Document generated on 07/14/2025 6:57 p.m.

Études françaises

« L'Assommoir », langage de l'« autre »

Martine Léonard

Volume 10, Number 1, février 1974

Écrire c'est parler

URI: https://id.erudit.org/iderudit/036566ar
DOI: https://doi.org/10.7202/036566ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)
1492-1405 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Léonard, M. (1974). « L'Assommoir », langage de l'« autre ». *Études françaises*, *10*(1), 41–60. https://doi.org/10.7202/036566ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1974

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

«L'Assommoir», langage de l'«autre»

Martine Léonard

Depuis la parution de *l'Assommoir,* les critiques n'ont cessé de souligner le tour de force qu'avait représenté pour Zola l'introduction dans son roman d'une parole populaire, qui se fait entendre non seulement au niveau du discours des personnages, mais jusque dans le récit d'un narrateur absent — narrateur d'autant plus puissant précisément qu'il ne se montre pas, mais dispose à son gré une histoire qu'il déroule au passé simple, manipulant une troisième personne (par définition une non-personne) : le tour de force ne résidait-il pas dans cette fusion d'une parole populaire et d'une écriture « bourgeoise », au sens où Roland Barthes entend ce mot, et dont il dit qu'elle « fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse [1] » ?

Ce qui frappe en effet le lecteur-consommateur que nous sommes, c'est la présence d'un lexique familier, voire argoti-

1. Roland Barthes, *le Degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, 1953, p. 53.

que, mais nous nous attacherons plutôt ici à décrire quelles structures syntaxiques rendent naturelle une telle utilisation, naturelle jusqu'à faire oublier la rupture entre le niveau du récit et les différents niveaux de discours qu'il véhicule. En effet, au départ tout tendait à opposer l'écriture du narrateur et les paroles des personnages : paroles qui peuvent être intégrées (narrativisées : « Et elle raconta son voyage [2] ») ou transposées (style indirect : « Mme Lorilleux demanda à son frère s'il n'avait pas entendu en montant les gens du quatrième se battre » — 68) ou enfin rapportées directement (dialogues)[3]. Or, la distance qui sépare la parole de l'écrit diminue peu à peu au cours du roman si bien qu'il devient de plus en plus difficile de les opposer car, tandis que les personnages s'expriment de façon de plus en plus relâchée, le narrateur, lui, par osmose, leur emprunte leur manière de dire leur propre histoire. Il s'agit pour nous d'examiner quels procédés ont rendu cette « uniformisation [4] » possible et naturelle : or nous pensons que la syntaxe est précisément l'élément déterminant ici, même si son rôle est moins frappant que celui du lexique : ainsi, dans un passage comme celui-ci :

> Lorsque Clémence se mit à roucouler : *Faites un nid,* avec un tremblement de la gorge, ça causa aussi beaucoup de plaisir; car ça rappelait la campagne, les oiseaux légers, les danses sous la feuillée, les fleurs au calice de miel, enfin ce qu'on voyait au Bois de Vincennes, les jours où l'on allait tordre le cou à un lapin. Mais Virginie ramena la rigolade... (254),

on passe nettement d'un niveau purement narratif (descriptif) à un niveau représentatif : celui des paroles suggérées à la fin par l'expression perçue comme argotique : « on allait tordre le cou à un lapin », mais il convient de se demander

2. Emile Zola, *l'Assommoir,* Paris, Le Livre de poche, 1967, p. 186. Dorénavant, les références à cette édition seront indiquées entre parenthèses, dans le texte.

3. C'est à G. Genette que nous empruntons cette terminologie des différents niveaux de paroles dans le roman (*Figures III,* Paris, Seuil, 1972, p. 191).

4. C'est M. Cressot qui emploie cette expression dans son article « La langue de *l'Assommoir* », *le Français moderne,* vol. 8, 1940, p. 213.

si ce passage n'est pas favorisé surtout par les éléments de la langue parlée que sont ici les *ça* et les *on* qui précèdent.

On comprend alors pourquoi l'« outil magique » (pour reprendre une expression de M. Cressot) de l'uniformisation de l'écriture sera représenté dans le roman par cette forme ambiguë de discours transposé qu'est le style indirect libre, qui tient à la fois d'une structure indirecte (transposition des pronoms personnels et des temps verbaux) et du style direct (maintien d'éléments affectifs au niveau lexical et syntaxique), mais se caractérise essentiellement par l'absence de tout terme déclaratif. Il était normal que Zola favorise ce niveau, car il permet d'éviter l'opposition narrateur/personnage et fond les deux discours en un. Des passages entiers sont construits sur une alternance narration/style indirect libre [5], comme dans l'exemple suivant, où nous avons souligné les phrases de ce dernier niveau :

> Et le cortège alla sous le Pont-Royal. *On y était joliment bien. Par exemple, on pouvait appeler ça une idée chouette!* Les dames étalèrent leur mouchoir sur les pavés... (92).

Cette alternance donne le « tempo » du récit et fait qu'après un passage signalant des paroles, on attend un retour au niveau descriptif, généralement marqué par un *et* :

> Il fallait voir Coupeau crâner dans la rue de la Goutte-d'Or ! Il appelait Poisson le cocu. *Ça leur clouait le bec, aux bavardes. Ce n'était plus lui le cocu. Oh! il savait ce qu'il savait.* [Suit un passage en style indirect libre qui se termine ainsi :] *Pourtant ça y était, cette fois; on avait vu les amoureux, il ne s'agissait plus d'un cancan en l'air.* Et il se fâchait... (359).

Évidemment l'imparfait est un moyen tout désigné ici pour assurer la fusion des niveaux de l'histoire et du discours : on n'a pas assez remarqué encore que ce tiroir est le seul à jouer un rôle dans les deux catégories [6] et permet de réduire

5. Parfois le clivage peut se faire à l'intérieur d'une même phrase : « Son offre parut *très farce* » (p. 93).

6. Nous nous référons ici à la description de E. Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *in* : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

l'opposition du temps du récit (le passé simple) et du temps de la parole (centré sur le présent). Presque tout imparfait ici devient susceptible d'une double interprétation et une phrase comme : « Gervaise ne voulait pas de noce » (75) ou « Certes, il n'aimait pas les corbeaux » (76) devient ambiguë quant à l'instance de son énonciation. Sans nous limiter à ce niveau, nous nous proposons d'étudier dans *l'Assommoir* quelques-uns des procédés syntaxiques qui contribuent à introduire dans l'écrit la langue parlée familière, ce qui ne saurait se faire sans une modification des rapports narrateur/personnage. Nous analyserons particulièrement les procédés de caractérisation des personnages, comme individu et comme groupe.

Le personnage, dans ce type de roman, apparaît au lecteur d'abord comme un nom propre [7] : « Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin » (9). Il est d'ailleurs intéressant de noter que le fonctionnement du nom propre lui permet de se trouver aussi bien dans des phrases du récit (= histoire) que dans le discours, à titre de vocatif par exemple. Sa signification n'étant autre que de « désigner quiconque porte ce nom », comme le dit Jakobson qui le range parmi les « structures doubles » du langage, au niveau textuel le phénomène de circularité est particulièrement mis en évidence puisque le personnage en question épuise toute son existence dans cette référence à un nom.

C'est cette désignation qui détermine toutes les autres, soit que le narrateur par la suite ne fasse que référer au nom propre par l'anaphorique *il/elle,* soit qu'il surcharge au contraire le nom d'une caractérisation qui pourra être purement descriptive : ainsi Clémence (le relevé concerne le chapitre v) se voit désignée par les expressions : *la grande Clémence* (ou le nom propre devient un nom commun) ou encore *l'ouvrière;* mais plus généralement la caractérisation introduit un élément subjectif, sous la forme d'un jugement porté sur le personnage par un autre personnage : il s'agit

7. Fonctionnement très différent, en particulier, du pronom personnel.

d'expressions péjoratives comme : « cette grande vaurienne » ou « cette dessalée de Clémence » qui superposent deux types d'énonciation, le récit proprement dit et une parole subjective [8].

C'est à cette dernière expression que nous nous arrêtons plus particulièrement, car nous avons relevé plus d'une centaine d'exemples du type « ce sacré sournois de Lantier » (312) ou « cet animal de Boche » (251) et *tous* les personnages du roman paraissent liés à ce syntagme, certains même ne sont jamais présentés que dans des structures de ce type, comme s'ils ne parvenaient pas à acquérir d'autonomie : il s'agit de personnages secondaires, comme Augustine, qui n'est presque jamais nommée autrement que « ce louchon d'Augustine », ou le Père Colombe, « ce roussin de Père Colombe » (50). On pourrait saisir à ce niveau la dégradation des rapports Gervaise/Coupeau, en relevant les expressions sarcastiques dont ce dernier devient l'objet dans la deuxième partie du roman : « cette rosse de Coupeau » (477), pour n'en citer qu'une. Une seule exception à cela : Gervaise, précisément parce que c'est elle qui sert de point de référence, et que c'est elle qui voit les autres la plupart du temps; la seule expression de ce genre que nous ayons relevée à son propos est mise dans la bouche de Maman Coupeau : « cette coquine de blanchisseuse » (310). Or, la fréquence de ce syntagme dans *l'Assommoir* paraît liée au processus de l'« uniformisation » dont nous parlions plus haut : en effet, il permet de superposer à la phrase écrite, de type affirmatif, un jugement exclamatif qu'on est forcé de supposer à cause de la présence du démonstratif d'une part et d'un terme d'injure d'autre part. Ainsi un passage comme « Cette vaurienne de Clémence, qui, dans les bastringues, menait le chahut avec des cris de merluche... » (206), outre la phrase du récit, dont *Clémence* est le syntagme nominal sujet, contient une autre phrase sous-jacente : « Clémence est/était une vaurienne », à laquelle il faut faire subir plusieurs transformations pour obtenir le

8. Les sobriquets sont très fréquemment utilisés dans le roman : *Mes-Bottes, la Banban,* etc, et constituent une manière plus subjective de caractériser le personnage.

type de syntagme représenté dans le texte et, entre autres, une transformation exclamative car le démonstratif ne se justifierait pas autrement devant un nom propre. Il semble que la phrase intermédiaire qu'il faille reconstituer serait : *Clémence ! Quelle vaurienne ! Nous ne nous aventurerons pas cependant à donner une interprétation transformationnelle [9] de ce type de syntagme, bien qu'il nous semble que ce soit dans cette direction que la véritable explication doive en être cherchée.

Il arrive parfois que des noms communs se trouvent dans des structures de ce type : il s'agit de termes de parenté (*frère, sœur, mari,* etc.) ou de termes de la hiérarchie sociale (*singe,* pour patron, *apprentie, ministres, président,* etc.). Plus intéressants sont les exemples appartenant à la catégorie de l'inanimé et ainsi chargés d'une caractérisation personnelle : les quelques exemples de ce type que nous ayons relevés permettent de mettre le doigt sur des éléments clés de l'existence de Gervaise, caractérisés positivement : « cette bougresse de blanquette » (239) ou « ce grand coquin de meuble » (353), mais le plus souvent négativement : « ce gredin de décembre » (365), « ce gueux de soleil » (161) ou « sa pétaudière de cambuse » (443). On trouve enfin, et dans un emploi qui marque une limite : « Gervaise... tourmentée *d'une bête de peur...* » (72)[10].

Le syntagme a généralement dans notre texte la forme :

démonstratif + déterminant + de + nom propre

ex. : « cette crapule de Bonaparte » (12). Il faut cependant signaler que le prédéterminant est parfois un possessif : « *son* soulard de mari » (163), plus rarement un indéfini : « *un* feignant d'homme » (384) et à quelques reprises un article défini : « *les* salopiauds d'hommes » (410)

9. Si ce syntagme a fait l'objet de plusieurs analyses grammaticales (cf. par exemple A. Eskénazi, « Quelques remarques sur le type *ce fripon de valet* et sur certaines fonctions syntaxiques de la préposition *de* », *le Français moderne,* vol. 35, 1967, p. 184-200), aucune interprétation générative n'en a encore été donnée.

10. Signalons un exemple qu'on serait tenté de rattacher à cette série : « la petite Sibérie de leur cambuse » (p. 365) si le possessif *leur* n'en faisait une structure nettement différente (on devrait avoir en effet : *leur Sibérie de cambuse).

— ce qui tend à prouver que ce syntagme est devenu ici un moule commode pour l'insertion d'éléments péjoratifs, appartenant à la langue parlée, dans une phrase écrite, de type affirmatif. La souplesse avec laquelle Zola l'utilise lui permet d'adapter le prédéterminant selon les besoins du texte : ainsi, du démonstratif, qui comporte le maximum d'affectivité, à l'article défini, qui transmet le minimum d'affectivité, on a toute une gamme d'expressions plus ou moins reliées au langage des personnages. Notons que le syntagme peut être senti comme plus ou moins homogène selon que le genre des deux termes mis en rapport est le même ou non : en effet dans le premier cas le prédéterminant peut être considéré comme portant sur les deux termes à la fois (d'où homogénéité), par exemple : « cet animal de Mes-Bottes » (84) ou « cette grande carcasse de Virginie » (46), mais il arrive parfois que, les deux termes étant de genre différent, la distorsion accentue alors le comique de l'expression : « cette couleuvre de Zidore » (129), « ce louchon d'Augustine » (159).

Mais c'est surtout au niveau du terme servant de déterminant que joue la familiarité : il s'agit de termes à mi-chemin entre le substantif et l'adjectif [11], véhiculant généralement une invective ; le paradigme est très riche dans *l'Assommoir* : crapule, traînée, bringue, gueux, gredine, roussin, animal, escogriffe, mufe, loupiat, salaud, fripouille, feignant, chameau, cornard, cocu, cochon, rosse, etc. Il est rare que le niveau de cette expression soit purement descriptif, par exemple : « ce tambour-major de Goujet » (124) ou « Ce grand corps de Goujet » (319). Rare également que la vision ne soit pas dépréciative, mais traduise un rapport amical, de l'affection, ou même de l'admiration : « ce farceur de Boche » (243).

Mais sans nous attarder plus à la description de ce syntagme, voyons quel est son fonctionnement dans le roman. Il signale sans aucun doute un fait de parole : au début, c'est presque toujours dans des dialogues qu'on le relève :

11. Certains d'ailleurs s'accordent : bougre/bougresse, vaurien, gredin, etc.

> je t'ai vu entrer au Grand-Balcon avec *cette traînée d'Adèle* (17).

Puis on observe un déplacement et cette formule s'introduit dans le style indirect libre :

> Elle l'interrompit par un long rire. *C'était vrai pourtant, elle avait donné le fouet à cette grande carcasse de Virginie. Ce jour-là, elle aurait étranglé quelqu'un de bien bon cœur.* Et elle se mit à rire plus fort... (46),

et même à l'intérieur du récit : il arrive souvent que ce syntagme soit complément d'objet d'un verbe de type déclaratif, ce qui fait basculer le récit de la description d'un fait de parole aux paroles elles-mêmes :

> on entendait, dans le bruit, des mots lancés très haut par Mme Fauconnier, en train de se plaindre de ses ouvrières, d'un *petit chausson d'apprentie qui lui avait encore brûlé, la veille, une paire de draps* (99).

Le rôle du syntagme en question est précisément de souligner le passage d'un niveau à un autre sans qu'il soit nécessaire pour cela de passer au style direct : c'est donc le moyen de fondre récit et parole des personnages :

> Mes-Bottes comprit et se remit à invectiver *cet entortillé de Père Colombe* (296).
>
> Il mangeait beaucoup, se fichait de *cet efflanqué de Lorilleux...* (323).
>
> Et elle se grisa trois jours, furieuse, les poings serrés, la bouche enflée de mots abominables contre *sa garce de fille* (146).

Finalement la véritable mimésis n'est plus une représentation, mais la chose même, comme le remarquait G. Genette [12] : le langage ne renvoie plus ici à autre chose qu'à lui-même. Parfois cette expression s'introduit dans le récit proprement dit, et sans aucune allusion à une parole d'un personnage :

> *Et son loup de père* triomphait, l'appelait vadrouille... (377).

On peut dire alors que le narrateur s'est effacé, ou bien est-il là, au même titre que ses personnages ? Il faut en tout cas

12. Cf. « Frontières du récit », *Communications*, n° 8, 1966, p. 155.

signaler que cette tournure de la langue parlée se trouvant, dans 50% des cas, dans des phrases de ce dernier type, ce ne peut être un hasard. Mais le déplacement d'une telle formule d'un niveau à l'autre ne fait que suivre l'effacement progressif, au cours du roman, du discours direct (le taux le plus élevé est au chapitre premier et le taux le plus bas au chapitre XII), effacement qu'il faudrait décrire dans ses détails et qui n'est qu'un aspect de l'intériorisation de la parole qui fait qu'il devient de plus en plus difficile de discerner les paroles des personnages et celles du narrateur, ce qui aboutit en particulier aux soliloques de Gervaise (on commence à en trouver au chapitre IX, 326). Le rôle du style indirect libre est primordial car il permet de neutraliser l'opposition parole/pensée, de ne pas préciser s'il s'agit d'une phrase qui fut réellement prononcée ou simplement pensée. Ce flou est d'ailleurs caractéristique du personnage central : Gervaise est vue de plus en plus de l'intérieur, au fur et à mesure qu'elle se coupe des autres et se replie dans une indifférence de plus en plus générale; quant à la détérioration du langage qui accompagne cette déchéance, on peut supposer qu'elle est là précisément pour traduire cet isolement grandissant de Gervaise : la parole même disparaît puisqu'il n'y a plus de communication et c'est alors un ruminement intérieur qui remplace le récit. Pour saisir cette évolution à travers le langage de Gervaise, il n'y a qu'à comparer deux passages où elle exprime son mépris du « qu'en-dira-t-on [13] » : le premier (181) se trouve au chapitre V, il est très bref et l'expression, traduite par le style indirect libre, est familière mais non proprement argotique :

> Gervaise se moquait pas mal des Lorilleux, des Boche et de tous ceux qui ne disaient point comme elle. *S'ils n'étaient pas contents, n'est-ce pas, ils pouvaient aller s'asseoir. Elle gagnait ce qu'elle voulait, c'était le principal.* Dans le quartier, on avait fini par avoir pour elle beaucoup de considération... ;

13. C'est un leit-motiv dans sa bouche, mais tout finalement dans le roman tend à rendre cet effort dérisoire.

le second (chapitre XII, 443-444) s'étale sur une page entière, avec une concentration argotique particulièrement grande :

> Vrai, elle le trouvait trop rossard, cet *entripaillé* [14], elle l'avait où vous savez, et profondément encore! C'était comme *sa bête brute de Coupeau,* qui ne pouvait plus rentrer sans lui tomber sur le casaquin : elle le mettait dans le même endroit que le propriétaire. À cette heure, son endroit devait être bigrement large car elle y envoyait tout le monde, tant elle aurait voulu se débarrasser du monde et de la vie [...] Et c'était ces jours-là, qu'elle l'avait dans le derrière. Oui, dans le derrière *son cochon d'homme!* dans le derrière, les Lorilleux, les Boche et les Poisson! dans le derrière, le quartier qui la méprisait! Tout Paris y entrait, et elle l'y enfonçait d'une tape, avec un geste de suprême indifférence, heureuse et vengée pourtant de le fourrer là.

Ici il ne s'agit plus vraiment de style indirect libre : on est très près d'un monologue intérieur et le narrateur en tant que tel a disparu.

Nous pensons que d'autres éléments syntaxiques jouent le même rôle que le syntagme que nous venons d'étudier, c'est-à-dire contribuent à uniformiser la syntaxe, à réduire l'opposition entre le récit et les paroles des personnages : nous ne ferons ici qu'esquisser l'analyse de ces différents éléments, qui demanderaient chacun de nombreux relevés et une étude particulière.

Le fonctionnement des déictiques dans un texte littéraire a un double aspect : le démonstratif, en tant qu'élément de la langue parlée, renvoie à une situation commune aux locuteurs, il est chargé, au niveau proprement linguistique, d'intégrer un élément de la situation dans la phrase, que cet élément ait ou non été déjà nommé; dans un texte le même élément est chargé de créer une cohérence interne en renvoyant à un élément du contexte. Si un exemple comme le suivant fait bien saisir l'aspect purement référentiel du démonstratif :

14. Il s'agit du propriétaire. (C'est nous qui soulignons.)

la grande Clémence, *cette* fille qui habitait autrefois au sixième... (155),

il faut nécessairement que le narrateur ait déjà fait mention du personnage pour qu'il apparaisse ainsi. Mais la plupart du temps à cette première fonction s'en rattache une seconde : il s'agit de souligner un fait de parole et les démonstratifs sont alors choisis pour instaurer une complicité soit entre personnages :

Une boutique bleue à *cette rien du tout*[15], si ce n'était pas fait pour casser les bras des honnêtes gens! (151),

soit entre le narrateur et le lecteur :

Puis le quartier restait conquis par les bonnes manières de Lantier. *Cet enjôleur* fermait le bec à toutes les bavardes (283).

Le démonstratif peut même être renforcé et devient alors une structure particulièrement propre à accueillir des éléments argotiques, dans la mesure où elle appartient plus évidemment à la langue parlée :

Certes, il n'aimait pas les corbeaux, ça lui crevait le cœur de porter ses six francs à *ces galfâtres-là*... (76).

et on la trouve même à l'intérieur du récit, sans qu'il soit possible de la rapporter à un personnage :

à vingt pas, sur l'autre trottoir, venaient Coupeau, Boche et Bibi-la-Grillade. *Ces trois-là* étaient en redingote noire... (78).

Un cas particulier est représenté par l'emploi du démonstratif neutre *ça*, qui est extrêmement fréquent dans le roman : il s'agit d'un degré zéro du syntagme nominal de type inanimé, de forme essentiellement parlée. Très souvent ce pronom indique une phrase de style indirect libre :

Personne n'aimait le poisson ; *ça ne tenait pas à l'estomac et c'était plein d'arêtes* (223)[16].

L'imprécision est le propre de la syntaxe affective, et c'est pourquoi cet élément est tellement privilégié ici.

15. Il s'agit d'un passage en style indirect libre, rapportant les paroles des Lorilleux à propos de Gervaise.

16. Autre exemple où le *ça* est le seul indice d'un style indirect libre : « Ce furent les peintures dont on faillit ne jamais sortir. Ça ne voulait pas sécher » (p. 149).

Mais la plupart du temps *ça* entre dans des phrases typiques de la langue parlée : « *Ça* use une femme, un métier pareil » (326) qui tend à disloquer la phrase [17]. Le démonstratif joue alors un rôle d'anaphore, lorsqu'il reprend un terme : « Et le vin donc, mes enfants, *ça* coulait » (245) ou de cataphore dans le cas inverse (cf. exemple ci-dessus). Notons que le terme repris ou annoncé par *ça* est nécessairement le sujet (ou *thème*) de la phrase. Ces phrases « segmentées », caractérisées par un type d'intonation spécifique, sont fréquentes dans notre texte où elles miment en quelque sorte l'intonation propre à la langue parlée, et cela même à l'intérieur du récit :

> *Ça* lui semblait trop dur, de ne plus pouvoir se remuer chez elle... (354).

La langue parlée éprouve souvent le besoin d'insister sur un élément de la phrase, de le détacher, ce qui aboutit à segmenter la phrase, comme nous venons de le voir dans le cas du sujet inanimé repris (ou annoncé) par *ça*; mais d'autres types de reprises peuvent être utilisés : ainsi un sujet animé sera détaché : « *Moi,* j'aime les gens rigolos » (109) [18] et à la troisième personne on trouvera deux types d'emploi, selon que le pronom sujet de forme faible est ou non présent : « *Lui,* était républicain » (100) en face de : « *Lui,* lorsqu'il passait rue Coquenard et qu'il voyait la place, *il* aurait plutôt bu l'eau du ruisseau » (49). D'ailleurs le sujet de la phrase n'est pas le seul élément à être ainsi détaché : on trouve des compléments dans cette position : ainsi, le complément d'objet :

> Mme Lorilleux ayant dit qu'elle n'*en* mangerait pas, de *ces saucissons-là,* la société s'était mise à rire doucement... (342) [19].

17. C. Bally voit dans ces phrases le « type fondamental de la phrase parlée » *Traité de stylistique française,* Paris, Klincksiech, 1951, t. I, p. 311).

18. Nous empruntons ces exemples à l'article de J.-P. Davoine, « Le pronom sujet disjoint dans le style indirect libre de Zola », *le Français moderne,* vol. 38, octobre 1970, p. 447-451.

19. On retrouve ici le procédé signalé plus haut, et consistant à introduire dans le style indirect des éléments de langue parlée.

ou le complément d'attribution : « ça *leur* clouait le bec, *aux bavardes* » (358).

La mise en vedette d'un terme ne se fait pas seulement, dans la langue familière, par dislocation : deux autres types de procédés peuvent être utilisés pour arriver au même effet : le syntagme *c'est... que* [20] :

> *C'était* ce louchon d'Augustine qui venait de pratiquer un trou au milieu du marc (204).

et la transformation impersonnelle [21] qui utilise un pronom vide de façon nécessairement cataphorique : « *il* arriva une chance » (355), « *il* pleuvait du piqueton » (245).

Tous les procédés que nous avons envisagés jusqu'à présent tendaient à désigner le personnage comme individu, à travers une parole individuelle (que ce soit celle d'un personnage ou celle du narrateur, et d'ailleurs les deux voix deviennent de plus en plus indissociables). Nous voudrions maintenant considérer comment le personnage est présenté en tant qu'élément d'une collectivité. L'emploi le plus attendu, celui du *ils,* supposerait le narrateur à l'extérieur du groupe, ce qui se produit surtout lorsque le groupe n'est pas présenté vraiment comme tel : « Enfin, au bas de la rue, *ils* découvrirent Coupeau et Poisson dans l'Assommoir du Père Colombe » (235). — Il s'agit ici de Goujet, Gervaise et Virginie — Beaucoup plus fréquemment que le *ils,* on trouve un *on* qui permet à Zola de neutraliser différentes oppositions sur lesquelles le récit habituellement se fonde, et d'échapper à la dichotomie du personnage vu comme un *il*(s) — narration — et du personnage vu comme *je* (*nous*) — paroles —. Le rôle du *on* dans ce roman est très varié car, outre sa valeur habituelle (= degré zéro du syntagme nominal sujet animé, correspondant à *ça* pour l'inanimé), le plus souvent *on* repré-

20. On peut trouver des exemples très complexes, qui cumulent plusieurs types de transformations : « Et ce qui leur cassait les jambes, ce qui les exterminait, c'était par-dessus tout de payer leur terme » (p. 365).

21. Pour une analyse transformationnelle de ce type de phrase, cf. N. Ruwet, *Introduction à la grammaire générative,* Paris, Plon, 1967, p. 254-255 et l'article de D. Gaatone, « La transformation impersonnelle en français », *le Français moderne,* vol. 38, octobre 1970, p. 389-411.

sente, au niveau de récit, un groupe de personnages bien précis mais envisagé comme groupe : dans ce cas *on* équivaut donc à un *ils* (anaphorique) et accompagne en particulier le passé simple :

> Alors, *on* alla droit au *Moulin-d'Argent* (81).
>
> Chez la mère Louis, tout en suçant les petits os des petits pieds, *on* tapa de nouveau sur les patrons (298).

Les emplois de *on* avec l'imparfait permettent parfois l'ambiguïté *ils* = *nous* quant au sujet de l'énonciation :

> Il prit son sac sous la banquette, le posa devant lui, pendant qu'*on* buvait une dernière goutte (298)[22].

mais en général se rattachent sans doute possible à des passages de style indirect libre; et le *on* est alors l'équivalent d'un *nous,* comme c'est normal dans la langue parlée qui préfère ce pronom passe-partout à un *nous* qui exigerait une forme verbale plus complexe :

> *On* n'était pas dégoûtant à voir, n'est-ce pas ? Alors, *on* n'avait pas besoin de s'enfermer comme des égoïstes (247).

À l'intérieur des paroles rapportées, directement ou non, le *on* inclut la personne qui parle : « *on* serait quatorze, sans compter les enfants » (222) et le lecteur se trouve ainsi, indirectement, associé au groupe en question. D'ailleurs une variante de ce *on* est représentée par un emploi de *vous* extrêmement vague, mais ayant pour résultat d'impliquer le lecteur :

> il fallut quatre litres pour noyer cette bougresse de blanquette qui s'avalait comme une crème et qui *vous* mettait un incendie dans le ventre (239)[23].

De façon générale, le *on* permet une vision intériorisée du groupe, tant au niveau du récit, qu'au niveau des paroles des personnages. Mais il est une autre façon de renvoyer au syntagme nominal sans choisir une perspective personnelle

22. Ici « on buvait une dernière goutte » peut être considéré comme une phrase prononcée par le personnage, car la suite montre qu'il ne s'agit nullement d'une « dernière goutte ».

23. Signalons, dans un passage de style direct, « Tu *vous* pompes joliment ça ! » (p. 391).

(généralement fondée sur l'opposition *il/je,* neutralisée souvent par le *on*) : il s'agit de l'emploi de substantifs collectifs désignant un groupe de personnages : *la noce, la société, le quartier, la rue, la maison, l'atelier,* etc. Cet emploi est d'ailleurs lié à celui du *on* car le terme collectif est très souvent repris par ce pronom :

> *Dans le quartier,* la nouvelle boutique produisit une grosse émotion. *On* accusa les Coupeau... (150).
>
> *Dans la boutique,* à chaque triage, *on* déshabillait ainsi tout le quartier de la Goutte-d'Or (162).

Ces structures sont très proches des phrases segmentées que nous avons étudiées plus haut, car elles soumettent la phrase au même type de dislocation :

> Ce jour-là, pour la première fois, *chez les Coupeau, on* se flanqua une volée en règle (385).

qu'on compare avec une phrase comme : les Coupeau se flanquèrent... et on jugera immédiatement pourquoi l'expression argotique s'insère si facilement dans la phrase de Zola. Très souvent les termes collectifs que nous énumérions plus haut sont des mots de la langue familière, ce qui explique leur généralisation ici :

> Positivement, *la rue* crevait d'indigestion (247).
>
> Pendant une année encore, *la maison* boulotta (322).

Si on pousse la neutralisation personnelle encore plus loin, on obtient la disparition totale du syntagme nominal sujet, c'est-à-dire des phrases résultant d'une transformation passive : le rôle des passifs a été signalé à propos des descriptions de Zola [24], mais l'étude devrait être systématiquement poursuivie dans le récit entier. Souvent en effet le sujet (de type animé, renvoyant aux personnages comme groupe) est effacé, et on doit remonter à un *ils/on* qui se laisse en général assez facilement rétablir :

> Les assiettes *furent* si proprement *torchées,* qu'on n'en changea pas pour manger les pois au lard (240).

Le résultat de la transformation passive est de reléguer les personnages à l'arrière plan : qu'on compare par exemple

24. P. Hamon, « Qu'est-ce qu'une description? », *Poétique,* n° 12, 1972, p. 465.

une formule comme « ils acclamèrent l'idée », à celle que Zola emploie (297) : « L'idée fut acclamée ». Mais la forme passive du verbe n'est pas la seule possible dans ce cas et on doit joindre à ces exemples les cas de pronominalisation du verbe, qui eux aussi supposent l'effacement du sujet : « les nez se tournaient vers la cuisine » (241) — « les têtes s'allongeaient » (243) — « les verres se vidaient » (245), etc.

Nous rapprocherons ici de la transformation passive l'emploi de phrases du type : « C'était un étonnement... » (241), « Ce fut une bosse de rires » (93). On les trouve fréquemment dans le texte pour narrativiser des paroles sans renvoyer au sujet qui les a prononcées (qui est en général un sujet de type collectif) : « Ce furent des commentaires interminables » (481), « Et c'étaient des conseils pratiques sur l'amour » (410). On pourrait rattacher à ces exemples l'emploi de « il y a », d'un niveau plus familier, mais aboutissant également à l'effacement du sujet réel : « Et il y eut une rentrée triomphale » (241), « Et il y eut des acclamations » (222).

Si nous avons ici signalé des procédés n'appartenant pas à la langue parlée, et caractérisant plutôt un type d'écriture dit « naturaliste », c'était pour montrer qu'il y a deux façons pour le personnage de disparaître : soit au profit de l'écriture du narrateur, qui le pose de l'extérieur (comme *il*) ou l'efface complètement (passif) — soit au profit de sa propre parole (à lui, personnage) exprimée en général de façon indirecte et au sein de laquelle le *je* disparaît dans une collectivité qui s'exprime par le *on*.

Nous voudrions maintenant — et pour conclure cet inventaire des procédés d'uniformisation de la parole, qui convergent tous vers une disparition du personnage — montrer, à l'aide d'un passage qui se situe exactement au centre du roman, et qui prend figure de sommet [25], comment le lexique

25. Il est bien évident que la structure d'ensemble du roman comporte une partie ascendante et une partie descendante le sommet étant constitué par le chapitre VII, mais il est plus intéressant de remarquer que chaque chapitre présente une structure semblable et que ce qui est négatif dans le chapitre précédent devient un élément positif du chapitre suivant, ce qui rend possible la dégradation progressive des personnages.

argotique se développe à l'intérieur des moules syntaxiques que nous avons décrits : il s'agit de l'orgie du chapitre VII et plus précisément du début d'un paragraphe commençant par : « Et le vin donc, mes enfants, ça coulait autour de la table... » (245). On peut considérer tout ce passage comme le développement d'une phrase-noyau : « le vin coulait », subissant un certain nombre de transformations syntaxiques : 1) segmentation : « Et le vin donc... ça coulait », 2) forme pronominale : « Et les verres se vidaient d'une lampée », 3) forme impersonnelle : « Il pleuvait du piqueton », cependant que se développent deux paradigmes de type poétique, l'un à partir du terme *vin* et l'autre du verbe *couler*. Ces paradigmes sont constitués de mots argotiques ou de comparaisons : « ruisseau, jet rouge, eau de pluie, piqueton, jus de la treille, farceur, etc. ». Ici la richesse verbale atteint un sommet : tout ce qui touche au vin communique un délire verbal, manifestation de l'ivresse; la multitude même des mots ici devient une création malsaine [26].

Tous les faits énumérés jusqu'à présent tendent à une remise en question de la notion même de narration, dans la mesure où celle-ci ne saurait échapper à la tension des deux niveaux de l'histoire et du discours sans disparaître elle-même. Le discours du personnage est subversif ici, car il détruit la plausibilité même du récit, au lieu de la renforcer, et plus le narrateur cherche à s'effacer, plus il souligne sa présence; telle est du moins la conclusion paradoxale à laquelle nous aboutissons et que nous voudrions préciser à l'aide de deux dernières remarques tendant à montrer comment l'introduction dans le récit d'un niveau de langue populaire aboutit finalement à une contestation du récit lui-même.

Nous considérerons d'abord toute une série de termes — appelons-les des « évaluatifs » — qui relèvent à la fois de la description (niveau de la narration) et d'un discours, puisqu'ils sont empruntés à la langue familière et superposent à l'énoncé un jugement sur celui-ci : « le zingueur voulut verser

26. Citons, pour le paradigme de l'*eau de vie* : *chien, cric, schnick, casse-poitrine, vitriol, camphre,* etc.

le café lui-même. Il sentait *joliment* fort... » (119) ; « ça puait *ferme* » (305) ; « le petit héritage... dut être *rudement* écorné » (356) ; « Il fut pris d'une *sacrée* toux » (380). On pourrait allonger cette liste : contentons-nous de remarquer que ces évaluatifs véhiculent la vision des personnages mais constituent aussi parfois un signe du narrateur au lecteur, une façon de souligner le déroulement de l'histoire : « Ce jour-là, il devait *justement* poser les dernières feuilles de zinc... » (128), ou encore « Ce fut *précisément* ce samedi que Gervaise fit une drôle de rencontre » (199).

Plus significatif encore nous paraît être le traitement, dans *l'Assommoir,* de la notion de causalité : le récit ne renvoie pas à une vérité en soi et le narrateur rejette même la possibilité d'une telle vérité :

> Naturellement personne ne disait *la vérité vraie*; ceux qui auraient pu la savoir la jugeaient trop simple et pas assez intéressante (356).

Si nous avons souligné l'expression *la vérité vraie,* c'est parce que cette formule populaire joue, comme tous les procédés que nous avons relevés jusqu'ici, à la fois comme discours des personnages (l'emploi de la langue familière ferait alors partie du réalisme, s'il est possible encore d'employer ce terme) et comme un clin d'œil du narrateur au lecteur pour lui rappeler qu'il n'y a ici de « vérité » que celle qui est créée par le langage. L'expression de la causalité dans le roman renvoie donc, non à une vérité unique, mais à une parole qui constitue sa propre vérité : presque toute explication causale (mais il faudrait évidemment faire intervenir une gamme de nuances en rapport avec le terme introducteur de la causale) fait intervenir une parole subjective, parfois d'ailleurs explicitement soulignée par un « disait-il » :

> Coupeau seul était en blouse, *parce que,* disait-il, on n'a pas besoin de se gêner avec des amis... (239).

— ici la causale est, sans ambiguïté, l'expression des paroles de Coupeau. Parfois c'est la forme même de l'élément introducteur qui appartient à la langue parlée :

> Il approuvait même Goujet, *attendu que* c'était un bonheur de ne jamais avoir soif (296).

Mais parfois aussi rien ne signale que cette relation causale est vide de contenu :

> Aussi... Lantier se versa-t-il un verre de vin, pour se remettre, *car* il avait le cœur à l'envers (334).

Toute relation causale devient finalement suspecte et peut être considérée comme enfermée dans des guillemets :

> On avait fini par faire du vin à la française, dans un saladier, *parce que* le café donnait trop sur les nerfs de ces dames (342).

La proposition causale renvoie ici aux paroles qui l'ont prononcée, dans une circularité qui n'est pas sans absurdité, puisque le langage ne fait que renvoyer à lui-même : ainsi dans l'exemple suivant « ça expliquait pourquoi il aimait tant à se frotter aux blanchisseuses, *des filles pas bégueules* » (279) où l'explication est tout entière contenue dans l'expression employée par le personnage.

À la limite, on voit que cette utilisation ironique de la causalité peut aboutir à contester le récit lui-même, car si le narrateur disparaît ainsi parfois, c'est pour mieux rappeler sa présence ailleurs et le brusque changement de point de vue d'une phrase comme la suivante, par exemple, n'est qu'une feinte du narrateur, à laquelle le lecteur ne se laisse pas prendre :

> elle dut quereller Lantier, *car* Mlle Remanjou crut distinguer le bruit d'un soufflet, un après-midi (357).

Ainsi la vérité de cette « histoire » se trouve renvoyée, par delà d'elle-même, au langage qui la crée : ceci nous semble fondamental, et inattendu, quand on connaît par ailleurs l'idéologie qui sous-tend l'entreprise des *Rougon-Macquart*. Il faut donc s'interroger sur ce résultat : écoutons — toujours au chapitre VII — l'explication de la destinée ouvrière telle qu'elle est mise dans la bouche de Coupeau :

> *car, enfin,* l'ouvrier n'aurait pas pu vivre sans le vin... Avec ça que l'ouvrier, échiné, sans le sou, méprisé par les bourgeois, avait tant de sujets de gaieté, et qu'on était bien venu de lui reprocher une cocarde de temps à autre, prise à la seule fin de voir la vie en rose ! (246).

Or, le narrateur peut-il être autre chose qu'un des bourgeois auxquels fait allusion Coupeau ? On peut alors penser que le malaise de Zola [27] vient précisément de ce qu'en tant qu'écrivain, il se situe forcément du côté des bourgeois, d'où une impossibilité à assumer clairement son rôle de narrateur. Parfois Zola s'amuse de cette ambiguïté en renvoyant sur le lecteur la responsabilité d'un jugement : dans ce texte en particulier, c'est le lecteur qui se voit attribuer le mauvais rôle.

Que la réussite de *l'Assommoir* soit due à une « nouvelle technique du discours », comme le signalait récemment un critique [28], on ne peut en douter, mais il est permis de se demander si cette réussite littéraire n'est pas rendue possible par un échec (ou du moins la conscience d'un échec) sur un autre plan — celui de l'engagement social : cependant nous ne pouvons ici que suggérer une telle interprétation.

27. Parfois l'alternance narration/style indirect libre, que nous signalions plus haut, prend figure de conflit entre deux types de culture : par exemple, lors de la visite de la noce dans le musée du Louvre, le décalage des commentaires et de la description « pseudo-objective » (en réalité cultivée) du narrateur est source d'un comique très raffiné (p. 88).

28. J. Dubois dans son « Introduction » à *l'Assommoir*, dans l'édition Garnier-Flammarion, 1969.