

Le milieu zolien : « La misère noire des temps humides »

Katerina Valentová¹

Recibido : 07/05/2019 / Aceptado : 06/03/2020

Résumé. Dans les romans naturalistes, le déterminisme social et biologique s'impose sur le destin de l'individu qui est situé dans un milieu défini. Le milieu est décisif quant au déroulement du thème principal d'un récit littéraire conforme à cette esthétique. Dans *L'Assommoir* (1877) d'Émile Zola, il s'agit du milieu ouvrier qui héberge Gervaise, l'héroïne du roman, où on peut examiner la chute lente mais imparable de sa vie condamnée à la misère morale et physique, accélérée à cause de son alcoolisme. Le monde du travail des ouvriers parisiens, le paysage urbain de la capitale française, ainsi que les défauts physiques et psychologiques que Gervaise hérite de son père sont les irréfutables conditions qui déterminent son destin. Nous allons entreprendre ici une étude analytique et descriptive du milieu destructeur qui finalement tue l'héroïne.

Mots clés: *Assommoir* ; milieu ; déterminisme social ; positivisme ; Révolution Industrielle.

[es] El medio de Zola: “La miseria negra de tiempos húmedos”

Resumen. En las novelas naturalistas, el determinismo social y biológico se impone sobre el destino del individuo que se encuentra en un entorno concreto. Este entorno es decisivo en cuanto al desarrollo del tema principal de un texto literario que sigue esta estética. En *L'Assommoir* (1877) de Émile Zola, es el entorno de la clase trabajadora el que alberga a Gervaise, la protagonista de la novela, donde podemos examinar la caída lenta pero imparable de su vida, condenada a la miseria tanto moral como física, acelerada por su alcoholismo. El mundo laboral de los trabajadores parisinos, el paisaje urbano de la capital francesa, así como los defectos físicos y psicológicos que Gervaise hereda de su padre son las condiciones irrefutables que determinan su destino. Se procede aquí a un estudio analítico y descriptivo del entorno destructivo que finalmente mata a la heroína.

Palabras clave: *Assommoir*; medio; determinismo social; positivismo; Revolución Industrial.

[en] Zola's Environment: “The Dark Misery of Damp Times”

Abstract. In naturalist novels, social and biological determinism is imposed on the fate of an individual located in a specific environment. This environment is decisive for the main theme of any literary text which follows this aesthetics. In *L'Assommoir* (1877) by Émile Zola, it is in the working class environment hosting Gervaise, the protagonist of the novel, where we can examine the slow but unstoppable fall of her fate, condemned to moral and physical misery and accelerated by her alcoholism. The labour world of Parisian workers, the urban landscape of the French capital, as well as the physical and psychological defects that Gervaise inherits from her father are the inescapable conditions that determine her fate. This article aims at an analytical and descriptive study of the destructive environment that ultimately kills the heroine.

Keywords: *Assommoir*; environment; social determinism; positivism; Industrial Revolution.

Sommaire: 0. Introduction. 1. Culturème essentiel : l'espace urbain. 2. Culturème essentiel : l'espace privé. 3. Culturème essentiel : l'espace public. 4. Culturème secondaire : l'espace du travail. 5. Culturème essentiel : l'espace rural. Conclusion.

Cómo citar: Valentová, K. (2020). « Le milieu zolien : “La misère noire des temps humides” ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 35, Núm. 1 : 95-104.

¹ Universidad de Lleida, katerina.valentova@dal.cat

C'est ce qui fait de son œuvre la plus extraordinaire somme de "choses vues" qu'offre le roman français du XIX^e siècle ; c'est le roman du "voir", et du "savoir", aux dimensions de l'encyclopédie (Mitterand, 2002 : 37).

1. Introduction

Comme la citation à la tête de cet article le suggère, la littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle se distingue par sa description de la réalité comme s'il s'agissait d'un document historique. Depuis Stendhal et Balzac, « la littérature cherchait à refléter la vie de son temps » (Auerbach, 1950 : 441). Plutôt que l'intérêt pour transcrire la vie sociale et matérielle contemporaine, c'est la manière ou la méthode adoptée qui définit à proprement parler le nouveau penchant de la littérature. L'objectif de témoigner des motifs vivants les plus véridiques, des raisons les plus convaincantes du déroulement des événements, peut être atteint par l'action, la caractérisation psychologique, la conversation, l'évocation, etc., mais le moyen préféré est la description détaillée des scénarios, des conditions physiques de la vie, dans la pleine confiance que ce contenant révèle le contenu ou, pour ainsi dire, que le milieu matériel fait à lui seul une grande partie du travail du narrateur. Dans l'œuvre de Balzac, l'état vital de ses personnages se reflète précisément dans les descriptions environnementales au lieu de l'exprimer moyennant leur psychologie :

Dès lors l'individu compte bien peu ; on le fera autant connaître par la description de la maison qu'il habite, par le portait des gens qu'il fréquente, y compris sa concierge, ses fournisseurs et sa bonne, que par les événements de sa propre existence. En un mot, les observations et leur mise en œuvre seront conduites à un point de vue strictement matérialiste ; elles iront surtout à ce qui est tangible ou aisément constatable, non à ce qui se devine ; l'intérêt suffira à expliquer la plupart des actions, sans qu'il faille faire intervenir le sentiment (Martino, 1972 : 64).

Cette sorte de substitution de la description propre ou directe des personnages par celle de l'environnement dans lequel ils se déplacent et s'expriment suffit à les caractériser presque complètement. Nous pouvons même assurer que rien de ce qu'ils ressentent, pensent ou agissent n'est détaché de ce contexte. Ce genre de réciprocité ou d'interdépendance nécessaire est ce que nous connaissons comme le thème du *milieu*, dont la pertinence n'a pas dépassé le niveau indiqué par le courant naturaliste, et qui a dans la doctrine positiviste de Taine (1865) sa justification théorique la plus achevée.

Pour l'esthétique naturaliste, la psychologie des personnages n'est pas aussi décisive ou intéressante – ni bien sûr autonome – que les moyens par lesquels elle se manifeste : ceux-ci sont devenus un parfait substitut, une abréviation ou une présentation suffisante de tout ce que le caractère des personnages pourrait expliquer sans équivoque. Pagès a synthétisé cette idée avec une précision remarquable : « Le personnage se définit par le milieu dans lequel il vit, et plus précisément par le "territoire" qu'il occupe. Il est, en quelque sorte, "assigné à résidence", et ne peut sortir de l'espace qui lui a été attribué » (Pagès, 1993 : 31).

Dans ce contexte, l'objectif principal de cet article est de réaliser une étude exhaustive de l'environnement du roman naturaliste *L'Assommoir* (1877) d'Émile Zola et de son influence sur le destin des personnages, notamment de sa protagoniste Gervaise, qui est une des victimes des forces déterministes théorisées par l'auteur français. Bien que le débat présenté ici ne soit pas l'unique étude effectuée sur l'importance du milieu, les chercheurs focalisent souvent sur les effets d'un milieu très concret ; soit Paris comme la capitale de l'industrie et de la modernisation (Butler, 1983 ; Cornell, 1964), soit la Grande Maison où Gervaise emménage (Dezalay, 1970 ; Laurey, 1993) ou l'espace de la taverne (Delgado Suárez, 2008 ; Huertas, 1985). Néanmoins, il n'y a aucune description analytique exhaustive par rapport aux relations réciproques entre le milieu et les personnages du roman moyennant l'approche critique qui part d'une théorie linguistique. Dans le cadre de la « triple structure de la communication humaine », Fernando Poyatos affirme que toute communication humaine fonctionne dans une intime co-structure avec des signes somatiques, objectaux et ambiants (Poyatos, 1994a : 16). Partant de la présomption que la littérature est une sorte d'expression de la communication humaine et afin de systématiser les différents éléments qui y participent activement, Poyatos propose une classification des culturèmes en tant qu'unités essentielles de la manifestation culturelle, qu'il définit comme « toute portion significative d'activité perçue à travers des signes sensibles et intelligibles avec une valeur symbolique et pouvant être divisés en unités plus petites ou fusionnés en plus grandes » (1994a : 37-38). L'auteur divise les culturèmes en quatre groupes : essentiels, primaires, secondaires et tertiaires. Les culturèmes essentiels sont les plus généraux et distinguent la culture urbaine et la culture rurale, extérieure et intérieure. Les culturèmes primaires sont subdivisés en ceux de l'environnement et du comportement. Les culturèmes secondaires comprennent différents scénarios de vie sociale (logement, école, église, bureau, restaurant, parc, etc.). Les culturèmes tertiaires englobent les comportements sensoriels et intelligibles (système visuel, acoustique, tactile, cinématographique, olfactif, culturel et sous-culturel) (Poyatos, 1994a : 38).

Un récit littéraire est un exemple de la culture passive, car dans sa diffusion il n'y a pas d'interaction directe, et elle est aussi impersonnelle, puisqu'elle s'adresse au grand public à travers le médium graphique. La valeur de la littérature de chaque culture est celle d'un document idéal sur les comportements de ses habitants (Poyatos, 1994a). Ainsi, l'acte de lire une œuvre littéraire équivaut à une approche idéologique ou à un contact avec la culture d'une époque à travers

un système de signes corporels et environnementaux. La composante anthropologique de l'étude des textes littéraires est recueillie par Poyatos dans sa définition même qu'il appelle « l'anthropologie littéraire » (Poyatos, 1994b).

Cet article est donc basé sur la division des espaces environnementaux de Poyatos, en prêtant une attention spéciale aux culturèmes essentiels, c'est-à-dire, à la division entre l'espace urbain et rural, ainsi qu'entre l'espace privé et public ; et d'un autre côté, nous approfondirons les culturèmes secondaires, où les personnages agissent, afin d'analyser et de justifier la relation réciproque que le milieu garde avec les sujets qui l'habitent.

Dans *L'Assommoir*, Zola présente avec des descriptions analytiques le milieu qui enveloppe les personnages et qui les caractérise. Il s'agit de déterminer l'habitat dans lequel le sujet défini est observé, en accord avec ce qu'explique le même Zola par l'analogie avec l'entomologie :

Décrire n'est plus notre but; nous voulons simplement compléter et déterminer. Par exemple, le zoologiste qui, en parlant d'un insecte particulier, se trouverait forcé d'étudier longuement la plante sur laquelle vit cet insecte, dont il tire son être, jusqu'à sa forme et sa couleur, ferait bien une description ; mais cette description entrerait dans l'analyse même de l'insecte, il y aurait là une nécessité de savant, et non un exercice de peintre. Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions (Zola, 1890 : 228).

Le milieu est donc crucial et inséparable de l'homme, parce qu'il définit sa propre condition, son propre être, tout en exerçant une influence directe sur lui. D'autre part, il est vrai que l'homme, moyennant ses actions, modifie aussi le milieu, et on peut ainsi parler d'une relation réciproque. Influencé par Claude Bernard (1865), Zola applique la théorie de la médecine expérimentale sur l'art d'écrire et il conçoit le milieu comme ce qui déterminera en premier l'action des personnages dans le roman : « [l']homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes » (Zola, 1890 : 19).

2. Culturème essentiel : l'espace urbain

Dans toute la saga *Les Rougon-Macquart*, Zola place ses personnages comme des sujets qui ont besoin d'échapper à l'étouffement sous la cloche de verre représentant le Second Empire (Worth, 2003). *L'Assommoir* manifeste cette cloche par un milieu urbain : Paris. Les effets de la grande ville qui se laissent sentir sur les personnages sont nuisibles. D'après Butler, Paris devient une évocation mythique « conçu comme un monstre ayant le goût inassouvi de la chair humaine » (Butler, 1983 : 63). Dans le roman, en effet, la capitale acquiert les traits d'une prodigieuse hydre qui dévore les ouvriers : « Par moments, un ouvrier s'arrêtait court, rallumait sa pipe, tandis qu'autour de lui les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris, qui, un à un, les dévorait, par la rue béante du Faubourg-Poissonnière » (*L'Assommoir* : 378).

Ainsi, Zola fait de Paris un personnage parmi d'autres. C'est un être qui possède une force destructive pour ses habitants étourdis. « Zola leaves us with the idea that the city is in part responsible for misfortune and degradation » (Cornell, 1964 : 110). En plus, il faut considérer que la ville souille l'esprit des héros qui viennent chercher une meilleure vie. Pour Cornell, Gervaise et d'autres protagonistes similaires dans la saga *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) deviennent « spiritual foreigners in the metropolis » (*ibid.*) ; cela veut dire qu'ils ne s'adaptent jamais à la grande ville, laquelle finalement les engloutit.

Le milieu où Gervaise agit correspond à la périphérie de Paris. C'est une banlieue ouvrière où habitent les pauvres : le quartier de la Goutte-d'Or. Ses rues deviennent le territoire de Gervaise avec des frontières invisibles mais jamais dépassées, sauf à l'occasion spéciale du jour de son mariage avec Coupeau dont on parlera plus tard. Zola décrit ce quartier avec une précision admirable :

On cite, comme preuve de cette fidélité, la documentation énorme amassée par Zola, surtout pour les grands morceaux descriptifs. Cependant ce sont ces documents, ces descriptions mêmes, qui trahissent une combinaison de perception sélective et de manipulation d'ordre symbolique, qui démentent le masque du reportage impartial. Loin de limiter à quelques modifications des qualités secondaires, comme les couleurs par exemple, ces distorsions touchant à la topographie, à l'essentiel des attributs et des rapports spatiaux, se révèlent plus étendues, plus systématiques, plus significatives qu'on ne l'aurait cru (Laurey, 1993 : 83).

Il est vrai que Zola a visité le quartier plusieurs fois et qu'il a élaboré des croquis et des plans pour rester fidèle à la réalité. Néanmoins, il n'est pas moins vrai que l'auteur ne craint pas de modifier ce qu'il faut pour exprimer avec plus de précision la conjonction des caractères et actions avec les motifs ambiants, ou mieux, il ne s'agit pas de modifier, mais de sélectionner les aspects dont la description permet d'introduire une suggestion délibérée et signifiante, c'est-à-dire en accord avec l'esprit et l'action des personnages ; en effet, comme l'observe Laurey, il y a des fois où Zola dérange le véritable ordre des endroits avec des buts littéraires et poétiques : « [...] ce plan, loin

d'être un document complet et immuable, était sujet aux lois de la sélectivité, de la manipulation et du dynamisme qui régissent le processus créateur plutôt qu'imitateur de Zola » (Laurey, 1993 : 85). En définitive, la force créative prédomine la méthode analytique et précise consacrée dans *Le roman expérimental* (1880), afin d'obtenir l'effet artistique désiré :

Dans les notes qui décrivent la Grande Maison, Zola insiste sur des traits qui donnent une impression de mélancolie et de sombre pressentiment, sur les aspects de l'immeuble qui pourrait en faire un symbole de l'atmosphère déprimante du quartier : la façade qui donne sur la rue est « toute noire, nue, sans sculptures » ; les fenêtres dans cette façade ont « des persiennes noires, mangées et où des lames manquent » ; les quatre façades qui donnent sur la cour intérieure sont « nues, trouées de fenêtres noires, sans persiennes » ; et il y a un côté de cette cour « où le soleil ne vient pas » et qui est, par conséquent, toujours noir et humide (Laurey, 1993 : 84).

3. Culturème essentiel : l'espace privé

La description de la Grande Maison, le logement le plus important que Gervaise habite au cours de l'histoire, se subordonne à l'impression générale du milieu, mais aussi à l'esprit de l'héroïne. Si la maison inspire de la mélancolie, c'est parce que Gervaise la ressent elle-même. Si les escaliers et les couloirs ressemblent à un labyrinthe, Gervaise devient le mythique Dédale qui symbolise « la complexité de la vie et du malheur de la conscience errante dans le monde » (Dezalay, 1970 : 125), un vrai cauchemar babylonien. En outre, cette atmosphère émotionnelle que transmet cette description acquiert la fonction d'une sorte de présage du malheur qu'elle souffrira après y avoir déménagé.

Il faut préciser que tous les logements où Gervaise demeure évoluent au fil de l'histoire et leur sens et leur fonction se rattachent directement au bonheur de l'héroïne. On peut dire que la progression de ses logements prend la valeur symbolique « qui devrait contribuer à souligner les thèmes du roman » (Laurey, 1993 : 88). Au début du roman, on trouve Gervaise dans sa chambre de l'hôtel Boncœur dont l'état déplorable coïncide avec l'esprit de Gervaise qui attend le père de ses enfants après avoir passé une nuit blanche :

Et, lentement, de ses yeux voilés de larmes, elle faisait le tour de la misérable chambre garnie, meublée d'une commode de noyer dont un tiroir manquait, de trois chaises de paille et d'une petite table grasseuse, sur laquelle traînait un pot à eau ébréché. On avait ajouté, pour les enfants, un lit de fer qui barrait la commode et emplissait les deux tiers de la pièce. [...] C'était la belle chambre de l'hôtel, la chambre du premier, qui donnait sur le boulevard (*L'Assommoir* : 375-376).

La chambre où Gervaise habite contient seulement ce qui est nécessaire pour vivre, sans luxe. Elle n'est pas décorée, il y a juste des meubles pour laisser les vêtements, des chaises pour s'asseoir, une table pour manger et un lit pour dormir. « La description du milieu de *L'Assommoir* est commandée par la perspective de Gervaise dont les dimensions sont à la fois intérieures et extérieures » (Butler, 1983 : 61). En effet, souvent le narrateur souligne les émotions de Gervaise au moyen d'une sorte d'écho, d'accompagnement sentimental ou de projection dans l'immeuble. Après l'abandon de Lantier, la pièce « renforce la désolation et le sentiment d'abandon », et l'extérieur de l'hôtel Boncœur avec « son aspect lépreux reflète bien la misère de l'intérieur » (*ibid.*).

Après son mariage avec Coupeau, Gervaise peut quitter l'hôtel Boncœur et emménager dans une meilleure maison, parce que tous les deux travaillent :

Et ils eurent enfin une trouvaille, une grande chambre, avec un cabinet et une cuisine, rue Neuve de la Goutte-d'Or, presque en face de la blanchisseuse. C'était une petite maison à un seul étage, un escalier très raide, en haut duquel il y avait seulement deux logements, l'un à droite, l'autre à gauche ; le bas se trouvait habité par un loueur de voitures, dont le matériel occupait des hangars dans une vaste cour, le long de la rue (*L'Assommoir* : 464).

Cette maison où Gervaise accouche de Nana et où elle connaît les Goujet est plus grande et mieux meublée. Au lieu de la « misérable chambre » de l'hôtel Boncœur, ils ont « une grande chambre », meublée avec une commode que Gervaise « trouvait belle, solide, l'air sérieux » (*L'Assommoir* : 465), bien différente de celle-là « dont un tiroir manquait », et « [q]uant à la grande chambre, elle était leur orgueil. Dès le matin, ils fermaient les rideaux de l'alcôve, transformée en salle à manger, avec la table au milieu, l'armoire et la commode en face l'une de l'autre » (*ibid.*). En plus, le fait d'être propriétaires et de posséder leurs propres meubles les élève dans l'échelle sociale : « C'était pour eux comme une entrée sérieuse et définitive dans la vie, quelque chose qui, en les faisant propriétaires, leur donnait de l'importance au milieu des gens bien posés du quartier » (*L'Assommoir* : 464).

Mais l'ambition de Gervaise d'ouvrir sa boutique de blanchisseuse fait que le couple emménage dans la Grande Maison dont Laurey (1993) a parlé et où résident aussi les Lorilleux, les beaux-parents de Gervaise. Il n'est pas fortuit qu'on traite le bâtiment avec détail et une attention spéciale, parce qu'à nouveau on trouve ici une sorte de présage. Quand Gervaise regarde l'immeuble pour la première fois, il ressemble à un être vivant monstrueux :

La maison paraissait d'autant plus colossale qu'elle s'élevait entre deux petites constructions basses, chétives, collées contre elle ; et, carrée, pareille à un bloc de mortier gâché grossièrement, se pourrissant et s'émiettant sous la pluie, elle profilait sur le ciel clair, au-dessus des toits voisins, son énorme cube brut, ses flancs non crépis, couleur de boue, d'une nudité interminable de murs de prison, où des rangées de pierres d'attente semblaient des mâchoires caduques, bâillant dans le vide (*L'Assommoir* : 413-414).

La maison donne l'impression de vouloir engloutir une Gervaise éblouie par l'ambition. Elle ignore tous les avertissements qui soulignent l'air négatif de l'immeuble : les bruits qui sortent des différents appartements, la crasse et, surtout, les odeurs : « elle respirait cette odeur fade des logis pauvres, une odeur de poussière ancienne, de saleté rance ; mais, comme l'âcreté des eaux de teinture dominait, elle trouvait que ça sentait beaucoup moins mauvais qu'à l'hôtel Boncœur » (*L'Assommoir* : 416). Ces descriptions suggèrent fortement une catastrophe à venir ; et la deuxième impression de Gervaise n'est pas mieux : « En revenant de chez les Lorilleux, Gervaise retrouve l'immeuble, après la tombée de la nuit, plus noir et plus silencieux, les odeurs plus fortes. La triste visite chez les Lorilleux vient s'ajouter à l'ambiance sinistre de l'immeuble pour augmenter les craintes de Gervaise » (Butler, 1983 : 65).

Il faut souligner qu'au fur et à mesure que les Coupeau déménagent dans des maisons plus grandes, le risque de tout perdre augmente aussi. Le logement dans la Grande Maison où se situe la boutique est complètement conditionné par la diligence et l'assiduité du couple dans le travail, de sorte qu'après l'accident de Coupeau et à mesure que Gervaise s'abandonne à la paresse, tout subit un effondrement progressif qui se reflète dans l'image qui est donnée de sa boutique :

On n'aurait pas reconnu cette belle boutique bleue, couleur du ciel, qui était jadis l'orgueil de Gervaise. Les boiseries et les carreaux de la vitrine, qu'on oubliait de laver, restaient du haut en bas éclaboussés par la crotte des voitures. Sur les planches, à la tringle de laiton, s'épalaient trois guenilles grises, laissées par des clientes mortes à l'hôpital. Et c'était plus minable encore à l'intérieur : l'humidité des linges séchant au plafond avait décollé le papier ; la perse pompadour étalait des lambeaux qui pendaient pareils à des toiles d'araignée lourdes de poussière ; la mécanique, cassée, trouée à coups de tisonnier, mettait dans son coin les débris de vieille fonte d'un marchand de bric-à-brac ; l'établi semblait avoir servi de table à toute une garnison, taché de café et de vin, emplâtré de confiture, gras des lichades du lundi. Avec ça, une odeur d'amidon aigre, une puanteur faite de moisi, de graillon et de crasse. Mais Gervaise se trouvait très bien là-dedans. Elle n'avait pas vu la boutique se salir ; elle s'y abandonnait et s'habituaient au papier déchiré, aux boiseries graisseuses, comme elle en arrivait à porter des jupes fendues et à ne plus se laver les oreilles. Même la saleté était un nid chaud où elle jouissait de s'accroupir. Laisser les choses à la débandade, attendre que la poussière bouchât les trous et mit un velours partout, sentir la maison s'alourdir autour de soi dans un engourdissement de fainéantise, cela était une vraie volupté dont elle se grisait. Sa tranquillité d'abord ; le reste, elle s'en battait l'œil (*L'Assommoir* : 643-644).

La saleté extérieure de la boutique avec les fenêtres aspergées de boue concorde avec l'état physique de Gervaise qui a commencé « à porter des jupes fendues et à ne plus se laver les oreilles ». L'intérieur de la boutique, pleine d'humidité, d'odeurs pénétrantes et de toiles d'araignée couvertes de poussière reflète son abandon moral : elle s'est habituée, dit Zola, à cet « engourdissement de fainéantise ». Finalement, quand Gervaise perd la boutique, le couple déménage au sixième étage,² dans une chambre très petite, qui d'une certaine manière ressemble à celle de l'hôtel Boncœur :

Une chambre et un cabinet, pas plus. Les Coupeau perchaient là, maintenant. Et encore la chambre était-elle large comme la main. Il fallait y faire tout, dormir, manger et le reste. Dans le cabinet, le lit de Nana tenait juste ; elle devait se déshabiller chez son père et sa mère, et on laissait la porte ouverte, la nuit, pour qu'elle n'étouffât pas. C'était si petit, que Gervaise avait cédé des affaires aux Poisson en quittant la boutique, ne pouvant tout caser. Le lit, la table, quatre chaises, le logement était plein. Même le cœur crevé, n'ayant pas le courage de se séparer de sa commode, elle avait encombré le carreau de ce grand coquin de meuble, qui bouchait la moitié de la fenêtre (*L'Assommoir* : 672).

Après quelques mois dans la misère extrême, ils vendent les meubles au Mont-de-Piété et restent dans un appartement vide. Il est impossible d'ignorer la parfaite correspondance entre cette précarité de la chambre et l'état intérieur de l'héroïne :

Couchée sur un tas de paille qui lui sert de lit, Gervaise, en examinant les murs d'une chambre dévorée par le Mont-de-Piété, ne peut guère avoir d'illusions sur la réalité irrévocable de son malheur. L'espoir que fut Coupeau s'est vite dissipé. Sa santé minée, n'ayant plus de volonté pour résister, Gervaise n'arrive pas même à gagner de quoi manger (Butler, 1983 : 62).

² Il va sans dire que dans le Paris de l'époque, les étages élevés étaient occupés surtout par des étudiants et les gens pauvres, parce que comme il n'y avait pas d'ascenseurs, il fallait monter à pied.

Il est aussi intéressant d'observer le tableau dessiné vers la fin du roman, quand Gervaise, après vingt ans, regarde à nouveau l'hôtel Boncœur, maintenant abandonné et tombant en ruine, fermé par la police. Sa signification est, encore une fois, symbolique, parce que l'hôtel de sa jeunesse devient l'image de sa vie ruinée. Devant l'hôtel, le point de départ d'une vie malheureuse, le cercle vital se ferme. Gervaise passe ses derniers jours dans la niche sous les escaliers, son dernier logement hérité après le père Bru. Elle meurt comme un animal pendant la nuit et est trouvée, toute verte, le lendemain matin.

4. Culturème essentiel : l'espace public

Après les milieux domestiques qui témoignent du bonheur de l'héroïne, il faut aborder les espaces publics qui deviennent essentiels pour le thème principal du roman. Le premier et le plus important, c'est l'assommoir – mot polysémique, ici référé à la taverne, et dont l'importance est suffisamment marquée en prêtant le titre au roman. La taverne est présentée comme un espace vital fermé et asphyxiant, qui est, dans une certaine mesure, responsable de la dégradation de Coupeau et plus tard aussi de celle de Gervaise. À cause de la force destructive de l'alcoolisme, l'assommoir prend le sens de « celui qui tue ». Selon Delgado Suárez, la fortune de Gervaise est liée à la taverne de manière directe :

Zola se centra en Gervaise y en el espacio donde la ubica. Mientras se [*sic*] mantenga la sobriedad en la bebida, en la comida y el sexo, mientras se mantenga fiel a tales principios, podrá controlar su vida. Debe imponerse al mundo destructor que la rodea, cuyos negativos valores, como la pereza, el adulterio, la suciedad, el despilfarro, el exceso en la comida y la bebida harán que Gervaise vaya cayendo gradualmente, siendo vencida al final de la obra (Delgado Suárez, 2008 : 122).

À l'espace de la taverne est nettement lié le thème principal du roman : l'alcoolisme. L'alcoolisme était une réalité sociale entre les ouvriers de l'époque, que Zola voulait refléter dans son œuvre. Il donne une image complète des causes tant sociales que scientifiques de cette maladie. Au XIX^e siècle, les symptômes de l'alcoolisme sont déjà bien connus, ainsi que les conséquences sur l'état psychologique des personnes qui en souffrent. Pour Zola, l'alcoolisme est un phénomène en partie héréditaire, en partie causé par la nuisible influence de la grande ville de l'époque, parce que les conditions de vie sous le Second Empire se font chaque fois plus difficiles pour les ouvriers. Cette « hostilité du milieu », comme dit Huertas, vient remplacer partiellement le déterminisme de l'hérédité, pas pour le nier, mais plutôt pour le corroborer, en facilitant l'action :

Es precisamente esta hostilidad del medio la verdadera responsable, según el autor de *L'Assommoir*, del alcoholismo y la degradación física y moral de sus personajes, de modo que la herencia biológica, tan trascendental en la obra zoliana, cede buena parte de su importancia al medio y, así, en función del determinismo absoluto de los fenómenos preconizado por el naturalismo, se da a entender, y ahí radica el intento « moralizador » de Zola, que tanto Gervaise Macquart como su marido Coupeau, aunque sujetos a ciertas predisposiciones hereditarias, no hubieran [*sic*] llegado al alcoholismo crónico si el medio y las circunstancias de su vida les hubieran sido algo más favorables (Huertas, 1985 : 217-218).

Les descriptions de la progression de l'alcoolisme chez Coupeau sont méticuleuses et d'une teneur tout à fait scientifique. Zola s'est documenté chez divers médecins (cf. Huertas, 1985) et dans des livres et des expériences rassemblés pendant la préparation du roman :

Il ne pouvait plus se taper sur le torse, et crâner, en disant que le sacré chien l'engraissait; car sa vilaine graisse jaune des premières années avait fondu, et il tournait au sécot, il se plombait, avec des tons verts de macchabée pourrissant dans une mare. L'appétit, lui aussi, était rasé. Peu à peu, il n'avait plus eu de goût pour le pain, il en était même arrivé à cracher sur le fricot. [...] Il ne riait plus, s'arrêtait court sur le trottoir, étourdi, les oreilles bourdonnantes, les yeux aveuglés d'étincelles. Tout lui paraissait jaune, les maisons dansaient, il festonnait trois secondes, avec la peur de s'étaler. [...] Ce qui l'enquiquinait le plus, c'était un petit tremblement de ses deux mains ; la main droite surtout devait avoir commis un mauvais coup, tant elle avait des cauchemars (*L'Assommoir* : 694-695).

On peut observer alors le progrès exact de sa maladie par les symptômes décrits par l'auteur : la perte de poids, d'appétit, de la vision et surtout les tremblements et les frissons.

D'ailleurs, le type d'alcool que les ouvriers boivent est aussi important dans le contexte. Selon Huertas, l'eau-de-vie, comme l'alcool distillé, est beaucoup plus préjudiciable que l'alcool fermenté (Huertas, 1985 : 220). À cause de sa force nocive, l'alambic est présenté comme une bête mythologique animé, « aux longs cols, des serpentins descendant sous terre, une cuisine du diable devant laquelle venaient rêver les ouvriers soullards » (*L'Assommoir* : 404). L'appareil à distiller apparaît plusieurs fois dans l'histoire et c'est toujours avec la connotation monstrueuse d'un monstre qui veut engloutir les personnes :

Elle se tourna, elle aperçut l'alambic, la machine à souler, fonctionnant sous le vitrage de l'étroite cour, avec la trépidation profonde de sa cuisine d'enfer. Le soir, les cuivres étaient plus mornes, allumés seulement sur leur rondeur d'une large étoile rouge ; 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 monde (*L'Assommoir* : 704).

5. Culturème secondaire : l'espace du travail

Les autres espaces importants dans le roman et illustratifs du milieu ouvrier sont l'usine, l'atelier et le lavoir. Ils correspondent aux milieux publics intérieurs qui représentent le monde du travail. Zola introduit les ouvriers dans la littérature comme les vrais protagonistes en montrant leurs misères et leurs vices. Les usines ainsi que les ateliers sont situés dans des lieux qui reflètent, déjà par leur extérieur, la misère et les conditions vécues dedans :

C'était une rue où elle n'aurait pas demeuré pour tout l'or du monde, une rue large, sale, noire de la poussière de charbon des manufactures voisines, avec des pavés défoncés et des ornières, dans lesquelles des flaques d'eau croupissaient. Aux deux bords, il y avait un défilé de hangars, de grands ateliers vitrés, de constructions grises, comme inachevées, montrant leurs briques et leurs charpentes, une débandade de maçonneries branlantes, coupées par des trouées sur la campagne, flanquées de garnis borgnes et de gargotes louches (*L'Assommoir* : 526).

Les usines de boulons et de rivets, les « hangars » et les « grands ateliers vitrés », ainsi que la forge où travaille Goujet ou le lavoir dans lequel se produit la bagarre de Gervaise avec Virginie, ont en commun la prédominance des machines sur les hommes. Elles deviennent des êtres animés qui se montrent supérieures aux humains par leur force inépuisable.

En outre, il y a des espaces qui ne sont pas propres à la classe sociale décrite. C'est le cas de la visite au musée du Louvre pendant la noce de Gervaise et Coupeau. Zola insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas du milieu habituel pour les personnages de *L'Assommoir*. Dans les salles, ils sont décrits comme des sauvages qui ne sont pas capables d'apprécier la subtilité de l'art « parce qu'il n'y a rien de drôle » (*L'Assommoir* : 95). Par contre, les femmes s'alarment en regardant des corps nus et les hommes font des commentaires obscènes. Cette image que Zola donne des gens pauvres et, surtout, la différence qu'il marque entre le savant (bourgeois/intellectuel) et l'ignorant (pauvre/barbare) a été fortement critiquée par Mathy, qui révèle l'ambiguïté de l'attitude des intellectuels bourgeois progressistes :

Ce texte semble illustrer de manière exemplaire le rapport de Zola, et, au-delà, celui de nombreux intellectuels républicains, aux classes populaires. Sans doute parce que ce qui est mis en scène dans ce message, c'est le rapport de ces mêmes classes populaires à la culture savante, c'est-à-dire à l'univers des intellectuels. C'est ce mouvement circulaire de regards croisés, regard du peuple sur la culture de l'élite, et regard de l'écrivain sur le peuple regardant la culture de l'écrivain, qu'il s'agit d'interroger. La stratégie narrative de Zola, qui mêle le discours indirect libre, censé nous livrer la subjectivité des ouvriers au musée, et le jugement péremptoire et ironique du narrateur omniscient, contribue au statut équivoque de la description du peuple face aux beaux-arts, mélange de compassion et condescendance qui est au cœur du dilemme de l'intellectuel progressiste que fut l'auteur de *L'Assommoir* (Mathy, 1994 : 446).

À ce propos, Paul Lidsky démontra, dans son analyse des attitudes politiques des intellectuels français de l'époque, la nature conservatrice ou réactionnaire de la plupart d'entre eux, y compris Zola : « À l'exception de Vallès, de Rimbaud, de Verlaine, de Villiers de l'Isle-Adam qui sympathisent plus ou moins avec la Commune, de Victor Hugo [...], tous les autres écrivains notables prennent position ouvertement contre la Commune [...] » (Lidsky, 1970 : 7). Parmi « tous les autres » se trouvent Flaubert, George Sand, Dumas fils, Barbey d'Aurevilly, Gautier, Daudet, Renan, Gobineau, Leconte de Lisle, Jules Vallès... bien que Lidsky sache distinguer entre la fureur de ces conservateurs et « désabusés » aristocratiques devenus réactionnaires, et la position modérée des républicains comme Anatole France, Catulle Mendès ou le même Zola. Généralement on a préféré ignorer ce penchant manifestement bourgeois des intellectuels. Mario de Micheli (1987), par exemple, choisit les auteurs de telle sorte qu'il nous fait croire tout le contraire.

Vraiment, cette visite est comme une transgression du territoire des intellectuels par les pauvres, et ce milieu « de la culture savante, [...] c'est d'abord et surtout un monde de violence, à la fois physique et symbolique, qui s'exerce sur les corps comme sur les esprits : surabondance des signes » (Mathy, 1994 : 447). Au moins, cet excès provoque de la migraine : « Encore des tableaux, toujours des tableaux, des saints, des hommes et des femmes avec des figures qu'on ne comprenait pas, des paysages tout noirs, des bêtes devenues jaunes, une débandade de gens et de choses dont le violent tapage de couleurs commençait à leur causer un gros mal de tête » (*L'Assommoir* : 445).

Ce type de divertissement n'est pas adéquat aux habitants du quartier de la Goutte-d'Or. Par contre, un spectacle comme « [v]oir des dames galoper sur des chevaux et sauter dans des ronds de papier, voilà au moins qui valait la peine de se déranger » (*L'Assommoir* : 701). Pour Gervaise, aller au cirque est quelque chose de drôle ; pas

les tableaux. De même, Nana et Pauline adorent « s'arrêter aux faiseurs de tours. Des escamoteurs, des hercules arrivaient, qui étalaient sur la terre de l'avenue un tapis mangé d'usure. Alors, les badauds s'attroupaient, un cercle se formait, tandis que le saltimbanque, au milieu, jouait des muscles dans son maillot fané » (*L'Assommoir* : 712-713).

La classe sociale basse que l'auteur décrit est, en fin de compte, le milieu déterminant dont les membres ne peuvent jamais s'échapper. Si on est né pauvre, on meurt pauvre. En ce sens, le déterminisme de Zola est différent, par exemple, du réalisme de Dickens, parce qu'il ne laisse jamais un personnage fuir la condition où il est né. En plus, « [à] aucun moment le lecteur ne voit Zola arranger une rencontre entre les enfants du luxe et ceux de la misère » (Chalhoub, 1993 : 595). Pour lui, il s'agit de deux mondes différents qui ne peuvent pas communiquer entre eux. Conscients de ce déterminisme, le style de vie que Nana, la fille de Gervaise, suivra dans *Les Rougon-Macquart* n'est en rien surprenant ; elle suit les pas que sa mère a initiés comme prostituée et agit selon l'éducation qu'elle a reçue et conformément au milieu où elle a vécu. Pour elle, il est plus facile d'échapper à la misère moyennant les amants que par la voie du travail honnête.

De même, pour les adultes, la vie dans la capitale devient de plus en plus féroce, et c'est pour ça qu'ils cherchent des manières de fuir la pauvreté :

En efecto, además del alcohol, otro intento de evasión de ese mundo hostil de los personajes de *L'Assommoir* es, según su autor, la necesidad psicológica de escapar de la clase social en la que les ha tocado vivir, esto es, salirse de su condición de proletarios y ascender en la escala social. Se nos muestran, pues, unos obreros despolitizados, sin conciencia de clase, que aspiran a imitar comportamientos burgueses y hasta intentarían, si ésta se lo permitiese, formar parte de la clase dominante. Los esfuerzos de Gervaise al hacerse propietaria de una lavandería tienen, sin duda, esta secreta intención, al igual que los banquetes que organiza en su casa, en los que los comensales comen y beben hasta la saciedad, contrastando fuertemente con el hambre y miseria que sufrirán más tarde (Huertas, 1985 : 221).

Nous voyons qu'à part l'alcool on trouve d'autres tentatives d'évasion : celle d'imiter le comportement bourgeois, par exemple. L'ambition de Gervaise n'est pas seulement de posséder une boutique, mais également de faire étalage de sa richesse par les modèles d'attitude qu'elle adopte vers le monde extérieur, ce qui la portera à la ruine complète.

6. Culturème essentiel : l'espace rural

La campagne peut être considérée comme une autre sorte d'évasion de la force destructive de la capitale. Bien que l'espace urbain dans *L'Assommoir* soit celui qui prédomine, on peut trouver des allusions à la campagne, qui s'oppose à la ville et qui représente, au moins idéalement, la pureté et la joie. Tout d'abord, Gervaise n'était pas née à Paris, mais à la campagne, à Plassans, un village inventé par Zola, situé en Provence :³ « —Oui, oui, blanchisseuses... À dix ans... Il y a douze ans de ça... Nous allions à la rivière... Ça sentait meilleur qu'ici... Il fallait voir, il y avait un coin sous les arbres... avec de l'eau claire qui courait... Vous savez, à Plassans... Vous ne connaissez pas Plassans ?... près de Marseille ? » (*L'Assommoir* : 388). Ce souvenir que Gervaise garde dans sa mémoire devient une image idéalisée de la campagne et, en même temps, de l'époque où elle était vraiment heureuse, parce que la vie était plus facile pour elle. C'est pour cette raison que pour elle, la campagne est aussi une image de tranquillité.

De même, vers la fin du roman, Gervaise se souvient de son rêve d'avoir une maison à la campagne, un rêve qui la fait rire, parce qu'elle voit qu'elle ne pourra jamais le réaliser ; une conscience très acérée de la réalité la pousse à exprimer cette claudication d'une manière cruelle, donnant à ce souvenir un sens vraiment sinistre : « Et ce qui redoublait son mauvais rire, c'était de se rappeler son bel espoir de se retirer à la campagne, après vingt ans de repassage. Eh bien ! Elle y allait, à la campagne. Elle voulait son coin de verdure au Père-Lachaise » (*L'Assommoir* : 778-779).

Pour elle, la campagne est un lieu qui purifie. Il y a un moment, dans le roman, où il semble que les choses s'améliorent pour les Coupeau. C'est le moment où Coupeau trouve du travail à la campagne : « Puis, dès les beaux jours, il arriva une chance, Coupeau se trouva embauché pour aller travailler en province, à Étampes ; et là, il fit près de trois mois, sans se soûler, guéri un moment par l'air de la campagne. On ne se doute pas combien ça désaltère les pochards, de quitter l'air de Paris, où il y a dans les rues une vraie fumée d'eau-de-vie et de vin » (*L'Assommoir* : 673).

L'épisode suivant n'a pas lieu à la campagne, mais il l'imité et, devient d'une certaine manière la caricature de la campagne dans la ville. La scène se situe le jour de la noce, après la visite du musée du Louvre, à cause d'une averse, le cortège doit se réfugier sous le Pont-Royal :

On y était joliment bien. Par exemple, on pouvait appeler ça une idée chouette ! Les dames étalèrent leurs mouchoirs sur les pavés, se reposèrent là, les genoux écartés, arrachant des deux mains les brins d'herbe poussés entre les pierres, regardant couler l'eau noire, comme si elles se trouvaient à la campagne. Les hommes s'amusèrent à crier très fort, pour éveiller l'écho de l'arche, en face d'eux ; Boche et Bibi-la-Grillade, l'un après l'autre, injuriaient le vide, lui lançaient à toute volée : « Cochon ! » Et riaient beaucoup, quand l'écho leur renvoyait le mot ; puis, la gorge enrouée, ils prirent des cailloux plats et jouèrent à faire des ricochets (*L'Assommoir* : 447-448).

³ On sait que pour décrire le village, Zola s'inspirait d'Aix-en-Provence, la ville de sa jeunesse.

Dans cette image on peut voir des actions que les dames feraient normalement à la campagne. Néanmoins, la différence est marquée par les brins d'herbe qui sont arrachées par les femmes au lieu de fleurs, et surtout par l'eau de la Seine qui est noire, au lieu de l'eau claire qui court dans la citation antérieure.

Finalement, une autre image de la campagne s'offre quand Gervaise vient voir Goujet pour lui expliquer l'accident avec Lantier. Cette fois, ce n'est pas à la campagne non plus, mais dans une sorte de prairie qu'ils se trouvent par hasard :

Puis, à deux cents pas, naturellement, comme s'ils avaient connu l'endroit, ils filèrent à gauche, toujours silencieux, et s'engagèrent dans un terrain vague. C'était, entre une scierie mécanique et une manufacture de boutons, une bande de prairie restée verte, avec des plaques jaunes d'herbe grillée ; une chèvre, attachée à un piquet, tournait en bêlant ; au fond, un arbre mort s'émiettait au grand soleil. —Vrai ! Murmura Gervaise, on se croirait à la campagne. Ils allèrent s'asseoir sous l'arbre mort. La blanchisseuse mit son panier à ses pieds. En face d'eux, la butte Montmartre étageait ses rangées de hautes maisons jaunes et grises, dans des touffes de maigre verdure ; et, quand ils renversaient la tête davantage, ils apercevaient le large ciel d'une pureté ardente sur la ville, traversé au nord par un vol de petits nuages blancs. Mais la vive lumière les éblouissait, ils regardaient au ras de l'horizon plat les lointains crayeux des faubourgs, ils suivaient surtout la respiration du mince tuyau de la scierie mécanique, qui soufflait des jets de vapeur. Ces gros soupirs semblaient soulager leur poitrine oppressée (*L'Assommoir* : 613-614).

Bien que pour Gervaise cet endroit ressemble à la campagne, l'arbre mort sous lequel ils s'asseyent évoque la force destructive de la capitale. Et les descriptions qui suivent sont celles d'une ville avec des usines et des ateliers, des bruits et de la pollution, pas celles d'une imagerie bucolique.

D'ailleurs, il faut remarquer que la capitale que Zola décrit dans *L'Assommoir*, est celle de l'époque ; concrètement son image pendant le Second Empire. Cette période est fortement marquée par le règne de Napoléon III. Pendant les vingt années où la vie de Gervaise s'écoule, Paris souffrira de changements sous la direction du préfet Haussmann. Gervaise et d'autres protagonistes du roman témoignent de cette modernisation de la capitale. Notamment dans le premier chapitre, l'hôpital Lariboisière est en construction (*L'Assommoir* : 376), et c'est Coupeau lui-même qui travaille sur le toit. Qui dirait, à ce moment-là, qu'il y a travaillé pour après y mourir ? « Maintenant, il n'était plus sur les toits, pareil à un moineau rigoleur et putassier ; il était dessous, il avait bâti sa niche à l'hôpital, et il y venait crever, la couenne râpeuse gauche, enfilant un long ruban d'avenue, s'arrêtant, presque en face d'elle, à la masse blanche de l'hôpital de Lariboisière, alors en construction » (*L'Assommoir* : 696-697).

Vers la fin du roman, on trouve des descriptions d'une nouvelle Paris réformée et modernisée, envisagée par les yeux subjectifs de Gervaise :

Ce quartier où elle éprouvait une honte, tant il embellissait, s'ouvrait maintenant de toutes parts au grand air. Le boulevard Magenta, montant du cœur de Paris, et le boulevard Ornano, s'en allant dans la campagne, l'avaient troué à l'ancienne barrière, un fier abattis de maisons, deux vastes avenues encore blanches de plâtre, qui gardaient à leurs flancs les rues du Faubourg-Poissonnière et des Poissonniers, dont les bouts s'enfonçaient, écornés, mutilés, tordus comme des boyaux sombres. Depuis longtemps, la démolition du mur de l'octroi avait déjà élargi les boulevards extérieurs, avec les chaussées latérales et le terre-plein au milieu pour les piétons, planté de quatre rangées de petits platanes. C'était un carrefour immense débouchant au loin sur l'horizon, par des voies sans fin, grouillantes de foule, se noyant dans le chaos perdu des constructions. Mais, parmi les hautes maisons neuves, bien des masures branlantes restaient debout ; entre les façades sculptées, des enfoncements noirs se creusaient, des chenils bâillaient, étalant les loques de leurs fenêtres. Sous le luxe montant de Paris, la misère du faubourg crevait et salissait ce chantier d'une ville nouvelle, si hâtivement bâtie (*L'Assommoir* : 764).

Comme la citation le suggère, le quartier a souffert des changements. On peut juxtaposer le changement du quartier avec celui de Gervaise. Néanmoins, tandis que Gervaise, prisonnière dans le faubourg dont elle ne peut pas s'échapper, souffre un déclin à cause de la misère et de l'alcoolisme, le quartier ressurgit de la ruine et rajeunit son visage grâce à la modernisation. Le contraste que Zola offre au lecteur favorise la ville au détriment de l'individu. En définitive, Gervaise, aux portes de la mort, se sent écrasée face à la modernisation de son quartier, comme le jour où elle voit la Grande Maison de la Goutte-d'Or pour la première fois. La puissance du progrès abat les individus qui ne sont pas capables de suivre son rythme.

Conclusion

Pour résumer ce qui précède, il faut souligner l'influence essentielle du milieu sur les personnages. Il s'agit de la force principale qui les conditionne et les caractérise. Au détriment de l'hérédité, le milieu est le responsable décisif et déterminant de l'alcoolisme de Coupeau et Gervaise, ou bien de la prostitution de Nana. On peut dire que dans *L'Assommoir*, le milieu possède une force destructrice et tout type d'effort pour y échapper est impossible. La mort,

dans le roman, joue un rôle libérateur, parce qu'elle met fin à la souffrance. On a vu aussi les efforts illusoires de Gervaise pour monter dans l'échelle sociale en essayant de gérer sa boutique de blanchisseuse qui finissent par la chute et la dégradation de l'héroïne. De même, le festin ou les vêtements prétentieux soulignent l'effort vain pour échapper à sa condition. Cependant, Zola ne laisse personne éviter son destin. Il n'y a pas de miracles pour les pauvres, ce qui a créé l'illusion incorrecte que Zola était un auteur fataliste.

Références bibliographiques

- Auerbach, E., (1950) *Mimesis: La realidad en la literatura*. Mexique, Fondo de cultura económica.
- Bernard, C., (1865) *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Paris, J. B. Baillière et fils.
- Butler, R., (1983) « Structures des récurrences dans *L'Assommoir* » in *Les Cahiers Naturalistes*. N° 57, pp. 60-73.
- Chalhoub, S., (1993) « L'enfant à travers les déterminismes du milieu dans *Les Rougon-Macquart* » in *The French Review*. Vol. 66, n° 4, pp. 595-606.
- Cornell, K., (1964) "Zola's city" in *Yale French Studies*. N° 32, « Paris in Literature », pp. 106-111.
- Delgado Suárez, M^a del R., (2008) "Breve estudio de la taberna como espacio vital en E. Zola y en A. Palacio Valdés" in *Ubi sunt*. N° 22, pp. 117-123.
- Dezalay, A., (1970) "Le Fil d'Ariane: de l'image à la structure du labyrinthe" in *Les Cahiers Naturalistes*. N° 40, pp. 121-127.
- Huertas García-Alejo, R., (1985) "Alcoholismo y sociedad en *L'Assommoir* de Émile Zola" in *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*. Vol. 5, pp. 215-229.
- Laurey, M., (1993) "L'élaboration de l'espace fictif dans *L'Assommoir*" in *Les Cahiers Naturalistes*. N° 67, pp. 83-96.
- Lidsky, P., (1970) *Les écrivains contre la Commune*. Paris, François Maspero.
- Martino, P., (1972) *Le roman réaliste sous le Second Empire*. Genève, Slatkine Reprints.
- Mathy, J. P., (1994) "La noce au musée: Le peuple et les beaux-arts dans *L'Assommoir*" in *The French Review*. Vol. 67, n° 3, pp. 445-452.
- Michelli, M. de., (1987) "Gli intellettuali e la Comune di Parigi" in *Le circostanze dell'arte*. Génova, Marietti, pp. 20-41.
- Mitterand, H., (2002) *Zola et le naturalisme*. Paris, Presses Universitaires de France, 4^a ed.
- Pagès, A., (1993) *Émile Zola: bilan critique*. Paris, Nathan.
- Poyatos, F., (1994a) *La comunicación no verbal I: Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid, Istmo.
- Poyatos, F., (1994b) *La comunicación no verbal III: Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid, Istmo.
- Worth, J., (2003) « Des "enroulements sans fin de tuyaux": Arborecence in Zola's *Rougon-Macquart* » in Thompson, H. (ed.), *New Approaches to Zola*. London, The Émile Zola Society, pp. 59-65.
- Zola, É., (1880) *Le roman expérimental*. Paris, G. Charpentier et Cie Éditeurs, 1890.
- Zola, É., (1877) *L'Assommoir*. In *Les Rougon-Macquart*, t. II. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.