

Quelques réflexions sur les structures narratives de *L'assommoir*

1- Histoire et récit ou fable et sujet

De nombreuses études ont été faites autour de la problématique de la narration, notamment sur les relations entre **histoire et narration** et sur **la perspective narrative**.

A l'évidence, toute narration fait appel à différents outils pour créer un sens. Elle constitue **l'expression irremplaçable** du message que porte le roman, ce qui la rapproche d'une façon extraordinaire de la conception saussurienne (du linguiste De Saussure) de **la parole** en tant qu'actualisation individuelle d'un ensemble de formes et de relations présentes, à l'état virtuel, dans « **la langue** ». (Voir *Cours de linguistique générale*, page 30 et séquences, Bibliothèque Scientifique Payot, Paris, 1989.)

Ainsi, la singularité de toute forme de narration nous oblige à distinguer entre, d'une part, l'**histoire** que le romancier peut emprunter au réel ou inventer de toutes pièces, et d'autre part, le **récit** proprement dit, qui rapporte et ordonne l'histoire **à sa manière**, et qui est par conséquent le résultat d'une manipulation et d'une écriture particulière.

Les formalistes russes étaient déjà clairs sur ce point en opérant la distinction entre la fable et le sujet : « *On appelle fable l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre. La fable pourrait être exposée de manière pragmatique, suivant l'ordre naturel, à savoir l'ordre chronologique et causal des événements, indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l'œuvre. La fable s'oppose au sujet qui est bien constitué par les mêmes événements, mais il respecte leur ordre d'apparition dans l'œuvre et la suite des informations qui nous les désignent* ». (Voir Tomachevski Boris, « Thématique », *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, textes réunis et présentés par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965.)

Le récit romanesque est donc l'aboutissement de la transformation d'une **fable** en **sujet** et qui résulte de plusieurs transgressions et qui produit un effet particulier choisi intentionnellement par le romancier.

Tout mécanisme narratif doit être perçu comme une manifestation singulière dans un ensemble de **formes et de techniques possibles**.

De ce fait, la narration est **l'expression unique**, et sans doute **irremplaçable**, du message que porte le roman dans toute sa progression narrative impliquant légitimement une **succession chronologique et logique particulière** de quelques événements.

Concernant *L'assommoir*, on peut le résumer en quelques lignes : c'est un roman qui raconte la décadence de la blanchisseuse Gervaise nouvellement installée à Paris en compagnie de son paresseux mari et de ses deux petits fils. Après la fuite du mari, elle va accepter la demande de mariage d'un zingueur (Coupeau), avec lequel elle aura une fille et vivra heureuse avant qu'il ne chute d'un toit et ne sombre dans un alcoolisme ravageur. Gervaise va elle-même vivre, après une brève réussite, dans une misère effroyable avant de mourir de façon atroce.

Qu'en est-il de la relation entre fable et sujet dans ce roman ? On peut facilement formuler une fable représentant les éléments essentiels de l'intrigue (situation initiale, transformations, situation finale) en éliminant les descriptions, les scènes, les commentaires du narrateur. **On peut affirmer qu'il n'y a pas une grande différence dans *L'assommoir* entre la fable et le sujet puisque le déroulement de l'intrigue correspond fortement à une chronologie réelle des évènements** (sans grands écarts).

2- Les espaces principaux du roman

Du point de vue spatial, l'intrigue se situe dans les quartiers déconsidérés des faubourgs ou périphériques-nord de Paris (les quartiers-dortoirs)

Zola nous fait constater l'ampleur des dégâts qu'a connu Paris sous la direction du baron Haussmann.

(A voir ces quelques vidéos sur Haussmann :

<https://www.youtube.com/watch?v=nHfsnDlp13Y>

https://www.youtube.com/watch?v=H6AhK_GcNn4

<https://www.youtube.com/watch?v=Q1LV8jQKOVA>

Ces documents audiovisuels montrent ces transformations qui témoignent de **la puissance de l'argent et de la prospérité économique de la classe bourgeoise enrichie.**

Ces transformations se manifesteront entre autres par plusieurs chantiers faramineux :

1- Destruction totale du mur qui entourait Paris à l'exception de quelques barrières (au nombre de quatre).

2- Percement de grands et larges boulevards.

3- Agrandissement de Paris de onze à vingt arrondissements, en y intégrant vingt-quatre villages limitrophes et en faisant disparaître les anciens faubourgs.

4- Édification de grands immeubles de six étages en pierre (c'était très haut, très fortifié et très impressionnant pour l'époque).

Déjà, dans un article de "*La tribune*" du 18 octobre 1868, Zola voyait d'un très mauvais œil la marginalisation urbanistique ambiante : *«Chaque nouveau boulevard qu'on perce les jette (en parlant des ouvriers) en plus grand nombre dans les vieilles maisons des faubourgs.»*

Puis, dans un article qu'il avait publié en 1872, dans le journal "La cloche", il avait dénoncé *le nettoyage de Paris sous Haussmann* : *«Pour nettoyer la ville, on a commencé par sabrer le vieux Paris, le Paris du peuple. On a rasé la Cité, jeté des boulevards sur le ventre des quartiers légendaires, continué les quartiers riches jusqu'aux fortifications. Puis, pour achever le nettoyage, on a poussé le peuple lui-même par les épaules, en rêvant de le parquer dans quelque bois voisin.»*

On trouvera ces chamboulements urbanistiques haussmanniens au début du roman. La rue **Neuve-de-la-Goutte-d'Or**, où Gervaise vit avec Coupeau, a l'aspect d'une rue de ville de province. On y trouve par exemple encore des lavoirs présents plutôt à la campagne, et c'est là où elle espère y réaliser son idéal d'une vie simple. Mais on la trouvera, au chapitre XII (à la fin du roman), affamée et grelottante dans la nuit d'hiver, parcourant le quartier où elle a vécu ses triomphes de belle blanchisseuse blonde, et constater qu'il a été **transformé** : *«Le quartier embellissait à l'heure où elle-même tournait à la ruine. On n'aime pas, quand on est dans la crotte, recevoir un rayon en plein sur la tête».*

En effet, c'est une période de l'histoire de Paris où vont désormais cohabiter **le luxe agressif et la misère noire**.

Les exemples de ces contradictions sont nombreux : prolifération de boutiques de plus en plus **élégantes**, la blanchisserie de Gervaise deviendra plus tard **une épicerie fine**, Nana travaillait chez **une fleuriste** employant plusieurs ouvrières), sans oublier la multiplication **des établissements de plaisir (guinguettes, bals, cafés-concerts)**.

Gervaise elle-même a, au temps de son aisance, donné un **grand repas** qui nous renseigne sur la **gastronomie populaire** de l'époque.

Mais à côté de toutes ces **évolutions** de Paris, les habitants du quartier, rejetés à la périphérie, sont abandonnés de

tout le monde, même des autorités : Aucun responsable communal ou de sécurité n'intervient dans le roman. Ils sont tenus à l'écart de cette renaissance, s'embourbant dans la pauvreté, vivant dans une grande détresse.

3- Temps ou chronologie générale interne du roman

Du point de vue temporel Gervaise, née en 1828, meurt en 1870. Elle est à Paris depuis 1851, ce qui fait que les événements du roman se déroulent en 18 ou 19 ans.

Quelques événements historiques réels viennent peupler les événements du roman comme en exemples :

- « L'autre jour quand on a voté pour Eugène Sue » p4.(Personnalité politique élu député à Paris en 1850).
- Lantier se dit républicain ; il expose un bric-à-brac doctrinaire teinté de saint-simonisme.
- Poisson, sergent de ville, défend Napoléon III, son employeur, Badinguet pour le petit peuple.
- Lorilleux, né le même jour que le comte de Chambord

D'autre part, le roman se déroule sur dix-huit ans (1850-1868), raconte principalement l'histoire de Gervaise, depuis son arrivée à Paris, dans la force de la jeunesse, jusqu'à sa mort lamentable. Rares sont les retours en arrière (analepses selon Gérard Genette, ou ce qu'on appelle flashbacks au cinéma) ou les anticipations du futur ou ce que G. Genette appelle prolepses.

Depuis son début jusqu'à la fin du roman, Zola a bâti un extraordinaire arsenal stratégique narratif, offrant par la même occasion un excellent modèle de genèse très méthodique. Déjà dans le dossier préparatoire de son roman, il affirmait que,

« Le roman doit être ceci : Montrer le milieu du peuple et expliquer par ce milieu les mœurs du peuple (...) un roman qui aura pour cadre le monde ouvrier (...) la peinture d'un ménage d'ouvriers à notre époque (...)le drame intime et profond de la déchéance du travailleur parisien sous la déplorable influence du milieu des barrières et des cabarets ».

4- La narration omnisciente

On peut dire qu'en vérité, Zola a tout planifié de façon à ce que *L'assommoir* se présente sous la forme d'un roman de vérité et qui offre un excellent modèle de fabrication et de création méthodique définissant explicitement **ses visées dans son programme narratif**. Zola a rationalisé de manière **presque obsessionnelle** l'ordre et les mesures et a multiplié les contrôles pour imposer à sa fiction romanesque **la finalité d'une stratégie impeccable**.

Ainsi dès la première page, la narration se manifeste par une vision unique clairement marquée par une **conscience omniprésente** dans tout le roman. On est en face d'un **narrateur-Dieu** qui connaît tout sur les personnages et leurs sentiments. Cela donne au roman une vérité unique, presque scientifique, provenant de cette instance très dominante qui vient confirmer les options de vérité et de certitude.

L'utilisation presque permanente de **l'imparfait** et du **passé simple** justifie ces options. Et comme l'affirmait Roland Barthes, *« Derrière le passé simple se cache toujours un demiurge, dieu ou récitant, le monde*

n'est pas inexplicable lorsqu'on le récite, chacun de ses accidents n'est que circonstanciel, et le passé simple est précisément ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement, dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin. » (Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Edition du seuil, 1953, PP. 46-47).

Cette narration omnisciente dispose « *d'une perception interne illimitée et infaillible de la vie intérieure et même de l'inconscient de tous les acteurs* ». (voir Everaert-Desmedt Nicole, *Sémiotique du récit* (2ème édition, revue et augmentée, Bruxelles, De Boek-Université, 1988. P.16).

Et c'est dans cette même optique d'omniscience que Zola avait déclaré: « *Il m'a semblé nécessaire de mettre au-dessus de l'éternelle injustice des classes l'éternelle douleur des passions.*» (*lettre à Édouard Rod, le 27 mars 1885*).

5- Le roman parlé

Autre particularité narrative zolienne, on trouve ce qu'on peut appeler **le roman parlé**. En bon écrivain naturaliste, Zola souhaitait que la langue populaire entre dans l'espace littéraire. Zola avait ainsi inauguré ce qui sera appelé par la suite le «**roman parlé**» où l'auteur laisse de côté son lexique savant et élitiste pour donner l'illusion que le texte est écrit dans la langue des personnages (ici les ouvriers) avec la restitution de leurs comportements naturels à l'état brut. Le roman devient ainsi un «**roman du comportement**» où l'auteur s'efface pour laisser penser et réagir librement et naturellement les personnages commentant les événements.

Dans le même registre, on trouve l'emploi des sobriquets pittoresques donnés aux personnages tels que *Bec-salé dit Boit-sans-soif, Bibi-la-Grillade, Gueule-d'Or, la Banban, Marie-bon-bec, Mes-Bottes, Queue-de-Vache*.

On trouve aussi des formes populaires de plaisanterie, ainsi, «*les jeunes (s'dressant au père Bru...) demandent si c'est [lui] qui [a] verni les bottes d'Henri IV*»; mais aussi d'insultes : «*Bougre !*» «*Bougre de rosse !*».

Plusieurs expressions populaires meublent la totalité du roman. On peut en citer quelques unes :

«**arranger quelqu'un**» au sens de «médire de lui» ;
«**avoir du cuivre dans le coco**» pour «se sentir l'estomac lourd» ;
«**battre les murs**» pour «marcher en chancelant sous l'effet de l'ivresse» ;
«**baver de l'eau sucrée**» pour «avoir un langage doucereux» ;
«**chatouiller les côtes**» pour «donner des coups» ;
«**chier du poivre à quelqu'un**» pour «lui échapper» ;
«**claquer du bec**» quand on n'a rien à manger ;
«**danser devant le buffet**» pour «jeûner de force» ;
«**débarbouiller quelqu'un**» pour «lui donner des claques» ;
«**de quatre sous**» pour «de peu de valeur» ;
«**envoyer à Chaillot**» pour «se débarrasser de quelqu'un» (Chaillot étant alors un village éloigné de Paris où l'on considérait ses habitants comme des débiles mentaux) ;
«**faire la Saint-Lundi**» pour «ne pas travailler» ;
«**faire des queues à quelqu'un**» pour «lui être infidèle» ;
«**faire sa Sophie**» pour «faire la mijaurée», «affecter la pruderie» ;
«**faire son tas**» pour «s'asseoir confortablement» ;
«**les côtes lui poussent en long**» pour marquer que l'individu ne peut pas, ne daigne pas, se pencher pour ramasser quelque chose.
«**les vaches se mettent à la paille en plein midi**» pour reprocher à quelqu'un de dormir dans la journée ;
-«**manger un boisseau de sel avec quelqu'un**» pour «être son vieil ami» ;
«**monter le coco de quelqu'un**» pour «le mettre en colère» ;
«**n'avoir pas un radis**» pour «n'avoir pas un sou» ;
«**il pleut sur sa mercerie**» pour «ses affaires vont mal», «il est sur le point de faire faillite» ;
«**se piquer le nez**» pour «boire avec excès» ;
«**tourner ses pouces**» pour «être oisif», «rester à ne rien faire»
En v'la une qui ... (au lieu de voilà)
un bon zig tout de même (pour un bon monsieur sympathique)

Par l'utilisation nombreuse de ces expressions argotiques, Zola place le peuple, et surtout les ouvriers au cœur du roman mais pas encore au centre du débat politique même si on en sent déjà les prémisses.

Du point de vue formel, Zola a réutilisé ces mots et ces expressions appartenant à l'argot. Il ne s'est pas contenté, en vérité, comme il l'écrit lui-même dans sa préface, d'«*avoir eu la curiosité littéraire de ramasser*», en réintégrant ces expressions en les coulant «*dans un moule très travaillé*».

En fait, ce «roman parlé» fut le fruit d'un travail très concerté, car le vocabulaire et la syntaxe populaires y furent stylisés. Et Zola tout

en utilisant un style vigoureux a dépassé le banal réalisme en déployant une grande variété de tons.