

<b>Zeitschrift:</b>	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
<b>Herausgeber:</b>	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
<b>Band:</b>	44-45 (2003)
<b>Artikel:</b>	Construire un dialogisme intertextuel à propos de "L'assommoir" d'Émile Zola
<b>Autor:</b>	Bähler, Ursula
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-268621">https://doi.org/10.5169/seals-268621</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 30.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# CONSTRUIRE UN DIALOGISME INTERTEXTUEL À PROPOS DE L'ASSOMMOIR D'ÉMILE ZOLA

*Vita sanctorum caeteris norma  
vivendi est*  
Ambrosius

*La mort devait la prendre petit à petit, morceau par morceau,  
en la traînant ainsi jusqu'au bout dans la sacrée existence qu'elle  
s'était faite.*  
L'Assommoir

## 1. Hypothèse de lecture

Gervaise Macquart passe ses dernières semaines, on le sait, dans la niche du père Bru, sous l'escalier qui monte du sixième étage à la toiture de la « grande maison », située rue de la Goutte-d'Or. Ce scénario doublement terminatif – la mort de Gervaise coïncide avec la fin du roman – ne rappelle-t-il pas de façon spontanée la fin de la vie de saint Alexis, la mort du « mendiant sous l'escalier » ? Assez curieusement, ce rapprochement semble n'avoir encore jamais été suggéré par la critique. Il peut cependant se révéler très fécond pour l'interprétation de *L'Assommoir* dans son ensemble. C'est l'hypothèse que j'aimerais développer dans les pages qui suivent.

## 2. Intertexte objectif ou subjectif ?

On chercherait en vain une note explicite au sujet de la légende de saint Alexis dans le dossier préparatoire de *L'Assommoir*, sans pourtant que ce fait constitue à lui seul une preuve suffisante pour écarter *a priori* le rapprochement proposé. Il est en effet bien connu que la totalité des éléments que l'on trouve dans les romans de Zola

ne figure pas dans les dossiers préparatoires et, inversement, que nombre d'éléments contenus dans ces dossiers ne seront pas développés dans les romans eux-mêmes. Pour Lalie Bijard, par exemple – Eulalia, donc – l'auteur n'a pas jugé nécessaire (non plus) d'ajouter, dans les pages préparatoires, un commentaire explicatif sur la référence hagiographique, qui ne fait pourtant pas de doute<sup>1</sup>. Zola considérait-il la légende de sainte Eulalie comme étant tout simplement trop connue, même par lui, pour s'y arrêter plus longuement dans les notes ? Et en était-il peut-être de même de la légende du « pauvre sous l'escalier », à laquelle font immanquablement penser non seulement Gervaise à la fin du roman, mais déjà le père Bru dès le chapitre VI ? – Le fait est qu'en ce qui concerne la fin du roman, les choses se présentent sous un jour quelque peu différent encore. Zola a en effet hésité tout au long de ses réflexions et travaux préparatoires, à savoir jusqu'au deuxième plan, entre deux issues radicalement différentes, entre un « drame » et une mort naturelle, résultat, cette dernière, de la misère grandissante dans laquelle vit Gervaise<sup>2</sup>. C'est la deuxième solution que l'auteur développera finalement dans la version définitive. La blanchisseuse meurt d'une mort lente, et cette mort, notons-le en passant, correspond beaucoup mieux qu'une quelconque fin « dramatique » au roman dans son ensemble, qui n'est autre que l'histoire d'un déclin continu, d'une déchéance progressive et lente<sup>3</sup>. La référence à la légende de saint Alexis a donc pu se cristalliser de façon plus consistante chez le romancier au cours de la rédaction définitive du texte, ce qui expliquerait également l'absence de toute trace matériellement saisissable du récit hagiographique en question dans le dossier

<sup>1</sup> Quant à la genèse des épisodes autour de Lalie, « la petite mère », à partir d'un fait divers, voir Leduc-Adine 1996a.

<sup>2</sup> Voir Mitterand 1961, p. 1545, p. 1553 et également Leduc-Adine 1996b, pp. 109-114.

<sup>3</sup> Notons ici que le trait sémantique de la continuité caractérise en effet le texte d'un bout à l'autre et ceci dans tous les domaines possibles, psychologique, chromatique, olfactif etc.

préparatoire de *L'Assommoir*. Il se pourrait aussi, bien sûr, que Zola n'ait jamais pensé de façon consciente à Alexis, mais que le scénario de base de la vie de ce saint ait néanmoins influencé, à la façon d'un schème culturellement enregistré, la structure du roman. D'autres hypothèses encore sont certainement possibles.

Le problème de la nature exacte, objective (intention de l'auteur) ou purement subjective (réception du lecteur), du rapport intertextuel que je propose est sans doute « objectivement » indécidable, du moins tant qu'on entend le résoudre par la seule référence à l'auteur en chair et en os auquel on attribue (par convention) ces « avant-textes » que constituent les dossiers préparatoires et aussi ce qu'il faut bien appeler, dans la même logique, les « après-textes », c'est-à-dire les propres commentaires de l'écrivain sur ses œuvres après leur publication (commentaires dans lesquels on ne trouve aucune allusion à saint Alexis non plus). Quand on déplace le problème vers le texte littéraire lui-même, les choses, en revanche, changent de nature. Il ne s'agit plus, alors, d'une question d'intentionnalité du côté de l'auteur ou de réception arbitraire du côté du lecteur, mais d'une question de concordance entre les éléments textuels tels qu'ils sont organisés par le sujet de l'énonciation implicite (qui n'est à confondre ni avec l'auteur Zola en chair et en os, ni encore avec le narrateur<sup>4</sup>) et les analyses de l'interprète.

Avant d'en venir à *L'Assommoir* lui-même, arrêtons-nous un instant à un constat très général qui peut soutenir notre lecture et qui concerne l'œuvre de Zola dans sa totalité. En dépit de ses principes « naturalistes », celui-ci a toujours eu, en effet, une très grande fascination pour l'hagiographie, fascination qui se montre à des

---

<sup>4</sup> Tandis que le narrateur, énoncé ou implicite, n'est finalement qu'une voix parmi d'autres, quoique hiérarchiquement supérieure à celles des (autres) acteurs qu'il met en scène, le sujet de l'énonciation implicite ne laisse pas de traces immédiates dans le texte. Il est à comprendre comme l'instance toute abstraite qui est chargée de l'ensemble des opérations énonciatives visant à construire le texte comme un discours faisant sens. Tout lecteur est invité à effectuer ces opérations et à prendre ainsi la position de ce sujet ; c'est en cela même que consiste l'acte de l'interprétation proprement dit (voir Geninasca 1997).

degrés variables dans sa création littéraire même, jusqu'à déterminer le caractère de certains romans dans leur ensemble :

On ne s'attendrait pas à voir Zola se passionner pour la vie des saints. Et pourtant, il a toujours été attentif aux mystiques et au mysticisme. Son rationalisme s'en étonnait. C'était comme un trou noir dans son système de pensée. Il fallait à tout prix tenter une explication. C'est cette interrogation qui rythme la succession, à intervalles d'une dizaine d'années, de *La Faute de l'abbé Mouret*, du *Rêve* et de *Lourdes* (Mitterand 1990, p. 101).

Derrière le souci spécifiquement hagiographique se cache évidemment une préoccupation de nature plus fondamentale, constamment présente dans l'œuvre de Zola, qui est celle de la religion chrétienne en général, c'est-à-dire, plus précisément, de l'effondrement irréversible de celle-ci comme système de valeurs capable de garantir l'identité du sujet moderne, et des possibilités de la remplacer par d'autres valeurs – par une forme de « religion » laïque –, celles de la science, de la vérité, de la justice, de l'amour ou encore du travail. Cette préoccupation devient de plus en plus pressante dans la pensée et la création de l'auteur, pour atteindre son point culminant dans *Les Quatre Evangiles*. La confrontation du Discours<sup>5</sup> littéraire et du Discours religieux semble bien, à concentration variable selon les textes et selon les étapes de l'évolution du romancier, une constante dans l'œuvre zolienne<sup>6</sup>.

Pour ce qui est de *L'Assommoir*, certains indices, tant dans le roman lui-même que dans le dossier préparatoire, soutiennent et favorisent à leur tour presque d'emblée une mise en rapport avec la légende de saint Alexis, mais également, au-delà de cette légende

<sup>5</sup> Pour le distinguer du discours avec minuscule, terme qui désigne un texte donné en tant qu'ensemble signifiant pour un sujet interprétant, j'utilise, à la suite de Geninasca, une majuscule pour désigner un discours entendu comme un ensemble d'un système de valeurs et d'une rationalité, c'est-à-dire une manière d'instaurer la cohérence (voir *ibid.*).

<sup>6</sup> Voir également Walker 1978, pp. 68-69 et Ouvrard 2002.

précise, avec l'univers hagiographique chrétien et le Discours religieux en général. J'ai déjà évoqué le cas de Lalie, la petite « martyre » (p. 473)<sup>7</sup>, et celui du père Bru, première figuration du « mendiant sous l'escalier ». L'indice le plus révélateur, cependant, est peut-être le titre que Zola avait initialement choisi pour le roman et qui n'avait été autre que *La simple vie de Gervaise Coupeau [Macquart]*<sup>8</sup>. On ne saurait signaler de façon plus claire, me semble-t-il, l'inscription de *L'Assommoir* dans un univers hagiographique, univers dont la nature exacte reste, bien sûr, et c'est là le but même de notre analyse, entièrement à spécifier.

J'admettrai donc comme intertexte précis de *L'Assommoir* – faut-il souligner qu'il ne s'agit ici que de l'un des nombreux intertextes (possibles) du roman ?<sup>9</sup> – la légende de saint Alexis et comme intertexte global, ou comme *interdiscours*, l'univers hagiographique chrétien et le Discours religieux en général. Surgit alors une dernière difficulté : étant donné que la légende de saint Alexis, à l'instar de toutes les vies des saints, est un texte non définitivement fixé, quelle version prendre comme référence ? Pour la préparation du *Rêve*, Zola s'est beaucoup appuyé, on le sait, sur la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. L'écrivain ne paraît pourtant avoir eu connaissance de cet ouvrage qu'au cours de l'année 1887, et ceci sans doute grâce à Huysmans, qui « préparant *Là-bas* et se livrant à des travaux d'hagiographie, lui prête, vers novembre 1887, les deux volumes de l'édition Brunet »<sup>10</sup>.

Dans l'ébauche et dans le premier plan détaillé [du *Rêve*], il n'est question que de la Vie des saints, sans autre précision (*ibid.*, p. 104).

<sup>7</sup> Les indications de pages se réfèrent à l'édition de *L'Assommoir* établie par H. Mitterand dans la collection « folio » chez Gallimard (1978).

<sup>8</sup> Bibliothèque Nationale, nouvelles acquisitions françaises [désormais : B.N., n. acq. fr.] 10271, f. 164.

<sup>9</sup> Un nombre impressionnant d'intertextes possibles est donné dans Clark 1990 ; voir également Dubois 1973, pp. 189-219.

<sup>10</sup> Mitterand 1990, p. 104.

Cette indication de « Vie des saints » se réfère-t-elle à un ouvrage précis ? On pourrait penser aux *Vies des saints* des Petits Bollandistes, œuvre hagiographique de vulgarisation très répandue à l'époque. Mais cela reste évidemment une pure hypothèse. On peut légitimement partir de l'idée, en revanche, que les légendes telles que les donnaient les *Vies des saints* correspondaient aux versions communément connues en France – du moins dans les cercles qui savaient lire – dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En toute indépendance de la question de savoir si Zola a ou non pensé de façon consciente à la légende de saint Alexis au moment de l'élaboration et/ou de la rédaction de *L'Assommoir*, et, dans l'affirmative, quelle version il en a probablement connue, je prendrai donc comme intertexte concret, pour les besoins de mon analyse, celle qui se trouve dans la collection des Petits Bollandistes<sup>11</sup>.

### **3. Dialogisme intertextuel : axiologies, tension**

L'intertextualité, terme introduit par Julia Kristeva sur la base des travaux de Mikhaïl Bakhtine consacrés à la notion de « dialogisme » – le savant russe, il peut être utile de le rappeler, ne parle donc jamais lui-même d'intertextualité –, est un concept théorique flou dont l'ancrage définitionnel s'articule autour de deux grands pôles : 1° celui, extensif, du « tout est intertextuel », car tout acte de langage, comme le disait Bakhtine, se fonde sur un usage préalable, idéologiquement et sociologiquement déterminé, des unités lexicales qu'il prend en charge<sup>12</sup> ; 2° celui, restreint, des rapports effectivement existants (ou envisagés comme tels) entre différents textes

<sup>11</sup> Ce qui est intéressant dans le contexte de notre hypothèse de lecture, c'est que le tome huit des Petits Bollandistes, dans lequel se trouve la légende de saint Alexis, avait paru, dans sa septième édition, en 1876, année même où Zola préparait et rédigeait *L'Assommoir*. – Serait-il également possible que Zola ait eu en tête la *Vie de saint Alexis* médiévale, que Gaston Paris avait publiée en 1872 dans une édition qui fit beaucoup de bruit, du moins dans les cercles philologiques ?

<sup>12</sup> Voir par exemple Todorov 1981, p. 98 et Pfister 1985, p. 4.

concrets, c'est-à-dire concrètement identifiables. Les réflexions partant du premier pôle sont directement liées à des considérations d'ordre philosophique, de nature poststructuraliste et déconstructiviste, sur la nature « éclatée » de la littérature où tous les codes se croiseraient dans des structures rhizomiques infinies. Celles concernant le deuxième pôle ont abouti, entre autres, à l'établissement de plusieurs typologies des différentes relations entre un texte et un intertexte, typologies dont celle subsumée par Gérard Genette dans *Palimpsestes* sous le terme de transtextualité reste certainement à ce jour à la fois la plus complète et la plus sophistiquée<sup>13</sup>.

Je ne nie pas l'intérêt que peut avoir pour la discussion du fait littéraire en tant que tel la première position, à caractère universel et ontologique. Dans la pratique de l'analyse littéraire c'est pourtant la deuxième position, de nature spécifique quant à elle, qui me semble seule à même d'amener des résultats satisfaisants. Encore faut-il essayer de dépasser le niveau purement descriptif et viser à la construction d'effets de sens précis. Mettre en relation un texte – que celui-ci soit écrit ou oral, fixé ou non, littéraire ou, en l'occurrence, hagiographique (avec une limite sans doute floue entre ces deux « genres ») – avec un autre ne saurait relever, en effet, d'un procédé à caractère anecdotique et plus ou moins contingent visant à étaler dans un mouvement autosuffisant l'ingéniosité et les connaissances culturelles du sujet interprétant. La mise en rapport de textes ne me semble intéressante que du moment qu'elle aboutit à la construction d'un sens spécifique et, partant, à une meilleure compréhension d'une œuvre donnée. Je vais donc brièvement exposer sous quels aspects la construction de rapports intertextuels me paraît particulièrement productive et pertinente.

Les deux idées centrales dans la construction de rapports intertextuels telle que je l'envisage sont celles de *conception du monde* – liée au problème des *axiologies* – et de *tension*.

---

<sup>13</sup> Pour un récent survol de la question, voir Samoyault 2001. Pour la discussion allemande, voir par exemple Lachmann 1984, Stierle 1984 et Pfister 1985 ainsi que les volumes dans lesquels se trouvent ces contributions.

Le dialogisme bakhtinien, à quelque niveau qu'il se situe, à celui des actes de langage isolés ou à celui de la coprésence de différentes voix dans les romans « polyphoniques », implique toujours l'idée d'une confrontation de différentes conceptions du monde, de différents systèmes axiologiques. Ainsi entendu, le dialogisme ne s'enferme donc pas, comme c'est en général le cas dans les théories poststructuralistes et déconstructivistes, dans un monde textuel (dans le sens extensif du terme) en fin de compte autoréférentiel, mais n'a de sens que dans son rapport et dans son ouverture au monde extérieur, à la société – à la réalité, pour lâcher le mot, appréhendée à travers des schèmes idéologiques<sup>14</sup>. Le problème des valeurs et, derrière celui-ci, la question du *croire* – car les valeurs n'ont d'existence qu'assumées par un sujet en place –, me semblent également primordiaux dans la construction de rapports intertextuels<sup>15</sup>. Chaque texte étant censé être un discours dont l'un des facteurs d'identité et de cohérence est l'axiologie sous-jacente, la construction d'un rapport intertextuel consistera entre autres en une mise en relation systématique des valeurs respectivement actualisées par le texte cité (ou texte *source*) et le texte d'accueil (ou texte *cible*<sup>16</sup>). Une telle confrontation, à résultat consensuel ou conflictuel, des systèmes de valeurs, peut concerner tantôt plusieurs Discours poétiques (littéraires) et tantôt, comme c'est le cas dans notre exemple, des Discours de nature différente<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Voir également Compagnon 1998, pp. 115-120 et Adam 2001, p. 423.

<sup>15</sup> Mon opinion concorde parfaitement, sur ce point, tant avec celle de Geninasca 1997, pp. 171-172 qu'avec celle de Fontanille 1999, pp. 129-130.

<sup>16</sup> Les termes de source et de cible ne renvoient pas au vieux paradigme de l'« histoire des sources », mais sont à comprendre comme des positions topologiques (voir également Bähler 2000, pp. 46-47).

<sup>17</sup> A côté du dialogisme intertextuel, le seul qui nous intéresse ici, il y a également le dialogisme intratextuel, qui concerne la mise en rapport de différents Discours, uniquement présupposés ou aussi représentés à travers différents acteurs, à l'intérieur d'un texte donné. Dans la mesure où le dialogisme intertextuel se perçoit lui aussi à travers le seul texte d'accueil, on peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure cette distinction est dépourvue de tout fondement théorique. – Dans notre

La deuxième notion qui me semble capitale est celle de *tension*. Etablir un rapport intertextuel tel que je viens de l'esquisser implique un va-et-vient constant entre deux univers axiologiques, et c'est ce va-et-vient même qui détermine l'appréhension du sens spécifique du texte *cible*, le seul en fait qui nous intéresse. Dans un article récent, et par ailleurs très éclairant, consacré à la problématique de la transtextualité, Jean-Michel Adam distingue les « forces centripètes » de la textualité et les « forces centrifuges » de la transtextualité :

Pour qu'un effet de texte soit produit et ressenti à la lecture, il faut certes que des forces centripètes assurent la cohésion du texte en question. Mais tous les textes – et tout particulièrement les textes littéraires – sont également travaillés par les forces centrifuges de la polysémie et de l'intertextualité (Adam 2001, p. 422).

Or, il me semble capital de comprendre les rapports intertextuels non seulement comme des « forces centrifuges », qui menacent de faire éclater l'unité d'un texte donné – c'est là en effet l'un des lieux communs de la discussion poststructuraliste sur l'intertextualité – mais également, et même avant tout, comme des « forces centripètes » : indispensables à la construction du sens spécifique du texte *cible* qui les indique, ils sont en effet constitutifs de sa cohérence même<sup>18</sup>. C'est dans la tension entre les deux univers textuels que tout se joue, entre le connu (discours *source*) et l'inconnu (discours *cible*), entre le déjà dit et le dire en acte. Les discours poétiques (dans le sens large de ce terme) sont des discours à haute tension, lieux privilégiés de conflits, plus ou moins ouverts, mais toujours présents, entre différentes façons d'appréhender le monde. De ce point de vue, les phénomènes intertextuels ne constituent, me semble-t-il, qu'une

---

analyse, le rapport dialogique sera centré sur le problème des valeurs et du croire. Dans d'autres cas, il pourra également impliquer l'affrontement de différentes rationalités, l'autre composante d'un Discours tel que nous l'avons défini avec Geninasca (pour des exemples voir Geninasca 1997).

<sup>18</sup> Voir également Stierle 1984, p. 146.

modalité spécifique d'une propriété fondamentale de ce que nous appelons littérature.

#### **4. *Constructions***

##### **4. 1. *Gervaise : une figure sympathique***

Dans le dossier préparatoire du roman, Zola revient de façon insistante sur le caractère de Gervaise et, par là même, sur l'effet que ce personnage doit produire sur les lecteurs : « [Gervaise : ] en somme très sympathique »<sup>19</sup> ; « Gervaise doit être une figure sympathique »<sup>20</sup> ; « un fond de femme excellent »<sup>21</sup> ; « Je veux faire d'elle un personnage sympathique, je dois montrer tout le monde travaillant à sa perte, d'une façon consciente ou inconsciente »<sup>22</sup>.

Inscrivant leurs lectures dans un cadre d'interprétation mythologique voire mythique, certains critiques ont suggéré que c'est la prétendue *hybris* de Gervaise, telle qu'elle se manifesterait notamment dans son désir de devenir propriétaire d'une boutique, qui serait à l'origine même de sa perte :

[Gervaise] n'est ni absolument bonne, ni absolument méchante et son caractère contient l'ingrédient tragique par excellence, l'orgueil, qui lui permet d'abord de s'élever, pour ensuite causer sa ruine. L'orgueil qui pousse Œdipe à connaître la vérité coûte que coûte, qui incite Faust à s'élever contre Dieu, s'exprime chez Gervaise par son ambition, par un amour désordonné de la nourriture et une démangeaison d'écraser les gens qu'elle n'aime pas, les Lorilleux en particulier (Newton / Schumacher 1985, p. 26).

<sup>19</sup> B.N., n.acq.fr. 10271, f. 122.

<sup>20</sup> *Ibid.*, f. 161.

<sup>21</sup> *Ibid.*, f. 162.

<sup>22</sup> *Ibid.*, f. 167. On pourrait ajouter cette autre remarque : « Ne pas oublier que je veux faire sympathique. Diviser mes personnages en bons et en m[é]chants, le plus de bons possible » (*ibid.*, f. 170).

Or, les rêves de Gervaise, y compris celui d'avoir son propre atelier, n'ont pourtant rien d'excessif, comme le souligne également l'auteur dans le dossier préparatoire : « Enfin lui [à Gervaise] prêter le désir très modeste de tout ce qu'elle n'aura pas »<sup>23</sup>. Certes, la blanchisseuse a des défauts qui contribuent à sa chute : son manque de volonté, sa gourmandise et sa fainéantise croissantes, son insouciance grandissante vis-à-vis des dettes etc. On aurait tort, cependant, de ne pas reconnaître que ce qui fait le fond même de son caractère est bien ce côté *sympathique*. Gervaise n'est pas seulement une figure sympathique aux yeux du lecteur, qui souffre avec elle. Elle est également un personnage sympathique dans le sens étymologique du terme, c'est-à-dire qu'elle prend elle-même part aux malheurs et aux souffrances des autres. Cette qualité de Gervaise, que la critique traditionnelle ne prend généralement pas assez en compte, se montre tout au long du roman. Voici comment.

Après la chute de Coupeau, Gervaise tient à guérir elle-même son mari. Elle s'y consacre corps et âme pendant plusieurs mois, ne dormant plus, ne mangeant plus, et, surtout, ne regrettant pas un seul instant de voir fondre les économies si péniblement amassées à deux au long de quatre ans de dur labeur, et destinées, juste avant l'accident du zingueur, à la location et à l'aménagement de la boutique évoquée, pour laquelle le couple avait finalement trouvé un local au rez-de-chaussée de la « grande maison » :

Elle le lui [à Coupeau] raccrocherait, son cœur. Elle savait comment les cœurs se raccrochent, avec des soins, de la propreté, une amitié solide (p. 147).

Le trou avait beau se creuser dans la monnaie, elle tenait, de son air raisonnable, avec son tranquille sourire, les comptes de cette débâcle

---

<sup>23</sup> Cité dans Leduc-Adine 1996b, p. 115. – Rappelons la fameuse phrase par laquelle Gervaise résume tous ses rêves : « Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir, vous savez, un lit, une table et deux chaises, pas davantage... » (p. 61).

de leurs économies. N'était-ce pas déjà une consolation d'employer si bien cet argent, de l'avoir eu sous la main, au moment de leur malheur ? Et, sans un regret, d'une main soigneuse, elle replaçait le livret derrière la pendule, sous le globe (p. 150)<sup>24</sup>.

Tandis que les Lorilleux qui, dès le début du roman, s'emploient systématiquement à dénigrer et à rabaisser Gervaise, se réjouissent du malheur de celle-ci et en profitent même pour le rendre plus cruel encore<sup>25</sup>, Goujet semble le seul à mesurer à leur juste valeur les efforts de la blanchisseuse, le seul aussi à reconnaître la véritable nature de celle-ci. Il n'hésite pas à rapprocher Gervaise du domaine du sacré :

Et le forgeron, dans cet air de dévouement, au milieu des drogues traînant sur les meubles, se prenait d'une grande affection pour Gervaise, à la regarder ainsi aimer et soigner Coupeau de tout son cœur.

« Hein ? mon vieux, te voilà recollé, dit-il un jour au convalescent. Je n'étais pas en peine, ta femme est le bon Dieu ! » (p. 151).

La bonté et la charité de Gervaise se montrent ensuite dans son attitude vis-à-vis de maman Coupeau, vis-à-vis du père Bru et vis-à-vis de Lalie Bijard.

C'est Gervaise, en effet, qui s'occupe de maman Coupeau quand les Lorilleux refusent de subvenir aux besoins de la vieille femme, qui « venait de renoncer à son dernier ménage par force, et menaçait de crever de faim, si on ne la secourait pas » (p. 192). Face à l'impitoyable avarice du couple de chaînistes, qu'elle essaie d'« attendrir » (p. 194) en vain, elle s'écrie finalement :

<sup>24</sup> Il me semble quand même curieux de mettre les soins que Gervaise dispense à son mari sur le compte de son prétendu orgueil, comme le fait Clark 1990, p. 41.

<sup>25</sup> « Un soir, Mme Lorilleux eut la méchanceté de lui [à Gervaise] demander brusquement : “Eh bien ! et votre boutique, quand la louez-vous ? Oui, ricana Lorilleux, le concierge vous attend encore” » (p. 149).

C'est ça, j'aime mieux ça, gardez votre argent !...Je prends maman Coupeau, entendez-vous ! J'ai ramassé un chat l'autre soir, je peux bien ramasser votre mère. Et elle ne manquera de rien, et elle aura son café et sa goutte !...Mon Dieu ! quelle sale famille ! (p. 194).

A partir de ce jour et jusqu'à sa mort, maman Coupeau sera logée et nourrie sous le toit de Gervaise. Bien sûr, les rapports entre les deux femmes vont en se dégradant au cours des années, ce qu'il faut pourtant mettre avant tout sur le compte de la vieille, qui change d'attitude à tout moment, pour se solidariser tantôt avec les Lorilleux, tantôt avec Mme Lerat et tantôt à nouveau avec les Coupeau. Toujours est-il que c'est essentiellement Gervaise qui s'occupe du bien-être de sa belle-mère.

C'est Gervaise, également, qui a le pressentiment de la mort nocturne de celle-ci et qui, sans hésiter, se décide à veiller la défunte, alors que Lantier se recouche tranquillement (il se lèvera peu après, il est vrai) et que Coupeau cuve son vin ou, plutôt, son eau-de-vie :

Au fond, elle aimait bien maman Coupeau, elle éprouvait un gros chagrin, après n'avoir ressenti, dans le premier moment, que de la peur et de l'ennui, en lui voyant choisir si mal son heure pour s'en aller (p. 349).

Veiller un mort, cela ne revient pas seulement à respecter les conventions socio-religieuses mais également, et peut-être même avant tout, à assurer la dignité de la personne décédée. C'est de cela aussi qu'il s'agit lors de la discussion sur l'enterrement de maman Coupeau, discussion dans laquelle Gervaise prend une fois de plus l'exact contre-pied de la position des Lorilleux. Tandis que ces derniers, qui, de toute évidence, ne veulent surtout rien devoir payer, n'argumentent qu'en termes d'argent, la blanchisseuse semble bien raisonner en termes d'éthique :

Nous ne sommes pas riches, bien sûr ; mais nous voulons encore nous conduire proprement... Si maman Coupeau ne nous a rien laissé,

ce n'est pas une raison pour la jeter dans la terre comme un chien... Non, il faut une messe, avec un corbillard assez gentil (p. 354).

Au refus obstiné des Lorilleux, qui prétendent ne voir dans cette attitude de Gervaise qu'un autre signe d'orgueil, elle réplique :

On ne vous demande rien [...]. Lorsque je devrais me vendre moi-même, je ne veux avoir aucun reproche à me faire. J'ai nourri maman Coupeau sans vous, je l'enterrai bien sans vous... Déjà une fois, je ne vous l'ai pas mâché : je ramasse les chats perdus, ce n'est pas pour laisser votre mère dans la crotte (pp. 354-355).

Venons-en à l'attitude de Gervaise vis-à-vis du père Bru. A l'instar de tous les autres travailleurs évoqués au cours du roman, celui-ci figure à sa façon un destin censé être représentatif de la condition ouvrière dans son ensemble : ayant travaillé pendant toute sa vie, l'ancien peintre, qui a perdu ses trois fils pendant la guerre de Crimée, se trouve complètement démunie dans ses vieux jours. Logeant sous l'escalier de la « grande maison », précisément là où Gervaise va le relayer à la fin du roman, il est forcé de mendier pour survivre (encore une fois, l'allusion au « mendiant sous l'escalier » me paraît tout à fait limpide). Or, pendant les rudes hivers, la boutique de Gervaise « était le refuge des gens frileux » (p. 228), le terme de frilosité ne dénotant pas seulement la température extérieure, mais connotant également, en l'occurrence, l'état d'âme de tous ces individus qui se sentent seuls et perdus :

Le vrai était qu'elle [Gervaise] restait obligeante et secourable, au point de faire entrer les pauvres, quand elle les voyait grelotter dehors. Elle se prit surtout d'amitié pour un ancien ouvrier peintre, un vieillard de soixante-dix ans, qui habitait dans la maison une soupente, où il crevait de faim et de froid ; il avait perdu ses trois fils en Crimée, il vivait au petit bonheur, depuis deux ans qu'il ne pouvait plus tenir un pinceau. Dès que Gervaise apercevait le père Bru, piétinant dans la neige pour se réchauffer, elle l'appelait, elle lui ménageait une place

près du poêle ; souvent même elle le forçait à manger un morceau de pain avec du fromage (p. 228).

Au sommet de sa « gloire », Gervaise invite le père Bru à sa fête, à la « grande bouffe ». Même si c'est, initialement, pour éviter d'être treize à table en raison de l'absence inattendue de Madame Goujet, ce geste a toute son importance, et il est à nouveau compris dans son sens profond par Goujet – « Goujet avait les yeux humides, tant il était touché. Les autres s'apitoyèrent, trouvèrent ça très bien, en ajoutant que ça leur porterait bonheur à tous » (p. 253) –, tandis que Mme Lorilleux se montre, à cette occasion encore, foncièrement « antipathique » :

Cependant, Mme Lorilleux ne semblait pas contente d'être près du vieux ; elle s'écartait, elle jetait des coups d'œil dégoûtés sur ses mains durcies, sur sa blouse rapiécée et déteinte (*ibid.*).

Durant le repas, Gervaise n'hésite pas à offrir les meilleurs morceaux au père Bru, allant presque jusqu'à lui donner la becquée :

Elle [Gervaise] ne parlait pas, mais elle se dérangeait à chaque instant, pour soigner le père Bru et lui passer quelque chose de délicat sur son assiette. C'était même touchant de regarder cette gourmande s'enlever un bout d'aile de la bouche, pour le donner au vieux, qui ne semblait pas connisseur et qui avalait tout, la tête basse, abêti de tant bâfrer, lui dont le gésier avait perdu le goût du pain (p. 260).

Et même alors qu'elle a presque tout perdu, Gervaise continue à offrir le peu qu'elle a au vieil homme :

Mais la grande pitié de Gervaise était surtout le père Bru, dans son trou, sous le petit escalier. [...] Quand il ne reparaisait pas de trois ou quatre jours, les voisins poussaient sa porte, regardaient s'il n'était pas fini. Non, il vivait quand même, pas beaucoup, mais un peu, d'un œil seulement ; jusqu'à la mort qui l'oubliait ! Gervaise, dès qu'elle avait du pain, lui jetait des croûtes. Si elle devenait mauvaise et détestait les

hommes, à cause de son mari, elle plaignait toujours bien sincèrement les animaux ; et le père Bru, ce pauvre vieux, qu'on laissait crever, parce qu'il ne pouvait plus tenir un outil, était comme un chien pour elle, une bête hors service, dont les équarrisseurs ne voulaient même pas acheter la peau ni la graisse. Elle en gardait un poids sur le cœur, de le savoir continuellement là, de l'autre côté du corridor, abandonné de Dieu et des hommes, se nourrissant uniquement de lui-même, retournant à la taille d'un enfant, ratatiné et desséché à la manière des oranges qui se racornissaient sur les cheminées (pp. 387-388).

L'acte de charité de Gervaise ne saurait être diminué par le fait que le père Bru représente à ses yeux plutôt une bête qu'un être humain (rappelons-nous qu'à propos de maman Coupeau, elle parlait déjà d'un chat), puisque les hommes, contrairement aux animaux, ont perdu pour elle, à ce moment du récit, toute valeur émotive, elle-même n'ayant rien reçu d'eux (il faut à nouveau excepter Goujet).

Gervaise semble également la seule habitante de la « grande maison » à prendre part, à être *témoin*, au sens théologique du terme, des souffrances de la petite Lalie, comme déjà de celles la mère de l'enfant, Mme Bijard, régulièrement battue par son mari, un ouvrier serrurier devenu gravement alcoolique. La première fois que le narrateur nous décrit de façon détaillée l'une de ces violentes scènes de ménage, il présente Gervaise et le père Bru comme les seuls personnages essayant d'empêcher Bijard de tuer sa femme : « “Mais on ne peut pas la laisser massacrer !” dit Gervaise toute tremblante » (p. 233), et, avec l'ancien ouvrier peintre, elle tente en vain de calmer l'ivrogne. Ce sont eux deux, aussi, qui aident ensuite Mme Bijard, meurtrie jusqu'au sang, à se relever et qui prennent soin d'elle<sup>26</sup>.

La blanchisseuse semble également la seule personne à s'occuper réellement de la petite Lalie :

---

<sup>26</sup> Plus loin dans le roman, Gervaise racontera en pleurant la mort de Mme Bijard à Goujet (p. 303).

Gervaise s'était prise d'une grande amitié pour sa voisine [la petite Lalie]. Elle la traitait en égale, en femme d'âge, qui connaît l'existence. [...] Gervaise l'attirait le plus possible, lui donnait tout ce qu'elle pouvait, du manger, de vieilles robes. Un jour, comme elle lui essayait un ancien caraco de Nana, elle était restée suffoquée, en lui voyant l'échine bleue, le coude écorché et saignant encore, toute sa chair d'innocente martyrisée et collée aux os. [...] Depuis lors, Gervaise veillait, tâchait d'intervenir, dès qu'elle entendait le père Bijard monter l'escalier. Mais la plupart du temps, elle attrapait simplement quelque torgnole pour sa part (pp. 392-393).

Dès que Gervaise a de quoi manger elle-même, elle ne manque pas d'en donner quelques morceaux à la petite :

[...] quand elle lui portait des restants de viande en cachette, elle sentait son cœur se fendre, en la regardant avaler avec de grosses larmes silencieuses, par petits morceaux, parce que son gosier rétréci ne laissait plus passer la nourriture (pp. 396-397).

C'est dans ce contexte qu'apparaît le terme de « martyre » en relation avec Gervaise elle-même :

Aussi Gervaise prenait-elle exemple sur cette chère créature de souffrance et de pardon, essayant d'apprendre d'elle à faire son martyre (p. 397).

Témoin des souffrances de Lalie, Gervaise partage aussi les derniers instants de celle-ci, en essayant de « soulager l'enfant » (p. 473), et c'est à ce moment précis qu'elle cherche, pour la première et la dernière fois dans le roman, des prières :

Ah ! Seigneur ! quelle misère et quelle pitié ! Les pierres auraient pleuré. Lalie était toute nue, un reste de camisole aux épaules en guise de chemise ; oui, toute nue, et d'une nudité saignante et douloureuse de martyre. [...] Oh ! Ce massacre de l'enfance, ces lourdes pattes d'homme écrasant cet amour de qui qui, cette abomination de tant de faiblesse râlant sous une pareille croix ! On adore dans les églises des

saintes fouettées dont la nudité est moins pure. Gervaise, de nouveau, s'était accroupie, ne songeant plus à tirer le drap, renversée par la vue de ce rien-du-tout pitoyable, aplati au fond du lit ; et ses lèvres tremblantes cherchaient des prières (p. 473).

En dépit de tous les défauts qu'on peut lui attribuer, Gervaise nous apparaît ainsi, du début jusqu'à la fin du roman, comme une figure charitable et empathique, prête à aider les autres quand elle le peut, tant sur le plan matériel que sur le plan affectif. Notre lecture concorde parfaitement sur ce point avec ce que Zola dira lui-même dans une lettre ouverte à Yves Guyot, datée du 10 février 1877 : « Gervaise est la plus sympathique et la plus tendre des figures que j'aie encore créées ; elle reste bonne jusqu'au bout »<sup>27</sup>.

#### *4. 2. Gervaise : une figure humiliée*

Au cours du roman, Gervaise s'humilie de plus en plus et se voit de plus en plus fortement humiliée par son entourage. L'un des épisodes clefs à ce sujet est certainement celui où elle accepte de nettoyer son ancienne boutique, entre-temps reprise par Virginie qui, tout comme Lantier, également présent dans cette scène, prend visiblement plaisir à ce rabaissement, sorte de revanche tardive sur sa rivale du début. La déchéance de Gervaise est efficacement soulignée, en l'occurrence, non seulement par sa position « aplatie » comparée à celle d'une grenouille, mais également par l'opposition des couleurs blanche et noire dénotées, la première par la simple présence de la blanchisseuse, la deuxième par le « flot noir » que celle-ci repousse de sa brosse. De chromatique, cette opposition devient évidemment axiologique :

---

<sup>27</sup> Zola 1980, p. 538. – On peut confronter cette déclaration avec la présentation de Gervaise dans Becker/Landes 1999, pp. 37-39, où l'accent est presque uniquement mis sur les (prétendus) défauts de la blanchisseuse. Cette présentation est pourtant en contradiction avec d'autres analyses de C. Becker (voir par exemple Becker 1978, p. 52 et aussi Becker 1994, pp. 72ss.).

Elle [la blanchisseuse] s'était remise à frotter le parquet, l'échine cassée, aplatie par terre et se traînant avec des mouvements engourdis de grenouille. De ses deux mains, crispées sur le bois de la brosse, elle poussait devant elle un flot noir, dont les éclaboussures la mouchetaient de boue, jusque dans ses cheveux (pp. 443-444).

La vérité est que Gervaise, qui a toujours assisté ceux qui en avaient besoin, n'est aidée, elle, par personne – et surtout pas par les Lorilleux, pourtant ses parents – tout au long de sa lente déchéance (il faut mettre à part, ici encore, Goujet, ainsi que Nana, qui lui envoie un peu d'argent de temps à autre). A la fin, elle se voit elle aussi, tout comme le père Bru, contrainte à mendier, à « rôder avec les chiens » :

Elle tombait plus bas, mendiait chez un restaurateur charitable les croûtes des clients, et faisait une panade, en les laissant mitonner le plus longtemps possible sur le fourneau d'un voisin. Elle en arrivait, les matins de fringale, à rôder avec les chiens [...] (p. 465).

L'humiliation de la blanchisseuse va finalement jusqu'à la prostitution (dont la réalisation est pourtant empêchée au dernier moment par Goujet, encore lui, qui invite Gervaise à un dernier dîner, « véritable Sainte Cène »<sup>28</sup>), et plus loin encore :

On la chargeait des sales commissions du quartier. Un soir, on avait parié qu'elle ne mangerait pas quelque chose de dégoûtant ; elle l'avait mangé, pour gagner dix sous (pp. 516-517).

Suprême humiliation, finalement : devenant peu à peu folle, elle se donne de plus en plus souvent en spectacle en mimant involontairement le *délirium tremens* tel qu'elle l'avait vu chez son mari, à Sainte-Anne :

---

<sup>28</sup> Walker 1978, p. 78.

Depuis ce jour, comme Gervaise perdait la tête souvent, une des curiosités de la maison était de lui voir faire Coupeau. On n'avait plus besoin de la prier, elle donnait le tableau gratis, tremblant des pieds et des mains, lâchant de petits cris involontaires (p. 516).

\*

\* \* \*

Gervaise, figure sympathique et humiliée. Ce ne sont en général pas là les traits qui sont mis en avant par la critique quand il s'agit de caractériser le personnage principal de *L'Assommoir*. Ils déterminent pourtant la nature et l'état de la blanchisseuse tout autant sinon plus que tous les défauts, les uns réels, les autres tout simplement imaginaires, qu'on est communément prêt à lui attribuer<sup>29</sup>. Gervaise est certes loin d'être une héroïne idéale et pure, et ce fait a toute son importance pour l'interprétation du roman, mais elle a un caractère foncièrement bon et humble, comme l'écrivait aussi Zola dans la lettre citée à Yves Guyot.

#### *4. 3. Contrepoints*

Essayons maintenant de mettre en rapport les éléments que nous avons dégagés avec notre intertexte, la légende de saint Alexis. Afin de rendre visible le caractère hypothétique de cet intertexte en ce qui concerne sa forme précise – qui est donc celle qui se trouve dans les

<sup>29</sup> Je prends un seul autre exemple ici. Quand Gervaise invite les gens du quartier à sa fête, est-ce vraiment uniquement dans le souci d'« écraser les Lorilleux » (Becker/Landes 1999, p. 38) ou n'est-ce pas aussi, et même avant tout, parce qu'elle a envie de partager ce qu'elle a, de fêter en communauté ? « Gervaise aurait mis sa table en travers de la rue, si elle avait pu, histoire d'inviter chaque passant. L'argent, n'est-ce pas ? n'a pas été inventé pour moisir » (p. 243). Or, comment ne pas voir que la libéralité de Gervaise est un trait positif la distinguant une fois de plus avantageusement des Lorilleux qui, eux, s'ils réussissent (dans les limites du possible) dans leur profession, mangent les « bons morceaux » en cachette (pp. 242-243) ?

Petits Bollandistes –, les citations y faisant référence sont ici reproduites en lettres italiques.

[...] *il [Alexis] vendit ce qu'il avait de joyaux, et en donna le prix aux pauvres avec le reste de l'argent qu'il avait apporté : réduit lui-même à une extrême nécessité, il ne vécut plus que d'aumônes [...] Il n'avait point de plus grande joie que de se voir rebuté du monde, et regardé comme un homme de rien, un mendiant. Il était toujours mal vêtu à la manière des pauvres. Ses jeûnes et ses veilles étaient continuels : il prenait très peu de nourriture et donnait aux autres les aumônes qu'il recevait* (Les Petits Bollandistes 1876, pp. 400-401).

La mendicité et la pauvreté d'Alexis, ainsi que les humiliations auxquelles il s'expose, constituent une forme de vie entièrement voulue et assumée par lui<sup>30</sup>. C'est lui qui a choisi de se priver de tout, de supporter toutes les peines, tant celles qu'il s'inflige lui-même que celles que lui infligent les autres. Gervaise, en revanche, ne veut pas souffrir. Ses peines sont le résultat de multiples circonstances : il y a certes, suivant la logique qui préside au cycle des *Rougon-Macquart* dans son ensemble, le facteur de l'hérédité, qui détermine quelques-uns des défauts de caractère de Gervaise ; ce qui compte le plus, cependant, dans la lente déchéance de la blanchisseuse, ce sont bien les circonstances extérieures, le « milieu » social<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Notons à titre de curiosité que, tout comme dans *L'Assommoir*, l'humiliation, dans la légende de saint Alexis, est figurée entre autres par « l'eau sale » : « *Sa patience [d'Alexis] était à chaque instant mise à l'épreuve par les nombreux esclaves de son père. Les uns lui donnaient des soufflets et des coups de pied, d'autres lui arrachaient la barbe et les cheveux, ceux-ci luijetaient des lavures d'écuelles sur la tête, ceux-là lui faisaient des outrages encore plus sensibles, ce que Dieu permettait, pour consommer de plus en plus la vertu de son serviteur* » (Les Petits Bollandistes 1876, p. 401).

<sup>31</sup> Il peut être utile de rappeler les deux principes qui président à la création de la fresque des *Rougon-Macquart* dans sa totalité, « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire » : « Donc deux éléments : 1° l'élément purement humain, l'élément physiologique, l'étude scientifique d'une famille avec les enchaînements et les fatalités de la descendance. 2° Effet du moment moderne

Souvenons-nous de cette phrase de Zola dans le dossier préparatoire : « Je veux faire d'elle [Gervaise] un personnage sympathique, je dois montrer tout le monde travaillant à sa perte, d'une façon consciente ou inconsciente »<sup>32</sup>. Il n'y a pas seulement toute une panoplie de personnages – les Lorilleux, Lantier, Coupeau etc. – qui profitent d'elle tout en la perdant. Il y a aussi et avant tout la condition ouvrière en tant que telle qui est en cause (j'y reviendrai).

Le mode de vie de souffrance et de mépris du monde que choisit Alexis, « l'homme de Dieu », n'a de raison d'être qu'en référence à un au-delà, à un Destinateur final de nature transcendante, censé sanctionner les peines subies dans l'ici-bas :

*Mais Alexis, à qui Dieu donna des pensées bien plus élevées [...] soupirait continuellement au fond de son cœur après une solitude où il pût vivre dégagé du monde, et occupé de la connaissance et de l'amour de Dieu (ibid., p. 400).*

*Mais enfin, Dieu, voulant glorifier son serviteur en ce monde et en l'autre, lui fit connaître que l'heure de sa mort approchait (ibid., p. 403).*

Dans l'univers de Gervaise, en revanche, il n'y a aucun espoir en un au-delà où seraient récompensées les souffrances vécues dans l'ici-bas. Au ciel céleste de la légende de saint Alexis correspond le seul enfer terrestre de *L'Assommoir*. La charité de Gervaise devient, pour cette raison, plus touchante que celle d'Alexis : tandis que ce dernier sait qu'il sera richement « dédommagé » de ses privations, Gervaise agit sans autre pensée que celle d'aider ses proches *hic et nunc*. Il en va de même de ses facultés empathiques. Tandis que le but d'Alexis est de vaincre tout sentiment – « *Quelle force d'esprit, et quelle*

---

sur cette famille, son détraquement par les fièvres de l'époque, action sociale et physique des milieux ». (« Notes générales sur la marche de l'œuvre », cité dans Becker 1990, p. 53).

<sup>32</sup> B.N., n. acq. fr. 10271, f. 167.

*grandeur d'âme ne lui fallait-il pas pour se taire en face [...] de ses parents qui le pleuraient »<sup>33</sup> –, ce qui a pour conséquence qu'il n'essaie en aucune manière d'adoucir les souffrances de ceux qu'il aime (c'est là le « côté égoïste » de ce saint), Gervaise, nous l'avons vu, essaie de soulager les peines des autres quand elle le peut.*

Tout comme Alexis, Gervaise, affamée, affaiblie, misérable, meurt sous l'escalier. Quelle différence, pourtant, entre ces deux morts :

*Alexis [...] ayant le cœur tout embrasé d'amour et de désir de posséder son souverain bien, il s'endormit paisiblement en Notre-Seigneur, et les anges portèrent son âme dans le ciel, pour y recevoir la récompense de son humilité, de son dépouillement de toutes choses et de ses souffrances volontaires (ibid., p. 403).*

[...] comme on venait de trouver le père Bru mort dans son trou, sous l'escalier, le propriétaire avait bien voulu lui laisser cette niche. Maintenant, elle habitait la niche du père Bru. C'était là-dedans, sur de la vieille paille, qu'elle claquait du bec, le ventre vide et les os glacés. La terre ne voulait pas d'elle, apparemment. Elle devenait idiote, elle ne songeait seulement pas à se jeter du sixième sur le pavé de la cour, pour en finir. La mort devait la prendre petit à petit, morceau par morceau, en la traînant ainsi jusqu'au bout dans la sacrée existence qu'elle s'était faite. Même on ne sut jamais exactement de quoi elle était morte. On parla d'un froid et chaud. Mais la vérité était qu'elle s'en allait de misère, des ordures et des fatigues de sa vie gâtée. Elle creva d'avachissement, selon le mot des Lorilleux. Un matin, comme ça sentait mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vue depuis deux jours ; et on la découvrit déjà verte, dans sa niche (p. 517).

A l'odeur de sainteté qui se dégage du corps d'Alexis après sa mort – « *il sortait de son sépulcre [...] une très agréable odeur* »<sup>34</sup> – répond l'odeur de pourriture du corps de Gervaise. A l'existence

<sup>33</sup> Les Petits Bollandistes 1876, p. 403.

<sup>34</sup> Ibid., p. 405.

sacrée de l'homme d'origine noble, la « sacrée existence » de la femme du peuple.

### 5. *Synthèse*

Contrairement à Lalie, figure de martyre innocente et pure, contrairement à Goujet aussi, ouvrier parfait, fils modèle et ami fidèle jusqu'au bout, Gervaise est un personnage complexe, qui a des traits tant positifs que négatifs, bien que, dans l'ensemble, je l'ai souligné plusieurs fois, ce soient très clairement les premiers qui prédominent. Or, c'est justement en raison de son caractère complexe que l'héroïne de *L'Assommoir* est si bien faite pour figurer de façon *exemplaire* – non pas dans le sens d'un modèle à suivre, mais dans celui d'une représentativité<sup>35</sup> – la condition ouvrière dans son ensemble, « telle qu'elle était »<sup>36</sup>. C'est en effet, à travers elle, de toute la classe ouvrière qu'il s'agit.

A la fin de la « grande bouffe », scène jubilatoire du roman s'il en est, bien que déjà teintée de mélancolie, Mme Lerat entonne « L'Enfant du bon Dieu » :

*L'enfant perdu que sa mère abandonne,  
trouve toujours un asile au saint lieu.  
Dieu qui le voit le défend de son trône.  
L'enfant perdu, c'est l'enfant du bon Dieu* (p. 273)<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Il y a de nombreux passages dans *L'Assommoir* qui montrent que le cas de Gervaise est censé être représentatif de toute la classe ouvrière (voir par exemple p. 384, p. 387, p. 466, p. 475, pp. 480-481, p. 495). Le fait que les Poisson, à la fin du roman, subissent le même sort que les Coupeau souligne également le caractère « exemplaire » du destin de la blanchisseuse.

<sup>36</sup> Le souci « naturaliste » de Zola s'ouvre ici sur d'autres dimensions dialogiques, l'un des buts du romancier étant de se démarquer tant de l'idéalisation des ouvriers que du mode burlesque sur lequel on les présentait dans la littérature antérieure (voir par exemple Mitterand 1987, cité plus loin).

<sup>37</sup> Les italiques, bien sûr, se trouvent ici dans le texte.

Or, si cette chanson fait pleurer tous les invités, n'est-ce pas précisément parce qu'ils se reconnaissent tous d'une façon ou d'une autre dans cet « enfant perdu » et qu'ils réalisent tous, plus ou moins distinctement, que ce n'est pas le « bon Dieu » ni aucune autre instance transcendante qui les sauvera ? A l'instar des enfants délaissés par leurs mères, ils sont en effet tous « *orphelins* » (p. 274). C'est ce qu'exprime déjà de façon émouvante la scène de la cérémonie de mariage de Gervaise et de Coupeau :

Cependant, midi avait sonné, la dernière messe était dite, l'église s'emplissait du piétinement des sacristains, du vacarme des chaises remises en place. On devait préparer le maître-autel pour quelque fête, car on entendait le marteau des tapissiers clouant des tentures. Et, au fond de la chapelle perdue, dans la poussière d'un coup de balai donné par le bedeau, le prêtre à l'air maussade promenait vivement ses mains sèches sur les têtes inclinées de Gervaise et de Coupeau, semblait les unir au milieu d'un déménagement, pendant une absence du bon Dieu, entre deux messes sérieuses (p. 91)<sup>38</sup>.

En réalité, ce n'est pas seulement leur mariage mais bien toute leur vie qui a lieu pendant une absence du bon Dieu. C'est que ce Dieu est absent pour de bon, définitivement, irrémédiablement. Comme l'écrit également Philip Walker :

---

<sup>38</sup> La tension dialogique entre le Discours littéraire et le Discours religieux s'enrichit, dans *L'Assommoir*, d'une violente critique anticléricale. Un exemple supplémentaire seulement : à propos de la cérémonie de l'enterrement de maman Coupeau, on nous dit : « A l'église, la cérémonie fut vite bâclée [...] Mes-Bottes et Bibi-la-Grillade avaient préféré rester dehors, à cause de la quête. M. Madinier, tout le temps, étudia les curés, et il communiquait à Lantier ses observations : ces farceurs-là, en crachant leur latin, ne savaient seulement pas ce qu'ils dégoisaient ; ils vous enterraient une personne comme ils vous l'auraient baptisée ou mariée, sans avoir dans le cœur le moindre sentiment. Puis, M. Madinier blâma ce tas de cérémonies, ces lumières, ces voix tristes, cet étalage devant les familles. Vrai, on perdait les siens deux fois, chez soi et à l'église » (p. 366).

[...] en dépit de ses réminiscences chrétiennes, *l'Assommoir* est avant tout un roman violemment anti-chrétien. [...] Un des thèmes les plus sombres de ce sombre roman n'est-il pas l'apparent abandon par Dieu de ceux qui ont le plus besoin de lui ? [...] Dans l'univers déchristianisé de Zola, la créature souffrante n'attire l'attention d'aucune divinité (Walker 1978, pp. 70-71).

Mais il y a pire. Car la classe ouvrière n'est pas seulement abandonnée par Dieu (tout comme l'humanité en général), mais également par la société, c'est-à-dire, plus spécifiquement, par les classes supérieures, par les classes dirigeantes. L'une des scènes clefs à ce sujet, pendant culturel de celle, religieuse, de la messe de mariage évoquée, est constituée par la visite du musée du Louvre, qui se transforme pour la noce en un véritable labyrinthe. La perte d'orientation ne concerne évidemment pas le seul espace compliqué de l'architecture muséale ni encore la diversité des œuvres exposées, mais, avant tout, le code culturel des classes supérieures, code duquel les ouvriers se voient radicalement et brutalement exclus. L'exclusion sociale des travailleurs est également indiquée de façon très nette par l'organisation spatiale de Paris et de ses faubourgs, qui représentent un véritable ghetto pour ses habitants. – Ce qu'on nous dit à propos du père Bru, à savoir qu'il est « abandonné de Dieu et des hommes » (p. 388), s'applique bien, en réalité, à toute la classe ouvrière dans *L'Assommoir*.

A l'origine, on l'a dit, Zola avait pensé à prendre comme titre de son roman *La simple vie de Gervaise Coupeau [Macquart]*. *L'Assommoir*, un récit hagiographique ? Oui, mais un récit hagiographique radicalement moderne, dont l'identité se construit dans la tension et la confrontation continues avec les récits hagiographiques traditionnels. L'univers romanesque de Zola ne connaît pas de recours possible à un au-delà de nature transcendante. Si Alexis représente un saint traditionnel, s'exposant volontairement aux douleurs et à l'humiliation, certain d'un au-delà autre et meilleur, Gervaise, en revanche, est une « sainte moderne », dont les souffrances n'ont d'autre raison d'être que de désigner une nouvelle misère collective, imputable à la seule société du capitalisme grandissant. Ce n'est pas

parce qu'ils délaissent les valeurs somme toute bourgeoises du bon ouvrier que les personnages de *L'Assommoir* dégringolent, mais bien parce que les conditions sociales leur rendent quasi impossible une vie honnête<sup>39</sup>. Gervaise, on l'a dit, est une « sainte impure », a des défauts qui contribuent à sa perte. Cependant, ces défauts sont secondaires dans la logique du récit par rapport aux circonstances extérieures qui agissent sur elle. Toutes les interprétations qui visent à rendre Gervaise coupable de sa propre chute me paraissent manquer le sens profond de *L'Assommoir*, faisant leurs les avis de certains personnages du roman (les Lorilleux avant tout) voire aussi, par endroits, du narrateur<sup>40</sup>, mais ne tenant pas suffisamment compte du roman pris comme un ensemble. Envisagé comme un tout signifiant, le septième roman des *Rougon-Macquart* est bien un récit *édifiant*, comme le note aussi Henri Mitterand, qui précise, en même temps, que ce n'est pas le peuple ouvrier qui constitue l'objet d'un discours moralisateur mais que ce sont les classes dirigeantes qui se voient mises en accusation :

C'était auparavant un des avatars de la littérature « populaire » : quand ses personnages d'ouvriers et de paysans n'étaient pas comiques, ils étaient ou devenaient rapidement exemplaires, par leur application à écouter la leçon du curé, du maître d'école, du maire ou du patron. Dans *L'Assommoir*, et à commencer par l'*Ebauche*, plus de leçon. Un roman édifiant, certes, mais pour d'autres, qui sont mis en garde, sinon en accusation. Le peuple, lui, pour la première fois peut-être, se trouve débarrassé et du péché originel, et des sauveurs. On le donne à lire dans sa matérialité sociale, dans son être-là : « *ce tableau ayant comme*

---

<sup>39</sup> Voir aussi ces remarques de Petrey 1978, p. 66 : « Les personnages de *l'Assommoir* assument [...] deux attitudes à l'égard des valeurs bourgeoises, ou une fidélité totale ou un mépris grandissant. Le message idéologique du texte se communique dans le fait que cette variation ne change pas du tout le sort d'un personnage donné. Ce n'est pas parce que Gervaise et Coupeau sont sales et paresseux qu'ils subissent la tragédie du peuple, c'est parce qu'ils subissent la tragédie du peuple qu'ils deviennent sales et paresseux ».

<sup>40</sup> Voir par exemple pp. 384-386.

*dessous (...) le sol particulier dans lequel poussent ces choses* ». Là est peut-être le principal caractère « catastrophique », au sens propre du mot, de *L'Assommoir* (Mitterand 1987, pp. 226-227).

Contrairement aux vies des saints traditionnels, *L'Assommoir* ne présente donc pas un modèle à suivre, mais, tout au contraire, un modèle à *renverser*, par une remise en question radicale des valeurs fondant la société moderne dans son ensemble. C'est aussi dans ce sens, sans doute, qu'il faut comprendre l'affirmation de Zola : « La République sera naturaliste ou ne sera pas »<sup>41</sup>, car peindre la réalité et dire la vérité – on sait bien qu'il ne faut pas prendre ces termes dans le sens d'un mimétisme platement reproducteur – c'est contribuer, aux yeux de l'auteur, à faire changer la société :

Les critiques, souvent brutales, que des républicains, tels Arthur Ranc ou Charles Floquet, portent à ses œuvres, à *L'Assommoir* en particulier, accroissent les dissensions. Pour Zola, l'avènement du peuple à la vie politique nécessite une nouvelle forme de littérature qui rejette la [sic] *pathos humanitaire* et moralisant des démocrates, pour se consacrer à une analyse sans fard de la société contemporaine. Démocratie et littérature de la vérité sont, à ses yeux, liées. Il va même jusqu'à affirmer : *La République sera naturaliste ou ne sera pas* (Becker 1990, p. 61).

\*

\* \* \*

Avant de mourir, Alexis a eu le temps de mettre son histoire par écrit :

*[...] Dieu, voulant glorifier son serviteur en ce monde et en l'autre, lui fit connaître que l'heure de sa mort approchait et lui ordonna de mettre par écrit qui il était, et ce qu'il avait fait depuis la fuite. Il pria donc l'esclave qui le venait voir de lui apporter de quoi écrire ;*

---

<sup>41</sup> Voir citation donnée ci-dessous.

*obéissant à la voix de Dieu, il marqua distinctement sur le papier les particularités de sa naissance, de son éducation et de son mariage, avec les circonstances de son départ et les lieux où il avait été [...] (Les Petits Bollandistes, p. 403).*

Alexis s'est fait reconnaître lui-même. Gervaise ne sait pas le faire. C'est Zola qui s'en charge à sa place. Si les ouvriers de *L'Assommoir* sont bien seuls, ils sont reconnus dans leur nature profonde – ainsi que dans leurs histoires individuelles – par le romancier et, grâce à lui, par le lecteur. Ainsi, c'est dans le discours romanesque de Zola qu'ils trouvent finalement un chez eux. Se vérifie alors de façon particulièrement parlante dans le cas de *L'Assommoir* ce que disait Georg Lukács à propos du roman moderne dans son ensemble, à savoir qu'il est le genre par excellence du « manque d'abri transcontinental ».

On comprend que la véhémence des critiques négatives de *L'Assommoir*, surtout celles venant de la gauche, ait laissé l'auteur stupéfait. Il aurait trahi le peuple ? Etant d'avis, en général, qu'il n'appartient pas au romancier de tirer les conclusions de ses propres œuvres – « Je ne suis qu'un greffier qui me défends de conclure. Mais je laisse aux moralistes et aux législateurs le soin de réfléchir et de trouver les remèdes »<sup>42</sup> ; « Je me défends de conclure dans mes romans, parce que, selon moi, la conclusion échappe à l'artiste »<sup>43</sup> –, il se résout, cette fois-ci, à s'expliquer, entre autres dans la lettre ouverte à Yves Guyot déjà citée :

Si l'on voulait me forcer absolument à conclure, je dirais que tout *L'Assommoir* peut se résumer dans cette phrase : Fermez les cabarets, ouvrez les écoles. L'ivrognerie dévore le peuple. Consultez les statistiques, allez dans les hôpitaux, faites une enquête, vous verrez si je mens. L'homme qui tuerait l'ivrognerie ferait plus pour la France que Charlemagne et Napoléon. J'ajouterai encore : Assainissez les

---

<sup>42</sup> Lettre à Yves Guyot, datée du 10 février 1877 (Zola 1980, p. 537).

<sup>43</sup> Lettre à Albert Millaud, datée du 9 septembre 1876 (*ibid.*, p. 489).

faubourgs et augmentez les salaires. La question du logement est capitale ; les puanteurs de la rue, l'escalier sordide, l'étroite chambre où dorment pêle-mêle les pères et les filles, les frères et les sœurs, sont la grande cause de la brute, le salaire insuffisant qui décourage et fait chercher l'oubli, achèvent d'emplir les cabarets et les maisons de tolérance. Oui, le peuple est ainsi, mais parce que la société le veut bien (Zola 1980, p. 537)<sup>44</sup>.

Si les explications de Zola appuient à leur façon notre interprétation, elles ne sont pourtant pas à même d'exprimer la richesse de *L'Assommoir* telle qu'elle résulte, entre autres – car je n'entends nullement réduire le sens du roman au seul aspect que j'ai traité ici –, du dialogue entre le Discours littéraire et le Discours hagiographique et religieux. Ce dialogue semble structurer en profondeur l'ensemble du texte, et se montre à certains endroits de façon tout à fait cristalline<sup>45</sup>. Dans la tension permanente entre l'univers hagiographique traditionnel et l'univers « hagiographique » moderne, avec ses « saints » impurs, sans espoir ni en un au-delà ni en un ici-bas meilleurs que l'enfer qu'ils vivent, se construit l'épaisseur du sens de *L'Assommoir*, roman subversif non seulement par rapport à l'intertexte étudié et à son axiologie sous-jacente, mais également par rapport à la réalité extra-textuelle, celle où se joue le destin des hommes<sup>46</sup>. Il appartiendra à *Germinal* d'annoncer la révolte ouverte,

<sup>44</sup> Voir également la missive citée de Zola à Albert Millaud, dans laquelle on trouve des réflexions tout à fait semblables (*ibid.*, pp. 488-489). On peut aussi ajouter, évidemment, ces énoncés de la « Préface » : « [...] il ne faut point conclure que le peuple tout entier est mauvais, car mes personnages ne sont pas mauvais, ils ne sont qu'ignorants et gâtés par le milieu de rude besogne et de misère où ils vivent » (p. 18).

<sup>45</sup> On pourrait également mentionner le cas de Goujet, qui, comme l'écrit bien Philip Walker, a « certains attributs du Christ » (Walker 1978, p. 78).

<sup>46</sup> De façon tout à fait convaincante, Walker rattache la rédaction de *L'Assommoir* à un « gigantesque combat spirituel » de Zola : « Nous pouvons donc conclure que *L'Assommoir* est la création d'un génie poétique profondément religieux, radicalement affecté par une crise religieuse aux proportions sans pareil. Si nous prenons la peine d'y réfléchir, nous percevons, derrière la surface du drame de

toujours en tension avec le Discours religieux, Etienne Lantier accédant au statut de figure à traits proprement christiques...<sup>47</sup>

Notre lecture de *L'Assommoir* apporte ainsi, notons-le pour conclure, un autre exemple à l'appui des thèses d'Henri Mitterand qui, après avoir souligné combien il serait réducteur de vouloir comprendre les œuvres de Zola à la seule lumière des déclarations théoriques et critiques de l'auteur, met l'accent sur le poids des grands récits dans la création zolienne :

On ne s'étonnera [...] pas des caractéristiques « hypertextuelles » de beaucoup de ses œuvres – au sens que Gérard Genette donne à ce mot dans *Palimpsestes*. Elles font appel – soit de manière explicite, par mention dans les dossiers préparatoires, soit de manière implicite, à découvrir par le lecteur – à des récits antérieurs. Ceux-ci leur fournissent alors, non une « documentation », non un modèle général d'inspiration, mais un véritable schème d'invention/transposition narrative, une matrice de transtextualisation. Ceci peut intervenir à différents niveaux et selon différents degrés de densité : mais dans tous les cas repérables, l'œuvre apparaît comme la réécriture d'un livre antérieur (Mitterand 1998, p. 51).

Ursula BÄHLER  
Université de Zurich

---

Gervaise et de sa descente dans un enfer spécifiquement moderne, un autre drame, tout aussi terrible, et qui alimente le premier : c'est celui qui se déroule infiniment dans la conscience de Zola. Drame du rejet de la tradition religieuse établie, de la douloureuse confrontation avec la réalité brute, de l'interrogation, des aspirations religieuses renaissantes, du découragement et du pessimisme fréquents, de la quête d'une nouvelle foi, des accès de zèle prophétique. Le Zola qui écrivit *l'Assommoir* est de toute évidence le même Zola qui composa, dans sa vieillesse radieuse, les *Quatre Evangiles*. Ces œuvres – le roman et la tétralogie inachevée – sont nées d'un même courant de méditation, d'un même gigantesque combat spirituel » (Walker 1978, p. 79). – Quant à l'importance des « saints fictifs » dans la littérature française de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Genest 1999.

<sup>47</sup> Voir notamment Aubéry 1979 et aussi Cabanès 1980, p. 61.

### Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel (2001). « Textualité et transtextualité d'un conte d'Andersen. "La Princesse sur le petit pois" », *Poétique*, 128, novembre 2001, pp. 420-443.
- AUBÉRY, Pierre (1979). « Imitations de Jésus chez Zola : "Germinal" », *Les Cahiers naturalistes*, 53, 1979, pp. 31-45.
- BÄHLER, Ursula (2000). « Réflexions à partir de renouvellements de locutions stéréotypées », *Langages*, 34/137, 2000, pp. 46-62.
- BECKER, Colette / LANDES, Agnès (1999). L'Assommoir. *Emile Zola*, Paris, Hatier, 1999 (« Profil Bac »).
- BECKER, Colette (1978). « La condition ouvrière dans *l'Assommoir* : un inéluctable enlisement », *Les Cahiers naturalistes (Le Centenaire de "L'Assommoir", Médan 1977)*, 52, 1978, pp. 42-57.
- BECKER, Colette (1990). *Zola en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990 (« En toutes lettres »).
- BECKER, Colette (1994). *Emile Zola*, L'Assommoir, Paris, PUF, 1994 (« Etudes littéraires »).
- CABANÈS, Jean-Louis (1980). « Germinie Lacerteux et Gervaise, entre hôpital et abattoir », *Littératures*, 2, automne 1980, pp. 45-61.
- CLARK, Roger (1990). *Emile Zola*. L'Assommoir, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, 1990 (« Glasgow Introductory Guides to French Literature »).
- COMPAGNON, Antoine (1998). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998 (« La couleur des idées »).
- DUBOIS, Jacques (1973). *L'Assommoir de Zola, société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, 1973 (« thèmes et textes »).
- FONTANILLE, Jacques (1999). *Sémiose et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999 (« Formes sémiotiques »).
- GENEST, Marie-Pierre (1999). « Le Saint fictif dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle », in Brenda DUNN-LARDEAU, *Le Saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Champion, 1999 (« Essais sur le moyen âge », 21), pp. 41-80.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (« Poétique »).
- GENINASCA, Jacques (1997). *La Parole littéraire*, Paris, PUF, 1997 (« Formes sémiotiques »).

- LACHMANN, Renate (1984), « Ebenen des Intertextualitätsbegriffs », in *Das Gespräch*, hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München, Wilhelm Fink Verlag, 1984 (« Poetik und Hermeneutik », 11), pp. 133-138.
- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre (1996a). « Tentation, fonction et construction du mélodrame dans *L'Assommoir* : un fait divers, Lalie Bijard ou “la petite mère” (p. 391) », in *Zola sans frontières. Actes du colloque international de Strasbourg (mai 1994)*, textes réunis par Auguste Dezalay, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1996, pp. 73-83.
- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre (1996b). « “Fais dodo, ma belle !”. Compétence et performance dans la dernière séquence de *L'Assommoir* », in *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, textes réunis par Claude Duchet et Isabelle Tournier, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, pp. 99-118.
- MITTERAND, Henri (1961). « *L'Assommoir. Etude* », in Emile Zola, *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, t. II, édition publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, 1961 (« Bibliothèque de la Pléiade »), pp. 1532-1572.
- MITTERAND, Henri (1987). « Modèle et contre-modèles. Naissance de l'ouvrier romanesque : *L'Assommoir* », in *id., Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, PUF, 1987 (« Ecriture »), pp. 209-229.
- MITTERAND, Henri (1990). « De la *Légende dorée* au *Rêve* : classer, écrire », in *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990 (« Ecrivains »), pp. 101-115.
- MITTERAND, Henri (1998). « La bibliothèque virtuelle des Rougon-Macquart », in *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, Paris, PUF, 1998 (« Ecriture »), pp. 42-61.
- NEWTON, Joy / SCHUMACHER, Claude (1985). « La grande bouffe dans *L'Assommoir* et dans le cycle Gervaise », *L'Esprit créateur*, XXV/4, 1985, pp. 17-29.
- OUVRARD, Pierre (2002). *Le Fait religieux, notamment le miracle, chez Zola. Foi et raison*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- LES PETITS BOLLANDISTES (1876). *Vies des saints*, d'après les Bollandistes, le père Giry, Surius, Ribadeneira, Godescard, les propres des diocèses et tous les travaux hagiographiques publiés jusqu'à ce jour, par Mgr Paul Guérin, septième édition, revue et corrigée avec le plus grand soin et

- considérablement augmentée, t. VIII, du 3 juillet au 23 juillet, Paris, Bloud et Barral, Libraires, 1876.
- PETREY, Sandy (1978). « Le discours du travail dans *l'Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes (Le Centenaire de "L'Assommoir", Médan 1977)*, 52, 1978, pp. 58-67.
- PFISTER, Manfred (1985). « Konzepte der Intertextualität », in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985 (« Konzepte »), pp. 1-30.
- SAMOYAUT, Tiphaine (2001). *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001 (« Collection 128, lettres »).
- STIERLE, Karl-Heinz (1984). « Werk und Intertextualität », in *Das Gespräch*, hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München, Wilhelm Fink Verlag, 1984 (« Poetik und Hermeneutik », 11), pp. 139-150.
- TODOROV, Tzvetan (1981). *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique, suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981 (« Poétique »).
- WALKER, Philip (1978). « "L'Assommoir" et la pensée religieuse de Zola », *Les Cahiers naturalistes (Le Centenaire de "L'Assommoir", Médan 1977)*, 52, 1978, pp. 68-79.
- ZOLA, Emile (1978). *L'Assommoir*, préface de Jean-Louis Bory, édition établie et annotée par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, 1978, (« Folio »).
- ZOLA, Emile (1980). *Correspondance*, éditée sous la direction de B.H. Bakker, tome II, 1868-mai 1877, Montréal, PUM / Paris, CNRS, 1980.