grande influence dans les manifestations intellectuelles et passionnelles de l'homme. Je donne aussi une importance considérable au milieu²⁸ ». Puis, il explique le fonctionnement de l'idée de 'milieu' : « ... nous verrons qu'on peut agir sur le milieu social, en agissant sur les phénomènes dont on se sera rendu maître chez l'homme. Et c'est là ce qui constitue le roman expérimental : posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles...²⁹ ». Selon Zola, le romancier expérimente en utilisant ces deux éléments. Il décrit un personnage, formé par son hérédité ; puis, il place ce personnage dans un milieu social particulier. Quand il dit « qu'on peut agir sur le milieu social... » il implique une action littéraire. Parmi les possibilités que présente le milieu social, le romancier choisit les

²⁷ Colette Becker, *Zola: Le saut dans les étoiles* (Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002) p. 144. Cf. De Lattre : « C'est l'exercice auquel se livre Zola dans les deux autres notes générales : *Notes sur la marche de l'œuvre* et *Différences entre Balzac et moi*, avec l'aide d'une nouvelle instrumentation intellectuelle, beaucoup plus précise et spécialisée que celle des concepts et des métaphores tainiens : celle que lui offrent le discours sur l'hérédité, du Dr. Lucas, et le discours sur la folie, du Dr. Moreau de Tours. », p.46.

²⁸ Zola, « Le Roman expérimental », p. 18.

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

circonstances auxquelles il soumettra le personnage—afin de « découvrir » ce qu’il fera. En modifiant les circonstances d’un personnage avec une hérédité spécifique, l’auteur découvre le mécanisme qui détermine sa réaction. Au moins, il découvre une hypothèse qui expose ce mécanisme provisoirement.

Selon Becker, c’est aussi le déterminisme qui se manifeste dans le rapport entre le personnage et son milieu : « L’expérimentateur soumet donc le personnage à une variété de situations forgeant ou éprouvant son caractère, faisant apparaître un système de relations, de nécessités³⁰ ». Si les caractéristiques du personnage viennent de son hérédité, l’auteur trouve dans l’hérédité une partie de ce qui détermine un résultat certain. Dans le milieu, l’auteur a l’autre partie. Puis, quand le romancier place le personnage, caractérisé par une hérédité particulière, dans un milieu spécifique, il aura un résultat déterminé. Par exemple, dans *L’Assommoir*, Zola donne à Gervaise une complaisance, qui se manifeste dans plusieurs épisodes du roman ; on pense à son attitude envers le père Bru. Pourtant, quand l’auteur combine cette complaisance avec un certain milieu social de Paris, les deux aspects déterminent des choix et des actes, qui mènent Gervaise à une fin douloureuse. On peut se demander pourquoi Zola prône que la rencontre entre le personnage et son milieu aurait un résultat déterminé. La réponse se trouve dans la méthode zolienne. Il pense qu’il peut déduire, logiquement, ce qui va se passer s’il place un personnage d’un caractère particulier dans un milieu spécifique. Becker cite trois emplois du terme ‘logique’ :

- J’attends [...] que les personnages agissent d’après la logique des faits combinée avec la logique de leur propre tempérament.
- Les faits ne sont là que comme les développements logiques des personnages.

³⁰ Becker, *Zola : Le saut dans les étoiles*, p. 95.

- Le romancier n'aura qu'à distribuer logiquement les faits³¹.

Pourtant, ces citations pourraient suggérer la pensée suivante : si la description d'un personnage particulier et la description de son milieu spécifique impliquent un résultat certain, les deux descriptions nécessitent le résultat. Il faut que ce personnage réagisse dans la manière décrite par le résultat. Par conséquent, la combinaison de deux descriptions détermine le résultat.

Pourtant, ce type de déduction semble trop fort. En fait, l'auteur compare la description du personnage et la description du milieu. La déduction implique quelque chose plus fort que la comparaison. Dans la déduction on doit découvrir quelque chose qu'on ne sait pas déjà. Puisque l'auteur écrit les deux descriptions, on peut se demander s'il peut déduire ce qu'il ne sait pas par rapport au personnage ou par rapport au milieu. A ce point, on peut recourir à un aspect frappant de la méthode de Zola : il a fait des recherches exhaustives sur le milieu de ses personnages. En décrivant d'autres écrivains, il caractérise sa propre méthode : « Ils (romanciers contemporains) établissent presque tous leurs œuvres sur des notes, prises longuement. Quand ils ont étudié avec un soin scrupuleux le terrain où ils doivent marcher, quand ils se sont renseignés à toutes les sources et qu'ils tiennent en main les documents multiples dont ils ont besoin, alors seulement ils se décident à écrire³² ». Si, dans ses dossiers préparatoires, Zola fixait, indépendamment d'un personnage, le milieu contre lequel ce personnage réagira, il pourrait découvrir quelque chose de nouveau.

Ensuite Becker explique le sens de 'logique' par rapport à la documentation. « Le terme ne se borne pas à renvoyer à un simple enchaînement des causes et des effets. Il renvoie à ce que Zola pense être... la « logique de la vie », la « logique ordinaire des faits³³ ». On trouve ce type

³¹ Ibid., p. 85

³² Zola, « Le sens du réel », p. 206-7. Becker détaille les types de documentation que l'auteur utilise, *Zola, Le saut dans les étoiles*, p 100.

³³ Becker, *Zola, Le saut dans les étoiles*, p. 86.

de logique dans les dossiers préparatoires, qui révèlent la méthode créatrice de l'écrivain.

D'abord :

(Zola) s'interroge ainsi sur la présence de tel personnage dans une scène, sur sa caractérisation, ses motivations, ses réactions en fonction de son caractère, de son statut, des événements, des autres personnages.

Dans cette citation nous voyons le processus de l'écrivain qui pose ces questions. Mais c'est la logique qui indique les réponses :

Zola conçoit l'œuvre comme un système, un « organisme complexe », dont tous les éléments sont étroitement concaténés, et qui fonctionne selon sa logique, une logique commandant les logiques particulières : logique intérieure des personnages et logique du récit, logique des tempéraments et logique des faits³⁴.

La logique ordinaire des faits, apparemment, montre à l'auteur ce qui convient parmi toutes les possibilités que présente l'ensemble de la matière—le personnage et le milieu que la documentation établit. Enfin, l'auteur peut trouver quelque chose de nouveau si le milieu rehausse un aspect inattendu du personnage.

En conclusion, nous sommes arrivés à une description de la méthode expérimentale de Zola. D'abord, il imite la méthode scientifique puisqu'il adopte la distinction entre l'observation et l'expérience. L'auteur fait des observations sur le personnage et son hérité et sur le milieu social qu'il habite. En plus, l'auteur expérimente dans un certain sens en modifiant des aspects du milieu. Pourtant, puisque la méthode zolienne ne peut pas distinguer entre l'hypothèse et le résultat d'une expérience, elle ne peut pas expérimenter dans le sens scientifique. En fin de compte, Zola lui-même admet que le roman expérimental présente des hypothèses vraisemblables que le scientifique pourrait utiliser. Dans un deuxième lieu, nous avons considéré que la méthode de Zola ne cible pas l'imitation de l'expérience scientifique pour elle-même. Son vrai but c'est le romantisme, surtout le roman romantique. Zola veut attaquer leur

³⁴ Ibid., p. 89.

idéalisme afin d'établir la vie réelle des gens dans la littérature. La méthode expérimentale est simplement le moyen qu'il a choisi. Dans un troisième lieu, nous avons tracé le rôle du déterminisme dans l'attaque contre le romanticisme. Selon Zola, il y a une loi au fond de la société qui détermine la vie ordinaire des ouvriers, des acheteurs, et des mineurs. Il cherche, dans ses dossiers préparatoires, le mécanisme social qui limite ses personnages. Ce système--parfois dur—combat l'idéalisme des romantiques.

Naturellement, il y a une différence entre la théorie de Zola et sa pratique. D'un côté, on soutient que ses romans ne montrent pas de marques de la théorie, même qu'ils sont meilleurs que la théorie. D'un côté, le 'roman expérimental' peut être une façon de parler³⁵. Bien que Zola veuille que ses ouvrages aient un air positiviste, les personnages et leurs histoires sont plus souples que la théorie. D'un autre côté, il est invraisemblable que Zola invente une théorie aussi complète que celle du roman expérimental qui n'a rien à voir avec sa pratique. Par conséquent, on doit trouver ses traces dans les romans. Dans ce qui suit, donc, nous considérerons comment l'histoire de Gervaise, dans *L'Assommoir*, étale le déterminisme que Zola pose comme la différence entre le roman romantique et le roman expérimental.

³⁵« *Le Roman expérimental* ne pose jamais toutes les vraies questions. Et s'il entre tout de même en correspondance intertextuelle avec les romans que Zola compose à la même époque—de *L'Assommoir* à *Germinal*--, c'est de manière oblique, déplacée, métaphorique. La nature exacte de ce rapport reste à creuser. » Henri Mitterand, *Zola : L'histoire et la fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 57.

3 Chapitre : II La lente déchéance de Gervaise

L'Assommoir se focalise sur la vie et la mort de Gervaise Macquart. Elle est issue de la famille Rougon-Macquart dont l'histoire est racontée dans l'œuvre *Les Rougon-Macquart*. La famille se divise en deux branches, la légitime—les Rougon—et l'illégitime—les Macquart. Chaque roman des *Rougon-Macquart* raconte le destin d'un membre de la famille. *L'Assommoir* est la septième partie de la série. A l'incipit du roman, Gervaise s'est installée dans l'hôtel Boncoeur, dans un quartier parisien pour les ouvriers, avec son amant, Lantier, et leurs deux enfants. Son histoire est assez simple¹. Abandonnée par Lantier, Gervaise travaille comme blanchisseuse. Elle se marie avec Coupeau, un zingueur du quartier. Après un accident, il devient paresseux et ivrogne. Elle établit une boutique de blanchissage qu'elle perd finalement à cause du gaspillage de son mari—et de son ancien amant. Enfin, elle devient aussi une victime de l'alcoolisme. Gervaise subit une chute profonde qui se termine à sa mort, sous un escalier.

Nous retracerons l'image de la déchéance de Gervaise dans *L'Assommoir*. Cette image a plusieurs aspects, et nous nous concentrerons sur trois d'entre eux : la dégradation de ses habitations, l'écroulement de son travail, et la déchéance morale proprement dite. Le récit montre le passage de sa jolie boutique bleue à un état triste et sale. Ensuite, il étale comment le petit appartement ouvrier, où le couple déménage après la perte de la boutique, « au sixième, escalier B », devient vidé de tout sauf des ordures². En deuxième lieu, le récit présente la dégradation du travail de Gervaise, de la « Blanchisseuse de fin » à la laveuse de boue de son ancienne boutique, et, en fin de compte, à la prostitution³. Finalement, nous montrerons comment le récit présente sa déchéance morale par rapport à Lantier, son ancien amant. Ici dans

¹ Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 3^e édition, 1999, p. 31.

² Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. Chantal Pierre-Gnassounou, Paris, Flammarion, 2000, p. 363.

³ Ibid.

le texte se manifeste un exemple du naturalisme de Zola. Les caractéristiques de Gervaise rencontrent les circonstances spécifiques de sa vie avec son mari, Coupeau ; le résultat est une descente vers un niveau moral plus bas qu'auparavant.

En premier lieu, nous considérerons comment le récit montre la déchéance de Gervaise par la dégradation de ses habitations. Il faut commencer avec la boutique, d'où elle tombera. Par la focalisation interne, le narrateur la peint en couleurs associées à la joie de Gervaise. A l'extérieur, sa boutique « apparaissait toute claire, d'une gaieté neuve, avec son enseigne bleu tendre, où les mots : Blanchisseuse de fin, étaient peints en grandes lettres jaunes. » A l'intérieur, le bleu se trouve encore ; la vitrine est « tapissée de papier bleu pour faire valoir la blancheur du linge...⁴ ». La couleur bleue représente la valeur de cet endroit pour Gervaise par une comparaison : « Et elle trouvait sa boutique jolie, couleur du ciel⁵ ».

Pourtant, le texte marque les effets des événements désastreux de sa vie par l'état de cette boutique. Après son accident, Coupeau, le mari de Gervaise, devient désœuvré et ivrogne ; puis, il amène Lantier, l'ancien amant de Gervaise, chez eux. Tous les deux gaspillent l'argent de la blanchisseuse. A cause de sa complaisance, elle les laisse ruiner son entreprise. Les effets se montrent dans son établissement. Au chapitre IX, il y a une analepse dans la première description, qui commence par l'extérieur pour montrer la différence. « On n'aurait pas reconnu cette belle boutique bleue, couleur du ciel, qui était jadis l'orgueil de Gervaise⁶ ». Par contraste avec les couleurs claires, le récit implique les couleurs sombres des ordures. « Les boiseries et les carreaux de la vitrine, qu'on oubliait de laver, restaient du haut en bas éclaboussés par la

⁴ Ibid.

⁵ Ibid. Jacques Dubois souligne l'attitude de Gervaise envers sa boutique : « Tandis qu'à l'extérieur elle voit fondre ses pauvres ressources morales tant son être se disperse, chez elle, elle peut édifier un monde hors du monde, un monde dense et plein où, entre des moments de courage et de lutte, elle s'abandonne tout à loisir à elle-même (et quelquefois aux autres...) et connaît une sorte de béatitude », « Les refuges de Gervaise : Pour un décor symbolique de *L'Assommoir* » *Les Cahiers naturalistes*, 30, 1965, p. 107-8.

⁶ Ibid., p. 334.

crotte des voitures⁷ ». Une autre allusion à la première description étale l'intérieur comme abîmé : « ...l'humidité des linges séchant au plafond avait décollé le papier...⁸ ». Au début, le linge et le papier forment un contraste paisible ; ici le linge attaque le papier. Une synecdoque qui présente l'établi pour la boutique souligne l'état lamentable de la boutique : « l'établi semblait avoir servi de table à toute une garnison, taché de café et de vin, emplâtré de confiture, gras des lichades du lundi⁹ ». Enfin, le récit met en valeur cette dégradation en l'encadrant dans l'attitude de Gervaise : « Mais Gervaise se trouvait très bien là-dedans. Elle n'avait pas vu la boutique se salir...¹⁰ ». La référence au manque de conscience de la ruine de sa boutique transforme le texte. Au début, le récit décrit son environnement ; mais, après la référence, la description de la ruine devient explicitement métaphorique pour la dégradation morale de Gervaise elle-même.

L'étape suivante des habitations dégradées se trouve après la perte de la boutique. Gervaise et sa famille déménagent « au sixième, escalier B¹¹ ». Le texte présente l'appartement ouvrier par sa petitesse. Il représente le nombre de pièces avec une phrase nominale, courte, et rythmée, qui se termine par une allitération de 'p' : « Une chambre et un cabinet, pas plus¹² ». Cependant, ce n'est pas seulement aux deux pièces que leur vie est réduite ; le « et encore » qui commence la phrase suivante souligne l'insuffisance de ses dimensions étroites, exprimée par une comparaison : « Et encore la chambre était-elle large comme la main¹³ ». Finalement, le texte manifeste cette insuffisance en la remplissant par des activités : « Il fallait y faire tout,

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., p. 363.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

dormir, manger et le reste¹⁴ ». Nana dort dans le cabinet, dont le récit montre le manque d'espace par une métonymie avec son manque d'air : « et on laissait la porte ouverte, la nuit, pour qu'elle n'étouffât pas¹⁵ ».

La descente suivante de Gervaise se passe après un événement de grande portée dans sa vie. Coupeau et ses compagnons l'encouragent à déguster de l'eau-de-vie chez le père Colombe. Ensuite, elle se perd et devient alcoolique. Après que Gervaise commence à boire l'eau-de-vie, l'appartement s'écroule. D'abord, le texte montre, du point de vue ironique de Gervaise—marqué par le terme argotique pour le Mont-de-Piété—que la chambre est vidée : « Ses yeux pâles regardaient les murailles nues. Depuis longtemps, ma tante avait tout pris¹⁶ ». Ensuite, par le style indirect libre, le texte développe l'ironie de Gervaise ; et en même temps, il montre l'autre aspect de sa dégradation, qu'il rehausse par deux points d'exclamation : « Oh ! si elle avait su à qui vendre les ordures, la poussière et la crasse, elle aurait vite ouvert boutique, car la chambre était d'une jolie saleté !¹⁷ ».

Ensuite, nous verrons comment le texte montre la déchéance de Gervaise par son travail. Au début, par une synecdoque qui utilise des coups de fer pour signifier le travail, le récit présente la fierté dans sa profession : « Elle se plaisait à venir là, une minute, entre deux coups de fer, pour rire à la rue, avec le gonflement de vanité d'une commerçante, qui a un bout de trottoir à elle¹⁸ ». Pourtant, après que Lantier et Coupeau deviennent amis, et que celui-là habite chez Coupeau, la dégradation du travail commence. Le récit souligne le manque de rentabilité par des chiffres exacts et la répétition du mot « francs » : « Les notes montaient partout, ça

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 446.

¹⁷ Ibid., p. 447

¹⁸ Ibid., p. 181.

marchait par des trois francs et des quatre francs chaque jour¹⁹ ». Le texte étale la cause de cette faillite en cours de réalisation par une métaphore qui se base sur un oxymore : « Les gaillards [Lantier et Coupeau], attablés jusqu'au menton, bouffaient la boutique, s'engraissaient de la ruine de l'établissement...²⁰ ». On ne peut pas « bouffer » une boutique.

Le récit présente aussi la dégradation du travail par rapport au manque de qualité. Quand Gervaise livre son linge à Mme Goujet, le texte utilise une synecdoque, introduite par une exclamation, pour sa mauvaise exécution : « Ah ! vous perdez joliment la main²¹ ». Elle étale tous les vêtements pour rehausser son accusation, finissant par un sarcasme : « ...regardez-moi ce devant de chemise, il est brûlé, le fer a marqué sur les plis. Et les boutons, ils sont arrachés. Je ne sais pas comment vous vous arrangez, il ne reste jamais un bouton...²² ». A la fin de cette rencontre, Mme Goujet refuse de donner du linge à la blanchisseuse. Le style indirect libre, qui suit sa réaction physique, montre que Gervaise ne s'attend pas à cette perte subite : « Gervaise pâlit. On lui retirait la pratique²³ ».

Après la perte de la boutique, le texte montre la descente de Gervaise par les niveaux de ses emplois. D'abord, elle travaille à la boutique de Mme Fauconnier²⁴. A ce moment, une allusion à la critique de Mme Goujet montre le processus de la perte de sa propre habileté et sa fin honteuse : « Gervaise, chez Mme Fauconnier, finissait par être mal regardée. Elle perdait de plus en plus la main, elle bousillait l'ouvrage, au point que la patronne l'avait réduite à quarante sous, le prix des gâcheuses²⁵ ». Finalement, elle se passe de son métier : « Enfin, se sentant gâcheuse, elle venait de quitter le repassage, elle lavait à la journée, au lavoir de la rue

¹⁹ Ibid., p. 299.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 330.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., p. 365.

²⁵ Ibid., p. 375.

Neuve...²⁶ ». Ici, grâce à une analepse au commencement de l'histoire de Gervaise quand elle lavait son linge à ce lavoir, le texte annule sa progression²⁷.

Finalement, cette allusion au lavoir de la rue Neuve introduit le travail le plus humiliant pour Gervaise. Virginie l'embauche pour laver sa boutique, qui est l'ancienne boutique de Gervaise. En contraste avec le travail humain d'une repasseuse, le récit présente ce nouveau travail comme bestial, se focalisant sur les parties de son corps : « Agenouillée par terre, au milieu de l'eau sale, elle se pliait en deux, les épaules saillantes, les bras violets et raidis²⁸ ». Pourtant, le texte prépare une humiliation plus profonde pour Gervaise : « Son vieux jupon trempé lui collait aux fesses²⁹ ». Cette dernière expression fait allusion à la bagarre entre les deux femmes au début du roman quand Gervaise avait fessé Virginie³⁰. Maintenant à l'endroit le plus haut, « comme sur un trône », Virginie y pense : « Enfin, ça la vengeait donc de l'ancienne fessée du lavoir, qu'elle avait toujours gardée sur la conscience³¹ ».

Ensuite, nous verrons la déchéance morale de Gervaise en nous focalisant sur deux passages. Commençons par la reprise de la liaison avec Lantier. Quand Coupeau invite Lantier à habiter la boutique, Gervaise s'inquiète par rapport à son ancien amant. Bien qu'elle ne choisisse pas cette circonstance, elle comprend très bien sa réaction là-dessus, « un grand trouble. » Premièrement, par le style indirect libre, le texte la présente comme une forte sensation physique : « Elle éprouvait au creux de l'estomac cette chaleur dont elle s'était sentie brûlée, le jour des confidences de Virginie³² ». La phrase utilise un contraste entre l'agréable chaleur d'amour et la pénible sensation d'une brûlure. Encore, avec le style indirect libre, le

²⁶ Ibid., p. 423.

²⁷ Ibid., p. 56-7.

²⁸ Ibid., p. 425.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., p. 72.

³¹ Ibid., p. 426.

³² Ibid., p. 286.

récit passe de sa sensation à sa pensée : « Sa grande peur venait de ce qu'elle redoutait d'être sans force, s'il la surprenait un soir toute seule et s'il s'avisait de l'embrasser³³ ». La phrase est une prolepse par rapport à l'épisode qui suit—sauf qu'elle ne sera pas tout à fait seule³⁴.

Finalement, le récit explique son manque de force par une allusion à ses souvenirs sexuels : « Elle pensait trop à lui, elle restait trop pleine de lui³⁵ ».

Le texte montre que Gervaise a un sens plus précis de son manque de force qui ne provient pas de leur vie passée mais de son caractère. Après un interlude romanesque avec Goujet, elle retourne au problème de Lantier : « Certes, elle était bien résolue à ne pas lui permettre de la toucher seulement du bout des doigts ; mais elle avait peur, s'il la touchait jamais, de sa lâcheté ancienne, de cette mollesse et de cette complaisance auxquelles elle se laissait aller, pour faire plaisir au monde³⁶ ». Le contraste entre les deux parties de la phrase implique que sa résolution peut être vulnérable, surtout face aux circonstances. En ce cas, elle se méfierait de son propre caractère, en particulier, de sa lâcheté, que le texte articule dans deux autres aspects quand la phrase passe de « *sa lâcheté* » à « *cette mollesse* » et « *cette complaisance* ». Pour Gervaise, la mollesse est une faute par rapport à elle-même ; la complaisance est une faute par rapport aux autres ; la combinaison des deux forme sa lâcheté. Ensuite, le texte met ensemble cette lâcheté et la circonstance pour laquelle elle est faite. Dans le premier chapitre, nous avons considéré la théorie de Zola selon laquelle l'hérédité et les circonstances déterminent le destin d'un personnage. Ce passage, qui est proleptique par rapport à une scène où nous verrons de nouveau cette théorie, prépare les deux éléments principaux. D'abord, sa lâcheté, cette mollesse, et cette complaisance viennent de son hérédité. Puis, le récit

³³ Ibid.

³⁴ Ibid., p. 301.

³⁵ Ibid., p. 286.

³⁶ Ibid., p. 305.

exprime la circonstance avec laquelle son caractère va se combiner, dans l'expression conditionnelle « s'il la touchait jamais³⁷ ».

Quand Coupeau retourne après un épisode de soulerie, il vomit et salit leur chambre et même leur lit. C'est l'occasion que Lantier attendait pour inviter Gervaise à venir dans son lit. Elle résiste mais il persiste : « et, lentement, il la baisa sur l'oreille, ainsi qu'il la baisait autrefois pour la taquiner et l'étourdir. Alors, elle fut sans force³⁸ ». Toute la phrase est une analepse par rapport à la première scène où elle pense à son manque de force en face de Lantier. Pourtant, elle hésite ; le texte souligne la convenance de son hésitation : « Et elle dut reculer³⁹ ». Puis, elle regarde son mari dans sa saleté. A ce point, le texte passe au style direct pour montrer la rationalisation de Gervaise : « --Tant pis, bégayait-elle, c'est sa faute, je ne puis pas... Ah ! mon Dieu ! Ah ! mon Dieu ! il me renvoie de mon lit, je n'ai plus de lit... Non, je ne puis pas, c'est sa faute⁴⁰ ». Au début, le récit montre que sa pensée hésite avec le verbe « bégayait ». Grâce à la répétition, le texte souligne son raisonnement : « c'est sa faute, je ne puis pas », et puis reversant l'ordre des parties. C'est-à-dire, *c'est sa faute si je ne puis pas*. Pourtant, la référence de « je ne puis pas » est ambiguë. Le premier sens est qu'elle ne peut pas dormir dans son propre lit, ce qu'implique « il me renvoie de mon lit, je n'ai plus de lit ». En revanche, le texte dit qu'elle est sans force en face de Lantier ; elle ne peut pas lui résister. Donc, elle semble embrouiller les deux pensées. Le texte montre que ce n'est pas une faute de logique ; les circonstances sapent sa capacité rationnelle : « Elle tremblait, elle perdait la tête⁴¹ ». Alors, nous

³⁷ Il faut remarquer la particularité dans laquelle le déterminisme de ce passage réside sur le naturalisme de Zola ; « D'une part, l'influence de la pensée et de la méthode biologiques, manifestes dans le lexique et les images du naturalisme didactique, ont donné au naturalisme romanesque son constituant le plus novateur : la découverte et le dévoilement du corps, dans sa nudité, ses pulsions, ses désirs, ses jouissances, ses désordres et ses folies », Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p. 31.

³⁸ Ibid., p. 322.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

y voyons aussi comment fonctionne la théorie zolienne. Au moyen de la prolepse et de l'analepse, le récit présente le caractère de Gervaise—son hérité—en face de la circonstance—la présence de Lantier. Pourtant, le récit renforce la circonstance. Bien qu'elle soit sans force quand « lentement, il la baisa sur l'oreille », le texte présente, par la phrase au style indirect libre que nous avons vue, le fait qu'elle résiste encore. Puis, à la force positive du baiser de Lantier le texte ajoute, par le style indirect libre encore, la force négative de la saleté de son mari, afin de montrer comment les deux éléments nécessitent sa décision : « Ce n'était pas possible, la dégoûtation était si grande, l'odeur devenait telle, qu'elle se serait elle-même mal conduite dans ses draps⁴² ».

Le récit montre la normalisation de son raisonnement quand il passe à la suite de cette scène. Enfin, un ménage à trois s'arrange dans leur vie quotidienne. En y réfléchissant, Gervaise arrive à la résolution de son conflit. Grâce à une analepse par rapport à la mollesse et à la complaisance, le récit lie cette pensée au passage où elle identifie sa lâcheté. D'abord, la mollesse envers elle-même se manifeste : « Ses paresse l'amollissaient, son besoin d'être heureuse lui faisait tirer tout le bonheur possible de ses embêtements⁴³ ». Ensuite, la complaisance envers les autres se présente : « Elle était complaisante pour elle et pour les autres, tâchant uniquement d'arranger les choses de façon que personne n'eût trop d'ennui. N'est-ce pas ?⁴⁴ ». Par le style indirect libre, le récit montre le résultat de l'interaction du caractère de Gervaise et de son environnement, ce qui est exprimé dans ces pensées, qui la disculpent. En même temps, il exprime un aspect de la théorie de Zola : le rôle du déterminisme. De nouveau, le texte invoque son caractère, en présentant, au style indirect libre, ce qu'elle pense par rapport à

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., p. 326.

⁴⁴ Ibid.

son ménage. Nous entendons la logique qui mène Gervaise à s'accommoder à ses circonstances. L'expression finale « N'est-ce pas ? » marque la force pour elle-même de la logique⁴⁵.

La dernière étape de cette dégradation morale se trouve dans une longue scène mélodramatique au chapitre pénultième. Chassée par une faim aigüe, Gervaise erre dans son quartier. Le récit prépare un parcours de mémoire, en commençant par l'endroit initial du roman ; il utilise la focalisation interne de Gervaise : « Brusquement, en levant les yeux, la blanchisseuse aperçut devant elle l'ancien hôtel Boncoeur⁴⁶ ». Puis, la description du bâtiment présente une métonymie pour sa vie à la fin du roman : « La petite maison... se trouvait abandonnée, les volets couverts d'affiches, la lanterne cassée, s'émiettant et se pourrissant du haut en bas sous la pluie, avec les moisissures de son ignoble badigeon lie-de-vin⁴⁷ ». A ce moment-là, le texte révèle enfin le sens du nom de « Boncoeur ». Sa complaisance tragique fait de Gervaise un bon cœur, qui mène à sa ruine. Puis, la focalisation interne montre la cause qui la pousse plus loin : « Alors, la vue de l'hôtel lui fit mal, elle remonta le boulevard, du côté de Montmartre⁴⁸ ». Le récit la conduit à l'étape suivante de son parcours, en utilisant encore la focalisation interne : « Elle leva de nouveau les yeux. Elle se trouvait en face des abattoirs qu'on démolissait ; la façade éventrée montrait des cours sombres, puantes, encore humides de sang⁴⁹ ». Par concaténation, le texte met les trois adjectifs en ordre, du plus abstrait au plus concret, afin d'évoquer un endroit de tuerie. Mais, il évoque aussi le titre argotique et métaphorique du roman : « l'Assommoir ». Aux abattoirs, on assomme des bêtes comme, à

⁴⁵ La logique de dette scène se conforme au type que Zola lui-même a décrit : « Comprendre chaque roman ainsi : poser d'abord un cas humain (physiologique) ; mettre en présence deux, trois puissances (tempéraments) ; établir une lutte entre ces puissances ; puis mener les personnages au dénouement par la logique de leur être particulier, une puissance absorbant l'autre ou les autres », cité par Colette Becker à partir du manuscrit, « Notes générales sur la nature de l'œuvre. » Zola, *Le saut dans les étoiles*, p. 75.

⁴⁶ Ibid., p. 463.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid., p. 464.

⁴⁹ Ibid., p. 465.

l'Assommoir du père Colombe, l'eau-de-vie assomme les humains⁵⁰. En utilisant la focalisation interne pour la troisième fois, le texte mène Gervaise à la dernière étape de son parcours : « Et, lorsqu'elle eut redescendu le boulevard, elle vit aussi l'hôpital de Lariboisière... » La phrase, qui continue, implique qu'elle voit un autre aspect du bâtiment : « une porte dans la muraille, terrifiait le quartier, la porte des morts, dont le chêne solide, sans une fissure, avait la sévérité et le silence d'une pierre tombale⁵¹ ». Puisque le chêne de la porte est métaphorique pour la finalité de la mort, le récit implique aussi la conscience de Gervaise à ce propos. En fin de compte, le texte l'a conduite du commencement de sa vie parisienne, à l'hôtel Boncœur, puis à l'Assommoir, enfin à la vision de sa propre mort.

Pourtant, ce parcours simplement encadre l'étape finale de sa chute morale. Le texte la place à l'extérieur de l'Assommoir du père Colombe. Par l'adresse à elle-même, au style indirect libre, il montre la marche décisive : « Allons, la bonne heure arrivait. C'était l'instant d'avoir du cœur et de se montrer gentille, si elle ne voulait pas crever au milieu de l'allégresse générale⁵² ». Le texte utilise l'euphémisme pour la prostitution afin que Gervaise puisse adoucir pour elle-même ce qu'elle propose. Puis le récit décrit la danse macabre des prostituées et l'état

⁵⁰ Fernand Marty montre l'usage de l'« assommoir » au temps de Zola : « les *assommoirs* sont généralement décrits comme étant des 'bouges immondes et sordides, hideux et nauséabonds, à l'atmosphère viciée, aux odeurs fétides à faire vomir, etc.' Ils sont fréquentés par des ivrognes, hommes et femmes, qui veulent des boissons à teneur élevée en alcool produisant des effets rapides sur l'organisme et qui boivent jusqu'à être *assommés* et succomber au sommeil... Certains débitants avaient établi une sorte de morgue dans leur établissement : 'Quelques-unes de ces maisons possèdent après leur première pièce, une espèce de trou, une sorte de cachot, où l'on jette ceux qui... sont *assommés* par l'alcool : ces trous, ces cachots, on les appelle la *morgue*...' », p. 154-5, « Les 'assommoirs' avant et après la publication de *L'Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, 86, 2012, p. 149-173. Colette Becker pour sa part explique le sens du terme dans le roman : « La polysémie du titre, *l'Assommoir*, révèle déjà ces niveaux différents de l'œuvre et ces tiraillements du texte. » Excepté le sens que Marty donne, « c'est aussi un instrument qui assomme, une sorte de matraque, sens attesté dans le texte à travers ces paroles de Gervaise : « la mauvaise société, disait-elle, c'était comme un coup d'assommoir, ça vous cassait le crâne, ça vous aplatisait une femme en moins de rien » (p. 75) ; sens attesté aussi à travers les métaphores animales (Gervaise est un bête de somme, un mouton, une mule, les ouvriers un troupeau de bêtes de somme) ; et à travers l'importance donnée par Zola dans le paysage de l'œuvre aux abattoirs et à l'hôpital » (p. 44-45), « La condition ouvrière dans *L'Assommoir*, un inéluctable enlèvement » *Les Cahiers naturalistes*, 52, 1978, p. 42-57.

⁵¹ Ibid., p. 465.

⁵² Ibid., p. 467.

qui attend Gervaise : « Et, sur ce large trottoir sombre et désert, où venaient mourir les gaietés des chaussées voisines, des femmes, debout, attendaient. Elles restaient de longs moments immobiles, patientes, raidies comme les petits platanes maigres ; puis, lentement, elles se mouvaient, traînaient leurs savates sur le sol glacé, faisaient dix pas et s'arrêtaient de nouveau, collées à la terre⁵³ ». Le récit contraste les mouvements lents avec l'immobilité, décrite par une comparaison : « comme les petits platanes maigres » et par une alliance de mots : « collées à la terre⁵⁴ ». Le texte marque l'ineptie de Gervaise en utilisant un verbe qui qualifie son apprentissage : « Gervaise, pourtant, ne savait pas, tâchait d'apprendre, en faisant comme elles⁵⁵ ». Puis, le récit montre sa conscience d'elle-même par une comparaison à un état psychologique détaché du réel : « Une émotion de petite fille la serrait à la gorge ; elle ne sentait pas si elle avait honte, elle agissait dans un vilain rêve⁵⁶ ». Ensuite, le texte montre son manque de succès par la répétition, dans le style direct, de son approche inutile aux hommes qui passent : « --Monsieur, écoutez donc... ».

Le texte prépare la conscience de Gervaise de son échec par une autre utilisation de la focalisation interne :

Et, brusquement, elle aperçut son ombre par terre. Quand elle approchait d'un bec de gaz, l'ombre vague se ramassait et se précisait, une ombre énorme, trapue, grotesque tant elle était ronde. Cela s'étalait, le ventre, la gorge, les hanches, coulant et flottant ensemble. Elle louchait si fort de la jambe, que, sur le sol, l'ombre faisait la culbute à chaque pas ; un vrai guignol ! Puis, lorsqu'elle s'éloignait, le guignol grandissant, devenait géant, emplissant

⁵³ Ibid., p. 467-8.

⁵⁴ Ibid., p. 468.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

le boulevard, avec des révérences qui lui cassaient le nez contre les arbres et contre les maisons⁵⁷.

Puisque la focalisation interne exagère ses défauts physiques à ses propres yeux, elle mène à la prise de conscience de son vrai état, exprimée dans le style indirect libre et introduite par des exclamations fortes : « Mon Dieu ! qu'elle était drôle et effrayante ! Jamais elle n'avait si bien compris son avachissement⁵⁸ ». Par les deux exclamations, le texte présente la conscience pénible de Gervaise de son état physique reflété dans les images. En plus, grâce à une référence du registre de l'animal, contenue dans le mot argotique de 'avachissement', le récit suggère que Gervaise ressemble à une bête.

Puis le texte utilise des rencontres avec deux personnages spécifiques afin de montrer la conscience de Gervaise à propos de sa chute morale. Le récit introduit la première par le refrain, maintenant familier, exprimé dans le style direct :

--Monsieur, écoutez donc...

L'homme s'était arrêté. Mais il n'avait pas semblé entendre. Il tendait la main, il murmurait d'une voix basse.

--La charité, s'il vous plaît...

Tous deux se regardèrent. Ah ! mon Dieu ! Ils en étaient là, le père Bru mendiant, madame Coupeau faisant le trottoir⁵⁹ !

⁵⁷ Ibid., p. 469.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid., p. 471.

De nouveau, le texte utilise l'exclamation dans le style indirect libre pour exprimer la prise de conscience ; mais il montre une reconnaissance double—madame Coupeau faisant le trottoir vu par le père Bru et le père Bru mendiant vu par madame Coupeau.

Puis, le récit introduit la deuxième rencontre par le même refrain, dans le style direct, intensifié par la répétition :

--Monsieur, monsieur, écoutez donc...

L'homme se tourna. C'était Goujet.

...C'était le dernier coup, se jeter dans les jambes du forgeron, être vu par lui au range des roulures de barrière, blême et suppliante⁶⁰.

Goujet, qui vient de son quartier, a eu le béguin pour elle ; à l'époque, tous les deux se voyaient dans une lumière idéale. Le texte exprime le choc de leur rencontre pour Gervaise par une métaphore qui rappelle le marteau de l'assommoir : « le dernier coup ». En utilisant le style indirect libre, le récit exprime la conscience de Gervaise de ses propres activités par des métaphores brutales : « se jeter dans les jambes du forgeron » suggère un acte sexuel et « roulures de barrière » est une métaphore argotique pour la prostitution.

Nous avons donc vu comment le récit montre la déchéance de Gervaise selon trois aspects. D'abord, nous avons tracé la dégradation de ses habitations, de la jolie boutique à un appartement laid. Ensuite, nous avons suivi l'écroulement de son travail, de blanchisseuse de fin à laveuse de plancher. Finalement, nous avons constaté sa déchéance morale dans la reprise de la liaison avec Lantier et dans sa descente vers la prostitution.

Les images nous ont montré la lente déchéance de Gervaise. Le sens de sa descente semble acharné ; l'entassement des événements implique le destin. Pourtant, les images que

⁶⁰ Ibid., p. 472.

nous avons discernées ne montrent pas le mécanisme de ce destin. Si Zola entendait *L'Assommoir* comme roman expérimental, le récit devrait révéler le déterminisme social qui mène Gervaise à sa mort sous l'escalier. La théorie zolienne doit se trouver derrière les images de cette chute profonde. Dans le chapitre suivant, nous chercherons dans le texte d'autres images qui étalent cette nécessité, puis nous pourrions déterminer si la pratique de Zola exemplifie sa théorie.

4 Chapitre III : Le déterminisme de la machine à soûler

Dans ce chapitre, nous examinerons le rapport entre la théorie de Zola dans *Le Roman expérimental* et l'histoire du couple Coupeau dans *L'Assommoir*. Nous nous intéresserons en particulier au rôle du déterminisme. Selon Zola, l'antidote au roman idéaliste des romantiques se trouve dans le déterminisme scientifique. Les écrivains romantiques composent des histoires où les personnages s'agitent selon les idées qui viennent de la philosophie et de la religion¹. Ils trouvent dans l'honneur ou dans l'amour de Dieu des mobiles pour la vie et, donc, luttent contre leurs propres désirs, nient leurs passions, afin de préserver ces valeurs face aux circonstances nuisibles. En revanche, Zola prône que les gens réels ne peuvent qu'agir selon leur propre caractère dans la mesure où les circonstances le permettent. De plus, la science montre ce qui est possible dans le monde naturel, par la méthode expérimentale. Zola, donc, défend l'idée selon laquelle la méthode expérimentale s'applique au roman afin d'y introduire le déterminisme scientifique.

D'abord, nous nous focaliserons sur l'histoire de l'alcoolisme de Coupeau, puis de l'alcoolisme de Gervaise. Il faut commencer par la défaite de Coupeau face à l'eau-de-vie parce qu'elle encadre la déchéance de Gervaise. Le texte implique qu'afin de comprendre la dernière on doit comprendre la première. Pourtant, le récit présente les deux histoires par des images différentes. Ensuite, nous comparerons le déterminisme que le texte étale dans l'alcoolisme de Coupeau et le déterminisme de l'alcoolisme de Gervaise. Le récit présente le premier sous l'aspect physiologique et le deuxième comme psychologique. Nous y verrons que l'image de

¹ Bien que le terme « romantisme » ne soit pas toujours précis, on peut accepter Chateaubriand comme exemple d'un auteur romantique. Son protagoniste, René, exprime des sentiments romantiques dans son discours, même s'il se confronte à la difficulté de poursuivre ses idéaux. Quand même, ils restent ce qu'il cherche : « Qui ne se trouve quelquefois accablé du fardeau de sa propre corruption, et incapable de rien faire de grand, de noble, de juste ? » Chateaubriand, *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencérage*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996, p. 177.

« la machine à soûler » implique une force supérieure et dévastatrice pour la vie de Gervaise ; mais, quand même, elle n'est pas une victime passive de ce mécanisme. Enfin, nous contrasterons le déterminisme de l'alcoolisme de Coupeau et le déterminisme de l'alcoolisme de Gervaise pour constater ce qui est la différence principale entre les deux. Nous verrons, donc, si le déterminisme que subit la vie de Gervaise exemplifie le déterminisme de la théorie du *Roman Expérimental*.

L'alcool, qui abîme la vie de Gervaise et de Coupeau, se fait par distillation. Le processus permet d'obtenir l'eau-de-vie, qui est plus concentrée et plus forte que le vin. Dans l'histoire du couple, le nom est ironique puisque l'eau-de-vie les tue tous les deux. Au début, pendant sa convalescence, Coupeau boit du vin pour remplir l'oisiveté de ses jours. Le récit utilise le style indirect libre pour présenter la rationalisation du personnage « Tout de même, on n'était pas mal chez le marchand de vin ; on rigolait, on restait là cinq minutes. Ça ne déshonorait personne² ». Puis, dans une prolepse ironique le texte marque son jugement négatif envers l'alcool distillé « Mais il se tapait la poitrine en se faisant un honneur de ne boire que du vin ; toujours du vin, jamais de l'eau-de-vie ; le vin prolongeait l'existence, n'indisposait pas, ne soûlait pas³ ». La répétition de « honneur » montre le résultat dont il a peur : la consommation de l'eau-de-vie le mènera à une descente ; il perdra l'honneur—même la vie—à cause de l'eau-de-vie.

Après avoir pris l'habitude de fréquenter l'Assommoir du père Colombe, Coupeau devient soûlard. Le texte présente les résultats physiques dans une analepse par rapport au passage précédent « Oui, Coupeau filait un mauvais coton. L'heure était passée où le cric lui donnait des couleurs. Il ne pouvait plus se taper sur le torse, et crâner, en disant que le sacré

² Zola, *L'Assommoir*, p. 170.

³ Ibid.

chien l'engraissait⁴ ». Le passage commence par une référence allégorique à sa conduite. Puis, le texte utilise l'argot métaphorique pour exprimer l'effet gai de la consommation ordinaire de boissons alcoolisées « donner des couleurs ». Ensuite, le récit rappelle que Coupeau s'est tapé la poitrine en dénonçant la consommation de l'eau-de-vie. Maintenant, il s'empare du zingueur. Pour marquer les mauvais effets, le récit utilise une alliance de mots pour exprimer comment il maigrissait « ...car sa vilaine graisse jaune des premières années avait fondu⁵ ». Puis, le texte exprime par des couleurs sa descente physique, qui contraste aussi les couleurs gaies de la consommation ordinaire avec la couleur que son corps ravagé étale « il se plombait, avec des tons verts de macchabée pourrissant dans une mare⁶ ». Puis, dans une structure ternaire qui liste exhaustivement des manières de se nourrir, suivie par une apposition, le récit présente l'eau-de-vie comme une force inéluctable qui accapare sa vie « Pour se soutenir, il lui fallait sa chopine d'eau-de-vie par jour ; c'était sa ration, son manger et son boire, la seule nourriture qu'il digérât⁷ ». Ensuite, le texte souligne encore la force totale de l'alcool en révélant les effets nuisibles auxquels seule l'eau-de-vie puisse remédier, en commençant par une métaphore pour exprimer la sévérité de sa toux « Le matin, dès qu'il sautait du lit, il restait un gros quart d'heure plié en deux, toussant et claquant des os⁸ ». En revanche, le récit utilise une métaphore du registre animal pour montrer que l'eau-de-vie est aussi son propre antidote. « Il ne retombait d'aplomb sur ses pattes qu'après son premier verre de consolation, un vrai remède dont le feu lui cautérisait les boyaux⁹ ». L'expression « verre de consolation » est une métonymie ironique

⁴ Ibid., p. 386.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., p. 387.

pour l'eau-de-vie. Puis, le récit présente l'effet de l'eau-de-vie par une apposition qui le compare avec une opération primitive et pénible.

Ensuite, le récit passe aux premiers symptômes du *delirium tremens*, dans un vocabulaire qui adoucit ses sensations. « D'abord, il avait senti des chatouilles, des picotements sur la peau, aux pieds et aux mains¹⁰ ». Le texte, par des comparaisons qui minimisent les signes, présente Coupeau qui plaisante là-dessus « et il rigolait, il racontait qu'on lui faisait des minettes, que sa bourgeoise devait mettre du poil à gratter entre les draps¹¹ ». Enfin, le texte passe à des symptômes plus sérieux. « Ce qui l'enquiquinait le plus, c'était un petit tremblement de ses mains ; la main droite surtout devait avoir commis un mauvais coup, tant elle avait des cauchemars¹² ». Par le style indirect libre, le récit montre que Coupeau rigole encore, bien que la blague soit une prolepse par rapport à des cauchemars plus inquiétants pour lui. Puis, subitement, par deux exclamations au style indirect libre, le récit montre que Coupeau se fâche à cause de ce tremblement. La deuxième exclamation est une analepse par rapport au passage où il a impliqué que l'eau-de-vie le mènerait au manque d'honneur. « Nom de Dieu ! il n'était donc plus un homme, il tournait à la vieille femme !¹³ ». Enfin, le texte présente que Coupeau perd son autonomie, à cause de l'alcool. « Il tendait furieusement ses muscles, il empoignait son verre, pariait de le tenir immobile, comme au bout d'une main de marbre¹⁴ ». La comparaison, au style indirect libre, montre ce qu'il entend ; mais, il ne peut pas contrôler ses propres mains « mais, le verre, malgré son effort, dansait le chahut, sautait à droite, sautait à gauche, avec un petit tremblement pressé et régulier¹⁵ ». D'abord, le verre est une métonymie pour ses

¹⁰ Ibid. p. 387.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., p. 387.

mains. Puis, le texte utilise une alliance de mots—« verre », « dansait »—pour présenter son mouvement. Dans une apposition pour la danse, la répétition de verbe « sauter » imite son rythme.

Dans ces passages, donc, le récit présente l'eau-de-vie comme une force qui progressivement prend le pouvoir dans la vie de Coupeau. Le récit suggère un processus inéluctable qui détermine même ses mouvements. D'abord, la boisson triomphe de sa résistance morale, puis elle s'empare de son corps. En fin de compte, le texte détaille la manière par laquelle le *delirium tremens* transforme Coupeau en une victime que le poison de l'eau-de-vie envahit et contrôle dans sa vision, dans ses pensées et dans son comportement.

Pour voir ce déterminisme acharné, nous considérerons la dernière scène de la vie de Coupeau. Dans l'hôpital Sainte-Anne, il agonise quand Gervaise lui rend visite. Le récit, par le style indirect libre, montre ce qu'elle voit, commençant par trois exclamations. « Ah ! mon Dieu ! quelle vue ! Elle resta saisie. La cellule était matelassée du haut en bas... Là-dedans, Coupeau dansait et gueulait¹⁶ ». Puis, au style indirect libre encore, le récit utilise un terme argotique pour montrer la réaction de Gervaise. « Un vrai chienlit de la Courtille, avec sa blouse en lambeaux et ses membres qui battaient l'air, mais un chienlit pas drôle, oh ! non, un chienlit dont le chahut effrayant vous faisait dresser tout le poil du corps¹⁷ ». Puis, le texte se focalise sur les mouvements de Coupeau en commençant par deux exclamations dont la seconde est une métaphore « Cré nom ! quel cavalier seul ! Il butait contre la fenêtre, s'en retournait à reculons, les bras marquant la mesure, secouant les mains, comme s'il avait voulu se les casser et les envoyer à la figure du monde¹⁸ ». Le texte présente un contraste dans ses mouvements : d'abord,

¹⁶ Ibid., p. 480.

¹⁷ Ibid., p. 480-481.

¹⁸ Ibid., p. 481.

en utilisant une image musicale, il les caractérise comme réguliers ; en revanche, la comparaison qui suit est plus violente.

Puis, le texte passe aux illusions visuelles. En utilisant le style direct, le récit présente une exclamation que Coupeau adresse à lui-même puis une exclamation qu'il adresse à ce qu'il voit « --Encore des fourbis, tout ça !... Je me méfiais... Silence, tas de gouapes ! Oui, vous vous fichez de moi¹⁹ ». Ensuite, le texte étale ses pensées dérangées. D'abord, il se focalise sur ses réactions physiques par une structure presque géométrique du temps de quatre verbes : imparfait—passé simple—passé simple—imparfait. Puis, il présente, au style direct, ce que Coupeau pense. « Il serrait les poings ; puis, il poussa un cri rauque, il s'aplatit en courant. Et il bégayait, les dents claquant d'épouvante : --C'est pour que je me tue. Non, je ne me jetterai pas !... Toute cette eau, ça signifie que je n'ai pas de cœur. Non, je ne me jetterai pas !²⁰ ». Ce processus acharné s'achève avec la mort de Coupeau. Le texte montre un déterminisme cruel où le plaisir de l'eau-de-vie renforce le désir de la boire ; et ce que Coupeau boit maîtrise et l'esprit et le corps. L'ivrognerie de Coupeau est l'image la plus complète du déterminisme dans le roman ; et elle présente aussi le cadre pour l'alcoolisme de Gervaise. Coupeau introduit sa femme à l'eau-de-vie ; et en même temps, la descente de Coupeau présente à Gervaise le danger de la boire. Quand même, elle ne peut pas y résister. Pourtant, avec l'ivrognerie de Gervaise, le récit détaille une autre sorte de déterminisme.

La scène la plus importante dans l'histoire de la descente de Gervaise commence quand elle va chercher Coupeau chez le père Colombe. Le récit, en la plaçant dehors, sous la pluie, la présente aliénée du monde à l'intérieur. Par la focalisation interne, le texte souligne son aliénation. « Elle resta là un instant, l'échine tendue, l'œil appliqué contre la vitrine, entre deux

¹⁹ Ibid., p. 482.

²⁰ Ibid., p. 482-483.

bouteilles de l'étalage, à guigner Coupeau, dans le fond de la salle²¹ ». Puis, en enlevant le son de sa perception, le texte intensifie sa réaction face à la soûlerie dans l'Assommoir « il était assis avec ses camarades, autour d'une petite table de zinc, tous vagues et bleuis par la fumée des pipes ; et, comme on ne les entendait pas gueuler, ça faisait un drôle d'effet de les voir se démancher, le menton en avant, les yeux sortis de la figure²² ». Ensuite, le récit utilise, au style indirect libre, une comparaison afin de montrer la décision de Gervaise d'entrer dans l'Assommoir. « Tant pis ! elle n'avait pas envie de fondre comme un pain de savon, sur le trottoir²³ ». Après son entrée, Gervais essaie de faire sortir Coupeau. Ivre, il résiste, en plaisantant. Le texte, au style direct, présente la blague comme une allégorie pour la force implacable de l'eau-de-vie dans l'existence de Coupeau. « --Je ne peux pas me lever, je suis collé, oh ! sans blague, reprit Coupeau qui rigolait toujours. Essaie, pour te renseigner ; tire-moi le bras, de toutes tes forces, nom de Dieu ! plus fort que ça, ohé, hisse !... Tu vois, c'est ce roussin de père Colombe qui m'a vissé sur sa banquette²⁴ ». Puis, à l'invitation de Coupeau, Gervais s'assied, « à trois pas de la table ». Le récit marque l'attraction de l'eau-de-vie pour Gervaise, par la focalisation interne, de nouveau ; il contraste deux descriptions de la boisson, l'une argotique et négative et l'autre avec une comparaison positive du registre de couleur. « Elle regarda ce que buvaient les hommes, du casse-gueule qui luisait pareil à de l'or, dans les verres²⁵ ».

Ensuite, encore par la focalisation interne, le texte présente, pour la première fois, le symbole du destin de Gervaise. « Puis, brusquement, elle eut la sensation d'un malaise plus inquiétant derrière son dos. Elle se tourna, elle aperçut l'alambic, la machine à soûler,

²¹ Ibid., p. 394.

²² Ibid.

²³ Ibid., p. 395.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., p. 396.

fonctionnant sous le vitrage de l'étroit cour, avec la trépidation profonde de sa cuisine d'enfer²⁶ ». Puis, par une allégorie fantastique—mais du registre de la nature—le récit montre la portée presque universelle du mécanisme ; en même temps, il implique que la machine à souler ne produit pas seulement des épisodes de soûlerie mais la condition même de l'alcoolisme « et 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 monde²⁷ ». Enfin Gervaise accède à l'invitation de Coupeau et boit un verre. Au style indirect libre, le récit présente son manque de force face à l'alcool, en utilisant une image animalière « Oh ! elle se connaissait, elle n'avait pas pour deux liards de volonté. On n'aurait eu qu'à lui donner une chiquenaude sur les reins pour l'envoyer faire une culbute dans la boisson²⁸ ».

Ensuite, le texte passe à l'épisode où Gervaise prend le deuxième verre. Pourtant, au début, elle hésite. Le récit, encore par la focalisation interne, en montre la cause. « Et elle jetait des regards obliques sur la machine à souler, derrière elle. Cette sacrée marmite, ronde comme un ventre de chaudronnière grasse, avec son nez qui s'allongeait et se tortillait, lui soufflait un frisson dans les épaules, une peur mêlée d'un désir²⁹ ». La comparaison présente l'alambic comme quelque chose d'organique qui peut la manger ou l'avalier. La marmite soufflante qui cause un frisson est une alliance de mots qui présente un effet physiologique. Dans l'apposition pour l'effet se trouve une oxymore—« peur », « désir »—qui exprime le paradoxe central de l'état d'âme de Gervaise—ce que le texte montre immédiatement. D'abord, au style indirect libre, le récit exprime sa peur de la machine à souler « Oui, on aurait dit la fressure de métal

²⁶ Ibid., p. 396

²⁷ Ibid., p. 396-397.

²⁸ Ibid., p. 397.

²⁹ Ibid., p. 398.

d'une grande gueuse, de quelque sorcière qui lâchait goutte à goutte le feu de ses entrailles³⁰ ». La phrase contient une comparaison qui se ramifie en deux branches : la machine à soûler est comme les désirs d'une grande gueuse, ce qui implique une faim inépuisable, ou la machine à soûler est comme une enchanteresse malveillante qui infecte des autres par ses ordures. Puis, le récit présente cette infection par une allégorie qui fait de Gervaise un animal dont le désir n'a pas de limite. « Mais ça n'empêchait pas, elle aurait voulu mettre son nez là-dedans, renifler l'odeur, goûter à la cochonnerie³¹ ». À la différence du premier passage, où il menace seulement, l'alambic se présente maintenant comme compagnon de son désir.

Après le troisième verre, Gervaise devient soûle. Et, pour la troisième fois, le récit présente la puissance de la machine à soûler avec son fonctionnement, par une comparaison du registre de la nature, et son aspect irrésistible, par la combinaison des deux verbes. « Derrière elle, la machine à soûler fonctionnait toujours, avec son murmure de ruisseau souterrain ; et elle désespérait de l'arrêter, de l'épuiser³² ». Pourtant, le texte présente Gervaise comme luttant contre la machine ; mais il change de registre par une comparaison qui représente la machine comme un animal « prise contre elle d'une colère sombre, ayant des envies de sauter sur le grand alambic comme sur une bête, pour le taper à coups de talon et lui crever le ventre³³ ». Finalement, le récit montre la défaite de Gervaise, par la focalisation interne. « Tout se brouillait, elle voyait la machine remuer, elle se sentait prise par ses pattes de cuivre, pendant que le ruisseau coulait maintenant au travers de son corps³⁴ ». Le récit utilise une alliance de mots—« pattes de cuivre »—pour montrer la contre-attaque puissante de la machine. Puis, en

³⁰ Ibid., p. 398. Dans les notes de son édition, Pierre-Gnassounou définit « la fressure » comme « le cœur et ses dépendances de désirs », p. 541.

³¹ Ibid., p. 398.

³² Ibid., p. 400.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

retournant à l'image du ruisseau, il implique que la machine à souler triomphe de la volonté de Gervaise, en s'emparant de son corps.

Dans la suite, Gervaise devient soularde ; mais elle évite le destin de Coupeau. Bien qu'elle ne succombe pas au *delirium tremens*, elle imite, pour le voisinage, les mouvements de Coupeau souffrant. « Puis, comme on ne comprenait pas bien, Gervaise repoussa le monde, cria pour avoir de la place ; et, au milieu de la loge, tandis que les autres regardaient, elle fit Coupeau, braillant, sautant, se démanchant³⁵ ». Avec les verbes « repoussa » et « cria » le récit marque la violence de ses gestes, et il évoque l'état pathétique de Gervaise par la structure ternaire de verbes nominaux. Le texte retourne à ce thème en racontant sa vie après la mort de Coupeau. « Depuis ce jour, comme Gervaise perdait la tête souvent, une des curiosités de la maison était de lui voir faire Coupeau. On n'avait plus besoin de la prier, elle donnait le tableau gratis, tremblant des pieds et des mains, lâchant de petits cris involontaires. Sans doute elle avait pris ce tic-là à Sainte-Anne, en regardant trop longtemps son homme³⁶ ». Le texte montre le point de vue du voisinage avec une métonymie ; mais le mot « curiosités » implique son détachement. La dernière phrase présente la spéculation du voisinage qui implique que Gervaise est prise d'une souffrance sympathique par rapport à Coupeau, bien qu'elle ait échappé à la maladie elle-même. Par conséquent, le texte indique la différence entre l'alcoolisme dans le cas de Coupeau et l'alcoolisme dans le cas de Gervaise.

Il est utile de comparer le déterminisme dans le rapport entre Lantier et Gervaise et le déterminisme dans l'alcoolisme de Gervaise. En général, le déterminisme selon Zola se trouve dans le rapport entre l'hérédité—c'est-à-dire, le caractère—d'un personnage et son milieu. Zola prône qu'il peut montrer une sorte de nécessité naturelle s'il place un personnage d'un certain

³⁵ Ibid., p. 483.

³⁶ Ibid., p. 495.

type dans un milieu spécifique. Dans la séduction de Gervaise, le récit évoque son caractère « mais elle avait peur, s'il la touchait jamais, de sa lâcheté ancienne, de cette mollesse et de cette complaisance auxquelles elle se laissait aller, pour faire plaisir au monde³⁷ ». La mollesse et la complaisance causent la lâcheté ; et le mot « ancienne » évoque l'histoire de sa première séduction par Lantier. En l'occurrence, quand Gervaise vient dans le lit de Lantier, le milieu est une combinaison de l'insistance de son ancien amant et de la saleté de son propre lit. Il est important de souligner que Coupeau lui-même cause les deux circonstances—ce qui implique que le mariage de Gervaise détermine son destin. Puisque le texte souligne des éléments de sa psychologie—son caractère, ses pensées, ses réactions émotionnelles—nous y trouvons le déterminisme psychologique. Gervaise est l'agent de ses actions, qui viennent de son intérieur subjectif. Même si Lantier l'importune, en fin de compte, Gervaise décide de se coucher avec lui. Dans le cas de l'alcoolisme de Gervaise, le récit présente le déterminisme dans une autre perspective, où la force vient plutôt de l'extérieur—de la machine à souler. Quand même, nous verrons que ce mécanisme fantaisiste implique un type de déterminisme psychologique qu'on peut appeler *dramatique*. Dans le déterminisme dramatique, Gervaise reste l'auteur de ses actes.

Dans son étude magistrale, Jacques Noiray montre l'importance de l'idée de la machine dans l'œuvre de Zola « c'est une des plus grands mérites de Zola d'avoir compris [...] que toute intuition de la modernité doit, au XIXe siècle et au début du XXe, s'exprimer par l'image de la machine³⁸ ». Ce thème se retrouve, sous différents aspects, dans *La Bête humaine* et dans *Le Ventre de Paris*, par exemple. Puisque *L'Assommoir* se focalise sur la vie des ouvriers, la machine y prend une signification spécifique. « Telle est donc la fonction de l'image de la

³⁷ Ibid., p. 305.

³⁸ Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine*, Paris, Librairie José Corti, 1981, p. 144.

machine (et son utilité romanesque), de manifester concrètement le monde ouvrier et les problèmes sociaux du travail³⁹ ». Une scène qui l'illustre se passe quand Gervaise rend visite à Goujet dans son atelier. Après que le forgeron a fabriqué un boulon à la main, le texte passe à la machine sombre et menaçante qui fait un boulon automatiquement. « Nous sommes en effet au moment où l'industrie moderne mécanisée se substitue progressivement à l'artisanat traditionnel, avec tous les problèmes économiques et sociaux que pose un tel bouleversement⁴⁰ ». Bien que l'image de la machine à souler relève de cette problématique, elle y arrive par un moyen différent. Noiray marque la différence dans une distinction entre l'image de la machine sous son aspect « proprement *technique* [...] correspondant à un fonctionnement scientifique, économiquement et socialement déterminé » et « un second aspect qu'il est commode d'appeler *méta-technique*, correspondant à l'investissement imaginaire⁴¹ ». Le rôle de la machine à souler se trouve dans le second aspect. La méta-technique est « le processus métaphorique par lequel l'objet technique, au-delà de sa nature technique et des implications économiques et sociales [...] se charge de significations imaginaires⁴² ». La machine à souler fait partie des exemples de « champ de l'imagination de Zola » qui « applique l'image de l'objet technique à des objets de nature primitivement non technique, et qui se trouvent ainsi assimilés à des machines⁴³ ». Noiray indique le rôle métaphorique de la machine à souler « L'alambic...n'est pas destiné à fournir un travail simple et directement utilisable : le but de son fonctionnement n'est pas de fabriquer un produit concret (l'alcool), mais de façon plus abstraite et pour ainsi dire métonymique, de fabriquer l'ivresse⁴⁴ ». Pourtant, l'ivresse n'est pas réduite aux épisodes de la

³⁹ Ibid., p. 153.

⁴⁰ Ibid., p. 159-60.

⁴¹ Ibid., p. 233.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., p. 235.

⁴⁴ Ibid., p. 254.

soûlerie mais à la condition d'un soûlard—ce qui sert à une fin sociale déterminée. « L'alambic [...] a pour fonction de maintenir l'ordre ; [...] il est instrument d'aliénation⁴⁵ ». Puis, la thèse de Noiray devient plus grave encore « l'alambic [...] est toujours mis en relation avec le prolétariat, dont il est l'instrument de la déchéance⁴⁶ ». Puis, l'auteur intensifie une idée fondamentale « parce qu'il s'adresse à une classe plus dangereuse [que la bourgeoisie] son pouvoir malfaisant se trouve augmenté [...] l'alambic est une machine de mort⁴⁷ ».

Selon la thèse de Noiray, dans la machine à soûler Gervaise rencontre une force malveillante et supérieure. À la différence de circonstances de sa vie, comme son mariage avec Coupeau, le récit métaphorise l'alambic comme un pouvoir menaçant et inéluctable. Pourtant, la machine à soûler ne cible pas seulement Gervaise et Coupeau ; elle est un instrument pour contrôler la classe ouvrière. Dans ce contexte, l'idée du déterminisme se différencie du déterminisme psychologique que nous avons déjà vu. En effet, on peut dire que le processus qui mène Gervaise à la liaison avec Lantier et au mariage avec Coupeau est le préliminaire psychologique de la rencontre fatale avec un autre processus plus puissant et plus acharné. Bien entendu, dans le récit, il y a des ouvriers qui ont résisté à l'ivresse ; mais, Gervaise—préparée par ses rapports avec les deux hommes de sa vie sentimentale—manque de la force d'y résister. Enfin, en allant à l'Assommoir, Gervaise se rend à son destin, poussée par le regret de sa vie. Au deuxième verre, elle réfléchit sur son choix de boire ce qu'elle sait être la cause de la déchéance de sa vie avec Coupeau. Le récit, au style indirect libre, montre sa pensée « Ah ! elle envoyait joliment flûter le monde ! La vie ne lui offrait pas tant de plaisirs ; d'ailleurs, ça lui semblait une consolation d'être de moitié dans le nettoyage de la monnaie⁴⁸ ».

⁴⁵ Ibid., p. 256.

⁴⁶ Ibid., p. 257.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ *L'Assommoir*, p. 399.

En suivant les éléments zoliens dans ce contexte, nous avons identifié le caractère de Gervaise et son milieu. Puisque tous les deux déterminent son destin, nous pouvons poser la question suivante : quelle sorte de déterminisme s'y trouve-t-il ? D'abord, nous pouvons apprécier comment le récit construit le milieu de Gervaise afin de montrer l'ampleur de sa puissance. Il commence par sa liaison avec Lantier, qui l'abandonne. Puis il ajoute le mariage avec Coupeau, qui devient un ménage-à-trois. Ensuite, les deux hommes « bouffent la boutique ». En même temps, son mari lui montre la consolation alcoolique pour la déchéance de sa vie, qui elle-même entraîne une chute dans l'abîme. Les circonstances que nous y voyons constituent une force supérieure à Gervaise ; elle se perd face à la combinaison de ces éléments. Néanmoins, le texte ne fait pas de Gervaise simplement une victime passive de cette force. Par un contraste avec Coupeau, le texte différencie les deux personnages par rapport à la force de la machine à soûler. En plaçant Coupeau à l'hôpital Sainte-Anne, le récit encadre son *delirium tremens* dans les observations cliniques des médecins⁴⁹. Ce regard scientifique montre que le déterminisme qui s'empare du corps de Coupeau relève d'une nécessité physique. Puis, en étalant toutes les étapes du *delirium tremens* du zingueur, le récit présente une victime passive, avec l'image pathétique d'une marionnette manipulée par le poison alcoolique. Par contraste, le texte marque la différence en présentant Gervaise qui imite seulement les mouvements de Coupeau ; il ne montre pas, donc, son corps passivement contrôlé par l'eau-de-vie. Bien entendu, son imitation des mouvements de son mari signifie le triomphe de la machine à soûler ; mais, en les imitant, Gervaise agit. Le récit marque une autre différence ; Gervaise pense à la machine à soûler et y réagit. En fin de compte, elle perd la lutte ; mais, elle reste agent.

⁴⁹ « Un interne, un gros garçon blond et rose, en tablier blanc, tranquillement assis, prenait des notes. Le cas était curieux, l'interne ne quittait pas le malade », *ibid.*, p. 481.

Par conséquent, on peut spéculer sur l'aspect expérimental du récit. Le pouvoir du milieu est supérieur à la capacité de Gervaise ; mais, il n'est pas tout-puissant. Le récit suggère qu'un autre personnage, avec un caractère différent, Goujet, par exemple, peut y résister⁵⁰. En plaçant Gervaise dans ce milieu, le récit montre le résultat spécifique pour Gervaise. L'expérience consiste, donc, en une combinaison de la mollesse et de la complaisance de Gervaise et tous les éléments que le récit rassemble et qui constituent son milieu. Finalement, le milieu détermine le destin de Gervaise à cause du rapport particulier entre son pouvoir et sa faiblesse—comme la théorie zolienne l'implique. L'analogie la plus proche de ce déterminisme se trouve dans la tragédie grecque⁵¹. Dans ces drames, le pouvoir des dieux est supérieur aux mortels ; mais il ne suffit pas à déterminer le destin d'un mortel particulier. Le mortel y succombe à cause de son défaut moral. Dans le vocabulaire du *Roman expérimental*, le milieu correspond, plus ou moins, au pouvoir divin ; et le caractère du personnage correspond au défaut moral. Pour Œdipe, le défaut s'appelle *hubris* ; mais, pour Gervaise, sa mollesse et sa complaisance la rendent vulnérable face à la machine à soûler. Son désir de « faire plaisir au monde » la fait la femme de Coupeau et l'amante de Lantier. Même à l'Assommoir, le récit de nouveau suggère sa complaisance ; Coupeau et ses compagnons la pressent de déguster de l'eau-de-vie. Puis, selon Noiray, le récit métaphorise le pouvoir économique et social dans l'alambic ; la machine à soûler, où sa liaison et son mariage la mènent, correspond, donc, au pouvoir divin. Nous pouvons appeler ce déterminisme dramatique puisque le pouvoir auquel Gervaise se heurte se

⁵⁰ Quand Gervaise, Virginie et Goujet trouvent Coupeau chez le père Colombe, le mari se fâche : « Pour l'apaiser, il faut que Goujet acceptât une tournée de quelque chose », *ibid.*, p. 255.

⁵¹ « L'espace de la science, transporté dans le cœur des personnages, donné sur l'étendue de leur agitation, fait de leur proportion une disproportion : la distance toujours ouverte de ce qu'ils sont à ce qui les supporte. L'homme devient tragique au-dedans de lui-même : il n'attend plus des dieux l'ombre de ce qu'il est ; il est sa propre nuit, sans appel et sans voix. Il est cette question qui n'a point sa réponse. Les Erinnyes se taisent et le Pythie est morte », Alain de Lattre, *Le Réalisme selon Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 65.

présente comme un force extérieure et plus puissante qu'elle ; néanmoins, le drame⁵² consiste en la lutte entre ce pouvoir et ce qui vient de l'intérieur de Gervaise, bien qu'elle ne réussisse pas.

Si on accepte que le récit utilise le déterminisme dramatique dans l'histoire de Gervaise, on peut comparer la théorie de Zola et sa pratique. Dans le premier chapitre, nous avons vu qu'avec le roman expérimental, Zola emploie la méthode scientifique, dont le but consiste à découvrir le déterminisme. Bernard prône que la médecine expérimentale aboutit au déterminisme au niveau des corps organiques comme la physique découvre le déterminisme qui règle les corps inorganiques. De plus, il dit que le déterminisme se trouve au niveau psychologique. Zola prend la relève de Bernard quand il prône que la psychologie est le domaine du roman expérimental. Puis, il cite explicitement le chimiste, le physicien, et le physiologiste en insérant le déterminisme dans le roman expérimental. Pourtant, si on comprend le déterminisme au niveau psychologique dans le même sens qu'au niveau physiologique, les sujets humains ressemblent aux corps organiques, qui manquent d'indépendance. La force extérieure détermine les mouvements des corps organiques, qui y réagissent passivement. Le *delirium tremens* relève du déterminisme physiologique, par exemple.

Pourtant, le récit ne présente pas Gervaise comme une victime du déterminisme physiologique. Par conséquent, il est possible de constater que l'histoire de Gervaise ne se conforme pas à la théorie de Zola en ce qui concerne le déterminisme bernardien—à propos duquel Zola argumente qu'il est l'essentiel du roman expérimental. En fait, le récit exempte explicitement Gervaise de ce type de déterminisme. En l'occurrence, ce que la blanchisseuse malchanceuse subit ressemble à ce que Becker explique en résumant la logique du récit zolien. En particulier, elle fait référence à la « logique intérieure des personnages et logique du récit,

⁵² En grec ancien « δράμα » veut dire *acte* ou *action*.

logique des tempéraments et logique des faits⁵³ ». On peut dire que la combinaison de la logique intérieure d'un personnage et la logique du récit—ou la logique d'un tempérament et la logique des faits—présentent le déterminisme dramatique où le personnage reste agent. Le récit présente la logique intérieure de Gervaise, où il étale ses raisonnements, dans le style indirect libre, par exemple ; et cette logique manifeste son tempérament. Ensuite, la logique du récit vient de la structure de son histoire ; elle est la logique des faits, contre lesquels Gervaise réagit dans ses pensées. Dans la mesure où ses actes viennent de son intérieur, elle n'est pas passive comme le sujet d'une expérience physiologique.

En conclusion, nous nous sommes focalisé sur l'histoire de la chute de Coupeau dans l'alcoolisme, puis sur la défaite de Gervaise par l'alcoolisme. Ensuite, nous avons comparé les deux cas afin de comprendre comment fonctionne le déterminisme dans chacun d'eux. Par l'image de la machine à soûler, le texte présente la différence entre la nécessité physiologique et la nécessité psychologique. Enfin, nous avons contrasté les deux types de déterminisme pour constater la différence principale entre eux. Le résultat nous permet de voir que le déterminisme qui marque la déchéance de Gervaise ne se conforme pas à la théorie de Zola dans *Le Roman expérimental*.

⁵³ Becker, op.cit., p. 86.

5 Conclusion

Dans le premier chapitre, nous avons considéré la théorie que Zola élabore dans *Le Roman expérimental*. Il y présente le raisonnement qui doit expliquer sa pratique comme romancier naturaliste. Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé la façon par laquelle le texte de *L'Assommoir* montre plusieurs aspects de la lente déchéance de Gervaise Macquart. Finalement, nous avons fait le bilan de la théorie zolienne du roman expérimental en traçant les types de déterminisme que le texte révèle pour l'alcoolisme de Gervaise et de son mari. Nous avons découvert que la théorie du roman expérimental ne réussit pas à expliquer ce que le texte de *L'Assommoir* présente. Le déterminisme, que la méthode expérimentale vise à démontrer dans le monde physique et physiologique, ne convient pas au niveau psychologique. Après tout, il reste à Gervaise la subjectivité d'un agent. Les circonstances nuisibles de sa vie triomphent d'elle ; certainement, la lutte est inégale. Et bien entendu, elle ne comprend pas l'étendue de toutes les forces qui agissent contre elle. Pourtant, elle les confronte ; la logique que Gervaise manifeste dans ses actes reste une logique humaine.

Par conséquent, s'il y a une expérience, elle consiste en cette lutte inégale entre Gervaise et son milieu accablant. Et s'il n'y a pas d'expérience vraiment scientifique, au moins on peut désigner le texte comme une expérience dramatique dans laquelle la logique de Gervaise—sa manière de penser et de réagir—confronte la logique des circonstances. S'y trouvent les possibilités et les impossibilités qui définissent sa vie. Elle pourrait profiter des possibles ; les impossibles la bloquent. Dans le rapport entre la logique humaine et la nécessité sociale et économique se révèle le drame. Il nous engage à voir s'il y a une vraie lutte entre les deux éléments. Une vraie lutte implique que les événements que le personnage subit sont

vraisemblables. Les événements eux-mêmes doivent sembler vrais ainsi que les liens entre eux. On doit pouvoir croire à la procession des circonstances.

De ce point de vue, on pourrait s'inquiéter de l'idée de l'expérience dramatique. Il y a un danger que le personnage devienne un objet expérimental. Si le texte expérimentait avec la vie de Gervaise, il risquerait un changement d'aspect. Le récit semblerait détaché et le personnage deviendrait un objet de tourment, une victime de l'expérience. Le narrateur pourrait, donc, prendre un air d'indifférence comme l'interne à l'hôpital Sainte-Anne. Et dans notre examen du roman, nous avons trouvé que les événements qui forment des crises pour Gervaise s'agglomèrent dans une structure infranchissable. En considérant cette structure, on peut se demander si l'agglomération est vraisemblable. Si elle semble manipulée ou artificielle, on peut douter du texte de Zola. Le récit paraîtrait basculer dans une expérience qui fait de Gervaise un objet expérimental.

Bibliographie

Principales Editions

L'Assommoir, Paris, Charpentier, 1877

Œuvres complètes, t. III, édition établie sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Tchou, Cercle du livre précieux, 1967

L'Assommoir, Paris, GF Flammarion, Chronologie, Présentation, Notes, Dossier, Bibliographie, Lexique, par Chantal Pierre-Gnassounou

Zola Emile, *Le Roman expérimental*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1923.

Ouvrages Généraux sur Zola et le Natrualisme :

Baguley David, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, « Le Texte à l'œuvre, » 1995.

Becker Colette, *Les Apprentissages de Zola, du poète romantique au romancier naturaliste (1840-1867)*, Paris, PUF, 1993.

_____, *Zola : Le saut dans les étoiles* (Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002)

Émile Zola, carnets d'enquêtes, une ethnographie inédite de la France, textes présentés et établis par Henri Mitterand, Plon, « Terre humaine » 1987, rééd. Pocket, 1991.

Hamon Phillipe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

Kaempfer Jean, *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, Paris, José Corti, 1989.

Mitterand Henri, *Zola et le naturalisme*, Paris, PUF, 2^e éd., 1989.

Le Naturalisme, colloque de Cerisy, Paris, UGE, 1978.

Noiray Jacques, *Le Romancier et la machine : l'image de la machine dans le roman français 1850-1900*, t.I, José Corti, « L'univers de Zola », 1981.

Ouvrages et Articles sur *L'Assommoir* :

Dubois Jacques, « Les refuges de Gervaise. Pour un décor symbolique de L'Assommoir », *Les Cahiers naturalistes*, no 30, 1965, p. 105-117.

Leduc-Adine Jean-Pierre, « 'Fais dodo, ma belle !' Compétence et performance dans la dernière séquence de *L'Assommoir* », dans *Genèse des fins*, textes réunis par Claude Duchet et Isabelle Tournier, Paris, PUF, 1996, p. 99-118.

---, « Tentation, fonction et construction du mélodrame de L'Assommoir : un fait divers, Lalie Bilard ou la « petite mère », dans *Zola sans frontières*, textes réunis par Auguste Dezalay, Presses universitaires de Strasbourg, 1996, p. 13-83.

Mitterand Henri, « Modèles et contre-modèles. Naissance de l'ouvrier romanesque : *L'Assommoir* », dans *Le Regard et le signe*, Paris, PUF, 1987, p. 209-229.

Sanders, James B., « Busnach, Zola et le drame de L'Assommoir », *Les Cahiers naturalistes*, no 52, 1978, p. 109-121.

Wollen Goeff, « Ne pas tomber dans le Manuel. Zola, Eugène Manuel, et Arthur Ranc », *Les Cahiers naturalistes*, no 56, 1982, p. 170-188.