

L'ASSOMMOIR ET MADAME BOVARY: ECHOS ET PARALLELES

L'ASSOMMOIR ET MADAME BOVARY

ECHOS ET PARALLELES

par

RICHARD ARTHUR VAN HOLST, B. A.

Thèse

Présentée à la Faculté des Etudes supérieures

pour Compléter en Partie les Exigences

pour l'Obtention du Degré

Maîtrise ès Arts

Université McMaster

Avril 1990

(c) Copyright par Richard Arthur Van Holst, avril 1990

MAITRISE ES ARTS

McMASTER UNIVERSITY
Hamilton, Ontario

TITRE: L'Assommoir et Madame Bovary: Echos et
 parallèles

AUTEUR: Richard Van Holst, B.A. (Redeemer College)
 B.A. (McMaster University)

DIRECTEUR DE THESE: Prof. O. Morgan

NOMBRE DE PAGES: v, 119

BUT ET CONTENU: L'objet de cette étude est d'approfondir et de nuancer les comparaisons qui ont été établies entre L'Assommoir d'Émile Zola et Madame Bovary de Gustave Flaubert. Nous examinerons tout d'abord l'emploi analogue de trois techniques narratives: le tableau, qui remplit plusieurs fonctions dans chaque roman; l'agencement de l'intrigue, grâce auquel on distingue dans la carrière de chacune des héroïnes deux structures semblables; et le style indirect libre, qui permet aux romanciers d'intégrer dans la narration des propos de leurs personnages. Ensuite nous passerons à une analyse thématique, qui nous permettra de voir les diverses fonctions de la nature et du corps. Enfin, nous examinerons les rapports entre les personnages à l'intérieur de chaque roman aussi bien que les liens intertextuels entre divers personnages. Ainsi, nous pourrions préciser ce qui rattache les deux ouvrages et ce qui les différencie.

Remerciements

Je tiens à exprimer mes sincères remerciements à mon directeur de thèse, Owen Morgan, pour ses conseils, ses encouragements et sa vigilance à l'égard des anglicismes, tout au long de mon travail.

Table des Matières

Introduction	1
L'Art du récit	10
La thématique de la nature et du corps	43
Le système des personnages dans <u>L'Assommoir</u> et <u>Madame Bovary</u>	92
Conclusion	115
Bibliographie	117

INTRODUCTION

Dans son livre L'Assommoir de Zola: société, discours, idéologie¹, Jacques Dubois fait ressortir plusieurs ressemblances intéressantes entre Madame Bovary de Gustave Flaubert et L'Assommoir d'Émile Zola. Pour commencer, Dubois place le personnage de Gervaise Macquart dans une série d'héroïnes qui prennent leur essence dans une idée naturaliste de la femme:

[Il s'agit d'un] mythe de la femme conçue comme l'être physiologique par excellence, la meilleure proie pour l'enveloppement par le milieu, le lieu privilégié des névroses,² des crises sensuelles, des folies mystiques.²

Or, Gervaise Macquart et tous les personnages de cette « série » ont pour modèle Emma Bovary, « non seulement parce que celle-ci occupe par rapport aux autres une position fondatrice, mais aussi en raison de ce qu'une même courbe dessine son destin et celui de Gervaise ».³

Tout d'abord, Dubois trace l'arbre généalogique de

¹ Paris: Librairie Larousse, 1973.

² Ibid, 10.

³ Ibid, 11.

Gervaise pour mieux expliquer le personnage. Il évoque à l'intérieur des Rougon-Macquart le père de celle-ci, Antoine Macquart, qui lui a légué son alcoolisme ⁴, pour ensuite signaler à l'extérieur de l'oeuvre de Zola un autre lien de famille: «Plus que la fille de l'ivrogne Macquart, cette Gervaise de "tous les jours" est la petite soeur prolétarienne d'Emma Bovary». ⁵ Il se concentre enfin sur les ressemblances entre les deux ouvrages. Il indique des parallèles en ce qui concerne la structure narrative (surtout dans le cas de quelques scènes précises), le style et la distribution des rôles.

Dubois souligne premièrement un mode d'organisation narrative: «Flaubert avait conçu son roman comme ponctué d'une série de temps forts fait de tableaux artistement travaillés et représentant, de façon spectaculaire des "moments" de la vie sociale». ⁶ Zola retrouve après Flaubert cette même technique qu'il fait réussir surtout dans la scène de la fête de Gervaise, épisode qui suggère celui des Comices

⁴ Ibid, 18. Dubois évoque les deux versions de l'arbre généalogique qui se trouvent dans les Rougon-Macquart, pour expliquer ensuite l'influence précise de l'hérédité sur Gervaise: «Un élément fantasmagorique parcourt, dans l'arbre, ce "coin des alcooliques". Il émane pour chaque personnage [des Rougon-Macquart], des circonstances de la naissance et de la mort, ces deux chaînons généalogiques. Gervaise a été conçue dans l'ivresse' par Antoine et cet accident est à l'origine de son alcoolisme».

⁵ Ibid, 21.

⁶ Loc. cit.

agricoles dans Madame Bovary.⁷

Cette scène des Comices, qui se trouve au centre du roman, est qualifiée de «tableau» :

Le tableau remplit, à l'égard du roman entier, une fonction microcosmique, puisque tout le personnel s'y trouve rassemblé, et que l'esprit de Homais est mis en pendant avec l'esprit d'Emma. En outre, le motif des festivités autorise une mise en scène spectaculaire de l'univers du roman, son exhibition.⁸

Quant à la fête de Gervaise (qui se situe également au milieu de L'Assommoir) c'est un épisode tout analogue :

[Zola] recourt au même dispositif pour donner le monde de son roman en spectacle, pour en condenser le sens et en manifester la structure. C'est la fête de Gervaise qui, ici, est prétexte à réunion et à totalisation; c'est à elle que correspond l'apogée de la courbe du récit. [. . .] Ici, comme chez Flaubert, le tableau rassemble personnages, objets, thèmes et propos.⁹

⁷ Loc. cit. La fête de Gervaise est décrite dans le chapitre VII de L'Assommoir (Paris: Librairie Générale Française, 1983), 221-263. L'épisode des Comices agricoles se trouve dans le chapitre VIII de la deuxième partie de Madame Bovary (Paris: Garnier-Flammarion, 1979), 163-183. Toute référence ultérieure aux deux romans se fera, sauf exception, dans le corps de notre texte, et y sera signalée par le nom de l'auteur du roman en question: «(Zola, 221-263)».

⁸ Dubois, 21.

⁹ Ibid, 21-22.

Il y a pourtant un autre passage de L'Assommoir qui rappelle, de façon très suggestive, un épisode de Madame Bovary. Il est question de la randonnée au Louvre (Zola, 88-92) qui est calquée sur le promenade en fiacre (Flaubert, 268-270):

Ici, la parenté va jusqu'au détail stylistique. Les deux épisodes narrent pareillement une errance qui tourne à la déambulation obsessionnelle et déprimante. Chez Flaubert, c'est le cocher du fiacre, qui, commandé par les amants, assume, sous les yeux ébahis des bourgeois rouennais, l'absurdité d'une course sans but ni fin; chez Zola, le même non-sens est confusément ressenti par le groupe de la noce qui, sous l'oeil des gardiens étonnés, erre dans les salles du musée et finit par s'y égarer.¹⁰

Des parallèles se montrent surtout au niveau des personnages, surtout en ce qui concerne les deux héroïnes. Gervaise Macquart partage avec Emma Bovary un trait commun: «une propension sensuelle à céder à toutes les sollicitations du monde extérieur».¹¹ Mais il ne suffit pas de parler du sensualisme tout seul, puisque ce phénomène-ci est relié à d'autres, à savoir: «la fuite devant la vie, la nervosité malade [. . . et] le caractère impératif des déterminismes physiques».¹²

¹⁰ Ibid, 22.

¹¹ Loc. cit.

¹² Ibid, 23.

Mais il est surtout question de cette aspiration particulière que l'on appelle depuis longtemps le bovarysme: «C'est de désir métaphysique qu'il s'agit, désir toujours médiatisé qui veut que l'individu soit seulement capable de d'aspirer à ce qu'autrui avait désiré avant lui [. . .]». ¹³ Puisque cette soif insatiable s'inspire toujours d'un exemple antérieur, elle est forcément «inauthentique». ¹⁴

Dans L'Assommoir, ce besoin mensonger trouve son expression concrète dans la boutique où Gervaise réussit momentanément à s'établir patronne: «Cette timide promotion sociale [. . .] participe du désir inauthentique dans la mesure où elle répond à une recherche du prestige, et où elle correspond à une estimation romantique des réalités.» ¹⁵ Même si Zola fait de Gervaise la «caricature» du «modèle bovaryste» ¹⁶, on est toujours conscient de l'influence de ce modèle.

Dubois discute ensuite la distribution des rôles parmi les hommes qui entourent les héroïnes et dégage dans chaque roman une structure pareille:

¹³ Loc. cit.

¹⁴ Loc. cit.

¹⁵ Ibid, 24.

¹⁶ Loc. cit.

Sous les traits du séducteur cynique, oisif et trivial, Rodolphe et Lantier [. . .] sont frères. Coupeau comme Charles incarne le mari médiocre et veule. A l'exemple de Léon, Goujet commence en amoureux timoré, puis il s'en distingue, et, repoussoir trop évident de Lantier et de Coupeau, il termine en figure¹⁷ idéalisée, dans la note du mélodrame.

Dubois résume les comparaisons qu'il a établies entre les deux romans au niveau des techniques (celle du « tableau »), du style et des personnages. Pour le lecteur naïf, ces rapprochements peuvent surprendre, mais on les comprend plus facilement quand on sait combien Zola doit à Flaubert.

Zola a avoué pleinement cette dette dans un article publié d'abord en novembre 1875, dans Le Messager de l'Europe, et repris en 1881 dans Les romanciers naturalistes.¹⁸ Cet article donne Madame Bovary (roman jugé supérieur aux oeuvres de Balzac et aux « histoires à dormir debout » débités par les « conteurs de second ordre ») comme l'exemple et le modèle du roman naturaliste.¹⁹ C'est en août 1875 que Zola avait commencé à échafauder L'Assommoir; les ressemblances entre les deux romans ne devraient donc pas étonner.

¹⁷ Loc. cit.

¹⁸ Emile Zola, Les romanciers naturalistes, Oeuvres complètes, tome XI (Paris: Cercle du Livre Précieux, 1968), 97-120. Voir surtout la page 253 de la « Notice ».

¹⁹ Ibid, 97.

Zola énumère ensuite les mérites du roman de Flaubert :

Le premier caractère du roman naturaliste dont Madame Bovary est le type, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque. La composition de l'oeuvre ne consiste plus que dans le choix des scènes et dans un certain ordre harmonique des développements. Les scènes sont elles-mêmes les premières venues; seulement l'auteur les a soigneusement triées et équilibrées [. . .]. C'est de la vie exacte dans un cadre admirable de facture.²⁰

Flaubert évite ainsi, poursuit Zola, les péripéties extraordinaires et merveilleux pour raconter, au contraire, « les choses au jour le jour ».²¹

Dans Madame Bovary, la volonté d'analyser la réalité sociale prive les personnages du pouvoir et de la liberté qui caractérisaient le héros du roman traditionnel :

Fatalement, le romancier tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune [. . .]. La beauté de l'oeuvre n'est plus dans le grandissement d'un personnage, qui cesse d'être un avare, un gourmand, un paillard, pour devenir l'avarice, la gourmandise, la paillardise elles-mêmes; elle est dans la vérité absolue du document humain, dans la réalité absolue des peintures où tous les détails occupent

²⁰ Loc. cit.

²¹ Ibid, 98.

leur place et rien que cette place.²²

Enfin, selon Zola, Flaubert n'est pas de ceux qui s'abandonnent au moralisme, il se voit tout simplement comme l'analyste de la vie humaine. On doit apprécier dans le «romancier naturaliste» qu'est Flaubert le fait qu'il a si bien réussi à dissimuler sa propre présence dans son oeuvre:

Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame [. . .]. C'est même cet apparent désintéressement qui est le trait le plus distinctif. On chercherait en vain une conclusion, une moralité, une leçon quelconque tirée des faits. Il n'y a d'étalés, de mis en lumière, rien que des faits, louables ou condamnables. L'auteur n'est pas un moraliste, mais un anatomiste qui se contente de dire ce qu'il trouve dans le cadavre humain.²³

Ce que Zola admire dans Madame Bovary, c'est l'exposition exacte de la vie quotidienne, sans embellissement ni intervention moralisatrice de la part de l'auteur.

Après cette énumération des qualités de l'oeuvre, Zola trace un portrait de l'auteur et examine les procédés par lesquels celui-ci produit ses romans. Il loue dans la

²² Loc. cit.

²³ Ibid, 98-99.

technique de Flaubert l'exactitude et la profondeur des recherches, le «souci du réel», l'authenticité des détails minutieux--costumes, précisions historiques, etc.--et l'importance de son travail de documentation.²⁴ Il explique ensuite la façon dont Flaubert corrige incessamment ses ébauches, jusqu'à chercher longuement les tournures, les mots et les sons qui conviennent.²⁵ Enfin, il met en relief la «sobriété» de Flaubert, qui est, à ses yeux, «la qualité maîtresse» de celui-ci.²⁶

Les analyses de Dubois et le texte dans lequel Zola définit le roman naturaliste en prenant pour exemple Madame Bovary constituent la base de notre étude. Nous nous proposons d'examiner certains liens qui rattachent les deux romans, liens qui se manifestent au niveau de la structure narrative, des thèmes et des personnages.

²⁴ Ibid, 100.

²⁵ Ibid, 101, 103.

²⁶ Ibid, 103. La sobriété dont parle Zola est celle du texte; elle disparaît vite lorsque Flaubert parle dans sa correspondance des peines provoquées chez lui par la rédaction de son roman. Voir en particulier sa lettre à Louise Colet (avril 1853): «Dieu que ma Bovary m'embête. J'en arrive à la conclusion qu'il est impossible à écrire. . .» Cité par Henri Mitterand, Le regard et le signe Poétique du roman réaliste et naturaliste (Paris: Presses Universitaires de France, 1987), 21.

CHAPITRE I: L'ART DU RÉCIT

Dans ce premier chapitre nous allons discuter quelques procédés narratifs qui sont communs à L'Assommoir et à Madame Bovary. La première technique à discuter est celle du tableau, dont nous avons déjà parlé dans notre introduction. La deuxième technique est l'agencement parabolique des intrigues, chacun des deux romans racontant une montée suivie d'une chute. La troisième technique est l'emploi du style indirect libre, qui permet aux romanciers d'intégrer au cours de la narration le lexique et les tours des personnages.

La composition par tableaux relève d'un souci du réel qui se manifeste chez les deux auteurs. Nous avons déjà constaté que les tableaux de Zola ressemblent à ceux de Flaubert, et nous allons voir comment Zola, consciemment ou non, a suivi l'exemple de Flaubert dans sa façon d'utiliser cette technique. Dans l'Ébauche de L'Assommoir, Zola résume ce qu'il veut accomplir dans son roman:

En un mot, un tableau très exact de la vie du peuple avec ses ordures, sa vie lâchée, son langage grossier, et ce tableau ayant comme dessous--sans thèse cependant--le sol particulier dans lequel poussent toutes ces choses. Ne pas flatter l'ouvrier, et ne pas le noircir. Une réalité absolument exacte.

Au bout, la morale, se dégageant elle-même.
[. . .] Un effroyable tableau qui portera sa
morale en elle-même.¹

Dans une lettre adressée à Louise Colet, Flaubert utilise le même concept du tableau en parlant de la représentation du reel:

La littérature prendra de plus en plus les allures de la science; elle sera surtout exposante, ce qui ne veut pas dire didactique. Il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux² complets, peindre le dessus et le dessous.

Malgré les différences qui séparent Zola de Flaubert, on peut distinguer le même souci d'exactitude quasi scientifique en ce qui concerne la représentation de la réalité. Mais en outre de la description exacte, les tableaux remplissent d'autres fonctions particulières.

Le premier but du tableau est de représenter des moments importants de la vie sociale: «Ainsi les grands étapes d'une vie ordinaire rythmeront l'oeuvre : mariage (les Coupeau), naissance (Nana), communion (Nana), et décès (maman

¹ Ibid, 40.

² Ibid, 18.

Coupeau)». ³ Flaubert présent de façon analogue des événements marquants de la vie de ses personnages: l'entrée à l'école de Charles, le mariage d'Emma, la naissance et le baptême de Berthe, les Comices agricoles et la mort et l'enterrement d'Emma.

Il y a néanmoins des tableaux dont le caractère «extraordinaire» les met hors de la vie quotidienne. Par exemple, il y a dans L'Assommoir la bataille entre Gervaise et Virginie, et la fête de Gervaise; dans Madame Bovary, le bal de la Vaubyessard, la visite à l'opéra et la promenade en fiacre.

Les tableaux fournissent aussi un éventail de personnages, présentés en fonction de leurs emplois, de leurs traits de caractère et de leurs réactions aux souffrances infligées par le milieu:

Nous verrons au travail une gamme variée d'artisans : blanchisseuse, repasseuse, zingueur, chafniste, forgeron, fleuriste, etc. Les divers logis de l'ouvrier seront passés en revue, principalement à travers ceux de Gervaise. Tout ce à quoi pousse la pauvreté, depuis l'austérité d'un Goujet jusqu'à la débauche d'une Nana, sera soigneusement illustré. L'alcoolisme, dépeint sous toutes ses faces et dans ses représentants les plus pittoresques (Mes-Bottes, Bec-Salé, etc.) aura évidemment une

³ Dubois, «L'Assommoir d'Émile Zola». Le Français dans le monde (VI no 46, janvier-février 1967), 11.

place de predilection.⁴

Ces tableaux servent à réunir la plupart des personnages du roman, sinon tous. Dans L'Assommoir, « le grand morceau de bravoure de la fête de Gervaise [. . .] réunit dans une fresque breughélienne tous les personnages du roman ».⁵ Ainsi, dans ce chapitre on voit la famille immédiate de Gervaise (Coupeau, Nana et maman Coupeau), ses amis (Goujet), ses ennemis (Virginie), ses employées (Augustine et Clémence), ceux qui veulent profiter de sa fortune (les Boche, les Lorileux, Lantier), les pauvres (le père Bru) et d'autres habitants du quartier de la Goutte-d'Or.

Comme nous l'avons déjà constaté, le même phénomène se produit chez Flaubert, et dans Madame Bovary, le meilleur exemple en est le chapitre des Comices agricoles. Ce tableau se situe au centre du roman comme la fête de Gervaise dans L'Assommoir. Tout comme la fête, les Comices servent à réunir la plupart des personnages de Madame Bovary. La correspondance de Flaubert nous donne la preuve que c'est exactement cela qu'il avait voulu faire dans ce chapitre:

Il faut que, dans le récit de cette fête rustico-municipale et parmi ses détails (ou

⁴ Loc cit.

⁵ Ibid, 13.

tous les personnages secondaires du livre paraissent, parlent et agissent), je poursuis, et au premier plan, le dialogue continu d'un monsieur chauffant une dame. J'ai de plus, au milieu, le discours solennel d'un conseiller de préfecture, et à la fin [. . .] un article de journal fait par mon pharmacien, qui rend compte de la fête en bon style philosophique, poétique et progressif.⁶

Comme le dit Flaubert, ce sont Emma et Rodolphe qui occupent le centre de la toile, et autour d'eux on voit les personnages secondaires, dont plusieurs sont les figures principales d'Yonville: les Homais, Tuvache, la mère Lefrançois, Binet, Lheureux, Lestiboudois et Hippolyte. Il y a aussi plusieurs personnages mineurs et des représentants de plusieurs rangs sociaux qui sont là pour compléter le décor: une foule de bourgeois et de campagnards, M. Lieuvain le conseiller, M. Derozerays le président du jury qui juge les animaux et enfin ceux à qui on décerne des médailles, en particulier la «vénérable Cathérine-Nicaise- Elisabeth Leroux» (Flaubert, 180).

Dans un sens, ce tableau n'est pas complet puisque les classes supérieures n'ont pas de représentant ici. Mais on en trouve ailleurs dans le tableau du château de la Vaubyessard, où, sur un fond étincelant d'objets de luxe, on voit des aristocrates. Il y a le marquis et la marquise, le vieux duc

⁶ Cité par Claudine Gothot-Mersch, La genèse de Madame Bovary (Paris: Librairie José Corti, 1966), 230.

de Laverdière «qui avait été, disait-on, l'amant de la reine Marie-Antoinette» (Flaubert, 83), et d'autres encore. Et dans ce tableau le rang social le plus bas intervient comme un repoussoir ou une tâche noire dans l'atmosphère féérique du château: «Mme Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les barreaux, des faces de paysans qui regardaient» (Flaubert, 85).

Mais l'utilité des tableaux ne se limite ni à la pure description ni au fait de réunir les personnages. Jacques Dubois en explique une autre fonction, en se servant de l'épisode de la chute de Coupeau. Non seulement nous avons un tableau du travail des zingueurs, mais aussi ce tableau fait avancer l'intrigue.⁷ A cette précision s'en ajoute d'autres:

Chacun [des tableaux] peut être considéré comme une grande image où viennent se nouer les différents fils qui composent le roman. Chacun d'eux comporte une étape du drame, une phase concrète de l'évolution psychologique, un fragment du tableau social, un pan du décor symbolique.⁸

Après avoir illustré ces commentaires à l'aide de quelques passages pris du roman de Zola, nous allons voir que cette observation de Dubois à propos de L'Assommoir s'applique

⁷ Dubois, «L'Assommoir d'Émile Zola», 11.

⁸ Ibid, 13.

également à Madame Bovary et surtout au tableau des Comices.

Prenons comme notre premier exemple l'épisode du lavoir qui se trouve au premier chapitre de L'Assommoir. « Contrairement à ce que pensait Mallarmé, écrit Dubois, la grande description du lavoir [. . .] n'est pas un hors-d'oeuvre, mais le réceptacle idéal de la bataille formidable entre Virginie et Gervaise». ⁹ On a aussi une description complète des procédés du lavage; l'auteur a intégré dans le récit les notes prises au cours de son travail de documentation.

Mais cette description est entrecoupée par un dialogue entre Gervaise et sa concierge, dialogue qui fournit au lecteur tous les renseignements nécessaires pour comprendre le passé de Gervaise et sa situation présente. Mais Zola a le souci de conserver l'intérêt du lecteur; les détails ne sont pas résumés d'un ton sec par le narrateur; il les fait arracher à Gervaise par une femme curieuse et habile à l'interrogation:

Gervaise défaisait son paquet, étalait les chemises des petits; et comme Mme Boche lui conseillait de prendre un seau d'eau de lessive, elle répondit:

« Oh! non, l'eau chaude me suffira... Ça me connaît»

Elle avait trié le linge, mis à part les quelques pièces de couleur. Puis après avoir

⁹ Ibid, 11.

empli son baquet de quatre seaux d'eau froide, pris au robinet, derrière elle, elle plongea le tas de linge blanc; et relevant sa jupe, la tirant entre ses cuisses, elle entra dans une boîte, posée debout, qui lui arrivait au ventre.

«Ca vous connaît, hein? répétait Mme Boché. Vous étiez blanchisseuse dans votre pays, n'est-ce pas, ma petite?» (Zola, 23.)

Zola intègre son tableau au récit en veillant à ce que le tableau ne soit jamais réduit à une accumulation ennuyeuse de détails descriptifs et techniques. Et c'est à travers ce tableau que nous rencontrons des personnages qui exerceront plus tard une influence plus ou moins importante sur Gervaise: Mme Boche, qui se joindra aux gens du quartier pour louer ou condamner Gervaise selon les circonstances, et, dans la scène de la bataille qui suit, Virginie, qui sera la rivale de Gervaise et qui finira par prendre sa revanche. On voit ainsi que l'intrigue avance à l'aide de ce tableau.

Le meilleur exemple de ce procédé est la fête de Gervaise. Quelques pages avant le commencement de cet épisode, une crise a été annoncée lorsque Gervaise a entendu parler de son ancien amant: «C'était comme si, brusquement, on comblait un trou pour elle; son passé, à cette heure, allait droit à son présent» (Zola, 210). Maintenant, avec le retour de Lantier, la crise se produit et le bonheur de Gervaise va vite s'écrouler.

Les tableaux ont aussi la fonction de faire valoir des

thèmes et des leitmotivs importants. Dans le tableau de la fête de Gervaise, par exemple, l'alcoolisme de Coupeau fait déjà sentir sa présence de façon sournoise et inquiétante: «Il est très bien, M. Coupeau, ce soir, murmura Clémence à l'oreille de Boche. Il a tout ce qu'il lui faut, juste assez pour le rendre aimable» (Zola, 238). On y trouve le caractère autoritaire de Nana et une indication de son dévergondage émergeant: «`Ah! tu sais, murmura Augustine [à Nana], je vais rapporter à ta mère qu'après la blanquette tu as dit à Victor de t'embrasser'» (Zola, 240). On voit également l'amitié entre Goujet et Gervaise et la gourmandise de celle-ci (Zola, 244). Et on entend des propos crus et méchants qui rappellent la noce des Coupeau, faisant ainsi écho à d'autres passages du roman où les gens du quartier emploient en parlant de Gervaise le sobriquet, inventé par Mme Lorilleux, de la Banban.

On trouve plusieurs exemples du même procédé chez Flaubert, dont le premier est l'épisode du mariage de Charles et d'Emma. Dans le chapitre IV de la première partie, c'est la description des invités et du décor qui prédomine. Le chapitre s'ouvre ainsi: «Les conviés arrivèrent de bonne heure. . .» (Flaubert, 60). Après avoir parcouru la liste des invités, le narrateur décrit leur arrivée et leur tenue, et ce n'est qu'après la fin des solennités (auxquelles Flaubert ne consacre qu'une seule phrase), que l'on voit de près les mariés eux-mêmes en tête de cortège:

La robe d'Emma trop longue traînait un peu par le bas; de temps à autre, elle s'arrêtait pour la tirer, et alors, délicatement, de ses doigts gantés, elle enlevait les herbes rudes avec les petits dards des chardons, pendant que Charles, les mains vides, attendait qu'elle eût fini (Flaubert, 61).

Puis l'auteur tourne son attention à la noce, aux mets, à la pièce montée, aux comportements de certains d'entre les invités et enfin aux souvenirs nostalgiques du père Rouault.

Mais dans ce tableau, il ne s'agit pas d'un simple passage descriptif. Cette scène met en relief certains traits de caractère d'Emma: sa tendance à se singulariser et son désir de se séparer de sa famille paysanne en épousant Charles, qui appartient, lui, à la classe bourgeoise. C'est un premier pas dans sa tentative de se hausser dans la hiérarchie sociale.

Tout comme dans l'épisode du mariage, le tableau des Comices remplit d'autres fonctions que celle de la description. Il se présente sous forme d'une «symphonie» dont les éléments particuliers se réunissent pour faire un effet de «grotesque».¹⁰ Le dialogue de Rodolphe et Emma est entrecoupé par les discours officiels, la rumeur de la foule et les beuglements des bêtes. Mais l'utilité de l'épisode ne s'arrête pas là, parce que l'intrigue s'avance; Emma se

¹⁰ Gothot-Mersch, 231.

laisse séduire par les clichés romantiques de Rodolphe et cette scène prépare celle de la promenade au bois où elle s'abandonne entièrement à lui.

Le tableau des Comices contient aussi des éléments symboliques (comme le nom du Conseiller, M. Lieuvain), des allusions à d'autres scènes du roman (la pommade de Rodolphe éveille chez Emma le souvenir de Léon et du vicomte) et des événements qui en préfigurent d'autres: par exemple, Homais, qui convoite les médailles des autres, en recevra une à la fin du roman.

Malgré l'importance des tableaux pour les deux romans, il y a d'autres aspects qui n'ont pas moins d'importance. Ian Gregor et Brian Nicholas montrent que, malgré tous les soucis entraînés par le maniement des tableaux, Zola et Flaubert n'abandonnent jamais le but principal de leurs romans respectifs, l'examen du cas d'un seul personnage.¹¹ Dans L'Assommoir comme dans Madame Bovary, il s'agit d'une héroïne dont les aventures sont racontées par le menu et dont la vie suit un trajet bien défini.

L'intrigue de L'Assommoir est calquée sur l'intrigue d'une tragédie en ce qu'elle se produit (métaphoriquement, il est vrai) dans les limites d'une seule journée:

¹¹ Ian Gregor et Brian Nicholas, «L'Assommoir: The Novel as Social Document (1877)», The Moral and the Story (London: Faber and Faber, 1962), 67

Quand le roman commence, les ouvriers partent donc au travail; quand il s'achève, ils en reviennent. Entre les deux moments, vingt ans se sont écoulés, mais Gervaise a l'impression que sa vie n'a guère duré plus d'une journée, une lamentable journée.¹²

Comme dans une oeuvre classique, le destin de Gervaise suit un trajet fixe: une montée suivie d'une chute, avec pour pivot le grand tableau de la fête. Au commencement, Gervaise se trouve dans une situation malheureuse parce que Lantier l'a abandonnée, mais à force de lutter, elle gagne une première victoire sur les forces opposantes dans « la bataille du lavoir » en se vengeant de Virginie. Après son mariage avec Coupeau, sa situation s'améliore davantage grâce au bon comportement du ménage et au maintien des valeurs positives, à savoir le travail, la propreté et la tempérance¹³ :

La femme faisait des journées de de douze heures chez madame Fauconnier, et trouvait le moyen de tenir son chez-elle propre comme un sou, de donner de la pâtée à tout le monde, matin et soir. L'homme ne se soulait pas (Zola, 111).

Mais dans la scène de la fête, l'ascension de Gervaise atteint son apogée; à partir de là, c'est le déclin, à cause de son

¹² Dubois, « L'Assommoir d'Émile Zola », 12.

¹³ David Baguley, « Event and Structure: The Plot of Zola's L'Assommoir », P.M.L.A. (octobre 1975), 825, 827.

«orgueil» qui la pousse à vouloir «écraser les Lorilleux» (Zola, 227); en plus elle laisse approcher trop près d'elle des forces négatives (incarnées particulièrement dans le personnage de Lantier) et elle s'abandonne à une faiblesse dangereuse, sa gourmandise:

What Gervaise intends as a defiant display of her wealth and achievements to her hostile environment, in an effort to "crush" the Lorilleux and the other gossips proves to be a fatal error of judgment on her part, a kind of alimentary hubris that seals the character's downfall and binds her to her destiny.¹⁴

Après la scène de la fête, on voit l'affaiblissement des valeurs positives et l'envahissement des vices correspondants; elle commence par coucher avec Lantier, pour ensuite se laisser aller dans la saleté et enfin se mettre à boire avec Coupeau.¹⁵ Ces vices, encouragés par l'opposition du milieu et par l'influence de certains personnages, finissent par user sa résistance et la détruire.

Dans Madame Bovary, le destin de l'héroïne suit un trajet pareillement ordonné. Flaubert, comme Zola, a construit soigneusement son roman: «Une ligne générale se distingue à travers l'évolution de l'héroïne, une courbe dont

¹⁴ Ibid, 829.

¹⁵ Ibid, 828-829.

le sommet se situera vers la fin de la période Rodolphe : "Jamais Mme Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque".¹⁶ Cette ligne générale commence au couvent, monte par l'étape de son mariage avec Charles et sa rencontre avec Léon, pour atteindre son apogée avec Rodolphe. Mais la courbe retombe vers le bas avec sa maladie après le départ de ce dernier, les veilléités mystiques d'Emma, sa liaison avec Léon et enfin sa mort.

Dans chaque roman, comme nous l'avons expliqué, le sort de l'héroïne suit un chemin prédéterminé, une montée plus ou moins régulière suivi d'une chute inéluctable. Mais, en ce qui concerne L'Assommoir, tous les critiques ne sont pas d'accord avec cette façon d'envisager la courbe du récit. Voici le jugement de Ian Gregor et Brian Nicholas sur L'Assommoir:

The opening episodes establish the pattern of action of the whole novel. Gervaise's career is not a regular curve of success and failure but a series of discontinuous and uncoordinated sallies against life; and her buoyancy depends in a large measure on her inability to make a synthesis, an assessment of probabilities. Thus the threatening image of the slum-house is subsequently discounted, and Gervaise brought over to Coupeau's own cheerful optimism--their greatest wish, we are told without any corrective explanation, was to get a room there. Though the fortunes of the family

¹⁶ Gothot-Mersch, 213.

rise substantially the imagery remains of involvement rather than ascendancy. Indeed the normal line of the success and failure story is deliberately broken: Coupeau's accident precedes the leasing of the shop, and he is already a drinker and a waster by the time the laundry establishes a moderate success.¹⁷

Nous voudrions suggérer que cette façon de voir la vie de Gervaise comme une série d'efforts pour améliorer sa situation, n'annule en rien la structure générale de son existence. On ne peut nier que sa vie suit cette courbe, étant donné non seulement les preuves qui se trouvent dans le roman lui-même, mais aussi la structure bien définie, souvent symétrique ou triptyque, qui caractérise l'oeuvre entière de Zola.¹⁸ Et quant à Madame Bovary, rappelons-nous que, malgré la différence de longueur entre les trois parties de ce roman, Flaubert l'a conçu «comme un triptyque parfait»¹⁹; il est ainsi évident que Flaubert a le même soin pour la structure que Zola.

Pourtant, Gregor et Nicholas ont raison de mettre l'accent sur le fait que la carrière de Gervaise consiste en une série d'offensives déclenchées contre la dureté de son

¹⁷ Gregor et Nicholas, op. cit., 70.

¹⁸ Baguley, «Event and Structure: The Plot of Zola's L'Assommoir», 831-832.

¹⁹ Gothot-Mersch, op. cit., 215.

existence, et que chacune de ses victoires a pour contrepoids un élément négatif et menaçant. Par exemple, au commencement du roman, c'est Gervaise qui prouve sa supériorité dans la bataille au lavoir; elle finit par chasser Virginie et laisse derrière elle son passé avec Lantier. Mais cet épisode suscite chez le lecteur l'attente de la revanche de Virginie.²⁰ Ensuite, au moment du mariage de Gervaise avec Coupeau, il y a l'orage qui vient noircir le paysage, la méchanceté des invités et l'irruption inattendue du père Bazouge qui parle de la mort. Plus tard, lors de la naissance de Nana, Gervaise affronte les douleurs avec un courage héroïque sans cesser de s'occuper de Coupeau. Mais pour elle, la naissance d'une fille est une défaite:

Gervaise, très sérieuse, regardait sa fille, les yeux grands ouverts, lentement assombris d'une tristesse. Elle hocha la tête; elle aurait voulu un garçon, parce que les garçons se débrouillent toujours et ne courent pas tant de risques dans ce Paris (Zola, 116-117).

Ses prémonitions s'avèrent justes lorsque cette fille tourne très jeune au vice. A l'âge de trois ans, Nana cause (indirectement et en toute innocence) la chute de son père en attirant l'attention de celui-ci lorsqu'il est en train de

²⁰ Dubois, L'Assommoir de Zola: société, discours, idéologie, 30-31.

travailler (Zola, 132-133). Cette chute gâte le succès de Gervaise puisqu'elle se voit obligée de remettre à plus tard le moment de louer la boutique.

Quand elle parvient enfin à réaliser cette ambition, Coupeau, s'étant déjà abandonné à la paresse et à la boisson, lui prend son argent. Et c'est à l'intérieur de cette boutique tant désirée qu'elle subit les assauts des odeurs malsaines qui l'étourdissent.

Le même phénomène se présente dans Madame Bovary. La vie d'Emma se compose également d'une série d'efforts pour réaliser ses rêves et pour trouver le sens des mots de «félicité, de passion et d'ivresse qui lui avait parus si beaux dans les livres» (Flaubert, 69). Pour elle ses tentatives prennent une forme cyclique: Emma s'ennuie, poursuit un rêve et croit l'atteindre pour ne trouver que la désillusion, à cause de laquelle elle retombe dans l'ennui:

[A] ces envols périodiques que sont les rêveries devant la fenêtre succède toujours une retombée [. . .]. Envol et chute, c'est le mouvement qui rythme l'oeuvre comme la vie psychologique de l'héroïne [. . .]. Renouer avec l'existence après les heures d'envol vers l'au-delà des fenêtres, c'est toujours tomber, retomber dans la réclusion.²¹

²¹ Jean Rousset, «Madame Bovary ou Le livre sur rien», Forme et signification Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel (Paris: Librairie José Corti, 1962), 128-129.

Comme celle de Gervaise, la vie d'Emma consiste en une série d'offensives déclenchées contre l'existence, et surtout contre l'ennui. Mais pour elle, avant Gervaise, chaque victoire entraîne quelque chose de négatif qui provoque une «retombée», non seulement dans la réclusion mais aussi dans l'ennui. Cela commence déjà au couvent où elle «se graissa [. . .] les mains à [la] poussière des vieux cabinets de lecture» (Flaubert, 72). Plus tard, elle épouse Charles pour échapper à la vie campagnarde, mais elle éprouve une déception à ne pas pouvoir «se marier à minuit, aux flambeaux» (Flaubert, 58). Elle trouve en plus que Charles ne se conforme pas à sa conception particulière du mari idéal:

Il n'avait jamais été curieux, disait-il, pendant qu'il habitait à Rouen, d'aller voir au théâtre les acteurs de Paris. Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman.

Un homme, au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères? Mais il n'enseignait rien, celui-la, ne savait rien, ne souhaitait rien (Flaubert, 76).

Après avoir «battu le briquet contre son coeur sans en faire jaillir une étincelle», elle est déçue par la monotonie des «expansions régulières» de Charles (Flaubert, 78).

Avec Rodolphe, elle croit avoir enfin atteint son désir: «Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations [inspirées par ses lectures], et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant enviée» (Flaubert, 191). Mais cette tentative est vouée aussi à l'échec; Emma et Rodolphe finissent par se trouver «l'un vis-à-vis de l'autre, comme deux mariés qui entretiennent tranquillement une flamme domestique» (Flaubert, 199). Et quand Rodolphe l'abandonne, Emma tombe dans des douleurs mentales et physiques.

Bien mieux que Rodolphe, Léon se conforme aux idées romantiques d'Emma. Pourtant, lors de sa première rencontre avec Emma, lui non plus ne possède aucun de ces traits essentiels de l'homme idéal, puisqu'il n'a pas encore acquis de l'expérience à Paris. Comme Charles, il est ignorant au sujet du théâtre, dont il ne trahit la moindre connaissance jusqu'à son retour à Yonville, au moment où il prétend s'ennuyer devant l'opéra pour mieux impressionner Emma (Flaubert, 253). Celle-ci essaie deux fois de trouver la passion avec Léon. La première fois, il la sauve de l'ennui, mais quand il se voit obligé de partir, elle retombe dans «une atmosphère noire» (Flaubert, 155). Et plus tard, lorsqu'ils deviennent amants, la passion aboutit au même point qu'avec Charles et Rodolphe: «Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage» (Flaubert, 311-312).

Convaincue que le bonheur se trouve toujours ailleurs, Emma rêve à Tostes des pays lointains qu'elle croit essentiels au bonheur de la lune de miel: «Il lui semblait que certains lieux sur la terre devaient produire du bonheur, comme une plante particulière au sol et qui pousse mal tout autre part» (Flaubert, 75). [Pourtant, ces idées se manifestent en germe dès sa jeunesse; peu de temps après avoir quitté son couvent pour retourner aux Bertaux, elle se met à regretter le couvent (Flaubert, 74).] C'est en conformité avec sa théorie qu'elle tente plusieurs fois d'échapper à l'ennui et de retrouver le bonheur ailleurs.

Le bal du château de la Vaubyessard, auquel elle assiste par hasard, est un événement inespéré qui rompt pour elle l'ennui éternel et lui donne l'illusion de percer enfin dans un de ces lieux qui sont ailleurs, un monde onirique comme celui des romans. Mais cette illusion--gâtée d'ailleurs par l'intrusion des «faces des paysans» qui lui rappellent sa vie aux Bertaux--ne dure qu'une seule nuit, après laquelle elle doit retomber dans l'existence quotidienne. Cette échappée à la Vaubyessard a soutenu faussement sa théorie, mais même quand elle change de domicile par la suite, elle est également vite déçue, puisque Yonville s'avère de la même trempe que Tostes. Quant à ses rêves d'aller à Paris, ils ne se réalisent pas, et ses voyages à Rouen n'apportent que la dissatisfaction.

Mais sa grossesse lui donne encore une fois l'occasion de nourrir des rêves ambitieux. Tout comme son successeur Gervaise, Emma espère avoir un garçon, et pour les mêmes raisons que l'héroïne de Zola:

[Emma] souhaitait un fils; il serait fort et brun; elle l'appellerait Georges, et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre; il peut parcourir les passions et les pays les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les molleses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient (Flaubert, 122-123).

Mais à la naissance d'une fille, elle doit faire face encore une fois à la réalité décevante.

Elle lance encore d'autres offensives contre la vie. Elle réagit contre l'insensibilité de Rodolphe en retournant à son mari. Mais celui-ci la déçoit en ratant l'opération d'Hippolyte. Emma se console de la perte définitive de Rodolphe en s'offrant des luxes et en prenant le chemin du mysticisme. Mais encore une fois, elle ne trouve que la désillusion.

Ces envols et chutes se produisent au fur et à mesure de l'évolution de l'héroïne et aboutissent--comme dans le cas

de Gervaise qui tente de se prostituer--à un dernier effort désespéré de sauver ses rêves et de s'éloigner de la misère. Elle cherche de l'aide partout, chez Binet, chez Guillaumin, chez Léon; et elle va enfin jusqu'à se prostituer chez Rodolphe (Flaubert, 328), mais en vain.

Nous voudrions tourner notre attention maintenant sur la troisième technique qui se manifeste chez Zola et Flaubert: le style indirect libre. On a souvent mis en relief le fait que cet outil littéraire joue un rôle capital chez Flaubert; pourtant, on n'a pas assez discuté l'emploi qu'en a fait Zola après lui. Il serait utile d'examiner les ressemblances dans la façon dont chaque auteur le manipule.

Jacques Dubois situe le style indirect libre entre les styles direct et indirect. La définition qu'en donne Dubois résume pour nous les traits du style indirect libre:

[L]e style indirect libre se distingue des deux autres styles par certains traits. Du style direct par : l'absence d'éléments graphiques comme tirets et guillemets; des éléments syntaxiques : autres formes pronominales (passage du je/tu à la 3e personne) et autres temps du verbe (passage du présent aux temps du passé); l'absence presque généralisée d'éléments énonciatifs comme le «dit-il». Du style indirect par : l'absence d'éléments énonciatifs comme le «il dit que» (mais ce trait est rarement pertinent); des éléments stylistiques : formes exclamatives, interrogations directes et autres marques d'oralité; des éléments sémantiques: opinions et attitudes à mettre au compte du personnage

plutôt que du narrateur.²²

Pour illustrer sa définition, Dubois examine quelques passages de L'Assommoir où l'auteur emploie le style indirect libre. Dans le passage suivant, Zola rapporte une conversation entre Coupeau et Gervaise, tout en intégrant au cours du récit des propos énoncés par un personnage:

Et il partit, après lui avoir offert d'aller chercher son lait, si elle ne voulait pas sortir; elle était une belle et brave femme, elle pouvait compter sur lui le jour où elle serait dans la peine (Zola, 12).

Cet exemple se conforme à la définition de Dubois; ni des guillemets ni des expressions comme «dit-il» n'interviennent pour mettre en relief les propos de Coupeau. Dans la partie soulignée de la phrase, on peut remarquer un passage sous-entendu des première et deuxième personnes à la troisième; on lit: «elle pouvait compter sur lui» au lieu de «vous pouvez compter sur moi».

Dans le deuxième exemple qui vient de la scène de la naissance de Nana, on voit les deux derniers aspects donnés dans la définition de Dubois:

²² Dubois, L'Assommoir de Zola: société, discours, idéologie, 132.

Elle tourna son roux, en piétenant devant le fourneau, aveuglée par de grosses larmes. Si elle accouchait, n'est-ce pas? ce n'était point une raison pour laisser Coupeau sans manger (Zola, 116).

Dans la phrase soulignée on trouve une interrogation directe qui, selon la définition, constitue une des «marques de l'oralité». L'emploi du style indirect libre permet au lecteur de deviner que l'opinion du personnage en question n'est pas nécessairement celle du narrateur. La phrase soulignée montre l'héroïsme de Gervaise qui, même au moment où elle est immobilisée par la douleur de son accouchement, s'occupe de son mari. On peut voir quand même que le narrateur n'approuve pas tout à fait sa pensée; il montre de façon comique que Gervaise est trop généreuse. Mais ce passage est aussi lourd d'ironie, parce que c'est à cause de sa générosité envers Coupeau qu'elle se laissera exploiter et qu'elle perdra son argent.

De plus, le style indirect libre trahit l'existence de deux niveaux de discours: celui du narrateur et celui des personnages. Entre ces deux niveaux existe un décalage plus ou moins grand selon les circonstances du passage en question.²³ Dans chaque cas du style indirect libre, il est

²³ Robert J. Niess, «Remarks on the Style indirect libre in L'Assommoir», Nineteenth-Century French Studies (vol. III, 1974-1975), 125.

possible de choisir entre quatre types possibles:

When the style indirect libre is employed as a part of the narrative (not description), it generally falls into one of four classes: conventional, where there is a perceptible difference between the author's style and the style indirect libre and no ambivalence of technique to render the speaker's identity questionable; choral, where the style indirect libre reflects a group reaction or idea or emotion and where the words quoted are not attributable to any person because no single referent is perceptible in the surrounding prose; ambiguous, where Zola allows the narrator's style to descend too close to the level of the characters' thought and speech--here there is much difficulty in replying to the question: qui parle? [. . .]; and lastly, style indirect libre where it is clear that it is Zola himself and not one of his characters who is speaking.²⁴

Même si Niess confond un peu le narrateur et l'auteur, voici une explication de l'emploi du style indirect libre dans L'Assommoir qui touche au problème des voix du narrateur et des personnages. Or, dans les deux passages précités du roman le décalage entre ces deux voix est bien évident et il n'y a pas d'ambiguïté en ce qui concerne l'identité de celui qui parle; il s'agit respectivement de Coupeau et de Gervaise. Ainsi, dans ces deux passages sont des exemples de « l'emploi conventionnel ».

On peut retrouver des exemples pareils dans Madame

²⁴ Ibid, 130.

Bovary. Chez Flaubert les propos des personnages sont souvent signalés par l'italique (mais ce n'est pas toujours le cas). Dans le passage suivant, où la première femme de Charles lui fait des reproches, il n'y a pas d'ambiguïté sur la source des propos :

--D'où vient qu'il retournait aux Bertaux, puisque M. Rouault était guéri et que ces gens-là n'avaient pas encore payé? Ah! c'est qu'il y avait là-bas une personne, quelqu'un qui savait causer, une brodeuse, un bel esprit. C'était là ce qu'il aimait : il lui fallait des demoiselles de ville! (Flaubert, 51).

Malgré le tiret qui semble aller à l'encontre de la règle proposée ci-dessus, il s'agit bien du style indirect libre et non pas du style direct, chose évidente par les temps du passé et par l'emploi de la troisième personne.

Deuxièmement, il y a dans L'Assommoir beaucoup d'exemples de l'emploi «choral», où les habitants du quartier expriment une opinion collective. Conformément à la définition de Niess, le style indirect libre sert à exprimer la pensée d'un groupe et les propos ne peuvent être attribués à aucun personnage particulier :

Le quartier trouvait Gervaise bien gentille. Sans doute on clabaudait sur son compte, mais il n'y avait qu'une voix pour lui reconnaître de grands yeux, une bouche pas plus longue

que ça, avec des dents très blanches. Enfin, c'était une jolie blonde, et elle aurait pu se mettre parmi les plus belles, sans le malheur de sa jambe. Elle était dans ses vingt-huit ans, elle avait engraisé. Ses traits fins s'empâtaient, ses gestes prenaient une lenteur heureuse. Maintenant, elle s'oubliait parfois sur le bord d'une chaise, le temps d'attendre son fer, avec un sourire vague, la face noyée d'une joie gourmande. Elle devenait gourmande; ça, tout le monde le disait; mais ce n'était pas un vilain défaut, au contraire. Quand on gagne de quoi se payer de fins morceaux, n'est-ce pas, on serait bien bête de manger des pelures de pommes de terre (Zola, 155).

Mais dans cet extrait, il ne s'agit pas seulement de l'opinion des gens du quartier. Au milieu de ce passage il y a quelques phrases qui ne leur appartiennent pas nécessairement; il s'agit du morceau qui commence: «Elle était dans ces vingt-huit ans. . .» et qui termine: «la face noyée d'une joie gourmande». Le ton de ce morceau intercalé est plus élevé que celui de la prose qui l'entoure; alors on doit y voir des détails explicatifs ajoutés par le narrateur qui laisse ensuite la parole aux gens du quartier, avec «Elle devenait gourmande; ça, tout le monde le disait. . .». Dans Madame Bovary il n'y a pas beaucoup d'exemples d'une opinion collective exprimée à travers le style indirect libre. Pourtant, il y a une petite scène vers la fin du roman où deux Yonvillaises, mesdames Tuvache et Caron, observent Emma en train de solliciter de l'argent au précepteur, sans pouvoir

d'abord entendre les mots qui s'échangent entre Emma et Binet:

Et sans doute qu'elle lui proposait une abomination; car le précepteur--il était brave, pourtant, il avait combattu à Bautzen et à Lutzen, fait la campagne pour la France, et même été porté pour la croix,--tout à coup, comme à la vue d'un serpent, se recula bien loin en s'écriant :

--Madame! y pensez-vous? . . . (Flaubert, 326.)

Bien qu'il n'y ait pas question ici d'un consensus de quartier comme chez Zola, il y a pourtant une opinion commune à ces deux femmes, qui s'exprime de façon collective (on ne peut l'attribuer ni à l'une ni à l'autre des voisines) et qui appartient probablement à un groupe plus étendu.

Or, nous avons parlé du décalage entre le niveau du narrateur et celui des personnages; c'est quand ce décalage est très mince qu'il donne lieu à des cas intéressants d'ambiguïté quant à l'identité du locuteur.²⁵ Il existe de nombreux cas dans les deux romans où il est impossible de bien préciser la source des énoncés puisqu'il n'y a pas de référent clairement désigné dans le texte qui entoure directement le passage. Niess cite le passage suivant, tiré de l'épisode de la fête de Gervaise, comme exemple de cette ambiguïté:

²⁵ Ibid, 125.

Vrai, les Lorilleux avaient une drôle de tête. Personne, bien sûr, n'aime à être écrasé; dans les familles surtout, quand les uns réussissent, les autres s'enragent, c'est naturel. Seulement, on se contient, n'est-ce pas? on ne se donne pas en spectacle. Eh bien, les Lorilleux ne pouvaient pas se contenir. C'était plus fort qu'eux, ils louchaient, ils avaient le bec de travers. Enfin, ça se voyait si clairement, que les autres invités les regardaient et les demandaient s'ils n'étaient pas indisposés (Zola, 233).

Dans le passage qui précède immédiatement celui-ci, maman Coupeau et Gervaise épient ensemble les Lorilleux; la vieille dame commente malicieusement le « pif » de ceux-ci, et la bru, malgré le ton plus restreint de sa réponse, abonde dans le sens de sa belle-mère. Mais dans le passage lui-même, on ne peut pas dire si ce sont elles qui parlent où si c'est le narrateur qui soutient les impressions des personnages.

Dans Madame Bovary cette ambiguïté prend des dimensions aussi intéressantes, parce que le texte, tout en tenant compte des pensées du personnage, ne permet réellement de savoir « qui parle » :

Mais en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait.

Elle se répétait : « J'ai un amant! un amant! » se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenu. Elle allait donc posséder enfin ces

joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs (Flaubert, 191).

Dans ce passage, certains détails ont leur source dans l'esprit d'Emma; c'est certainement elle qui se regarde dans la glace et qui trouve ses yeux plus noirs; c'est elle aussi qui se répète les mots donnés entre guillemets. Il y a pourtant d'autres expressions qui proviennent moins directement d'elle, et qui ne peuvent pas passer pour des transcriptions de sa pensée. Car Emma ne prononce pas des phrases comme : « Quelque chose de subtil me transfigure » ou « Une immensité bleuâtre m'entoure ».²⁶ Elle croit plutôt sentir l'effet de ces phénomènes, et c'est le narrateur qui met sous une forme plus accessible les sentiments vagues d'Emma. Ainsi, dans ce passage nous voyons comment le style indirect libre ajoute une valeur subjective aux verbes, qui sont souvent mis à l'imparfait pour montrer que « les faits ont passé dans le cerveau d'un sujet mis en scène dans le récit [. . .] ou d'un sujet qu'on peut facilement imaginer

²⁶ Claude Perruchot, « Le style indirect libre et la question du sujet dans Madame Bovary », La production du sens chez Flaubert, édité par C. Gothot-Mersch (Paris: Union Générale d'Éditions, 1975), 269.

[. . .]».²⁷

Il existe enfin un emploi du style indirect libre où la voix du narrateur descend jusqu'au niveau de celle des personnages.²⁸ Dans L'Assommoir il y a maints exemples de ceci, surtout dans la deuxième moitié du roman. Malgré l'emploi du langage parlé, le lecteur ne peut pas se tromper sur l'identité de celui qui parle; c'est le narrateur:

Oui, c'était la faute du ménage, s'il dégringolait de saison en saison. Mais ce sont des choses qu'on ne se dit jamais, surtout quand on est dans la crotte. Ils accusaient la malchance, ils prétendaient que Dieu leur en voulait. Un vrai bousin, leur chez-eux, à cette heure. La journée entière, ils s'empoignaient. Pourtant, ils ne se tapaient pas encore, à peine quelques claques parties toutes seules dans le fort des disputes. Le plus triste était qu'ils avaient ouvert la cage à l'amitié, les sentiments s'étaient envolés comme des serins. La bonne chaleur des pères, des mères et des enfants, lorsque ce petit monde se tient serré en tas, se retirait d'eux, les laissant grelottants, chacun dans son coin. Tous les trois, Coupeau, Gervaise, Nana, restaient pareils à des crins, s'avalant pour un mot avec de la haine plein les yeux; et il semblait que quelque chose avait cassé, le grand ressort de la famille, la mécanique qui, chez des gens heureux, fait battre les coeurs ensemble (Zola, 367-368).

Dans Madame Bovary cet emploi du style indirect libre

²⁷ Ibid, 257.

²⁸ Niess, 130.

se manifeste beaucoup moins souvent que dans L'Assommoir. Car, après avoir abandonné la première personne du pluriel (le « nous » collectif des élèves dans le premier chapitre) pour la troisième personne du singulier, le narrateur n'adopte presque jamais un ton personnel, ne laisse pas tomber sa voix au niveau de celle des personnages. On dirait qu'il veut se cacher derrière ceux-ci.²⁹ Il donne pourtant bien des généralisations qui ne s'expriment pas toujours au moyen du style indirect libre, mais qui trahissent toujours une opinion de narrateur, avertissant ainsi le lecteur d'une erreur de jugement chez un personnage:

The narrator uses generalizations as part of a deliberate attempt to rectify the mistaken impression of character in the probing analysis of the aristocrats at La Vaubyessard: `à travers leurs manières douces, perçait cette brutalité particulière qui communique la domination de choses à demi faciles, dans lesquelles la force s'exerce et où la vanité s'amuse, le maniement des chevaux de race et la société des femmes perdues'³⁰

Dans ce chapitre nous avons examiné trois techniques utilisées de façon analogue par les deux écrivains. Dans l'emploi de ces techniques on voit un souci pour la forme. Le

²⁹ Zola, Les romanciers naturalistes, 98-99.

³⁰ D. A. Williams, « Generalizations in Madame Bovary », Neophilologus LXII (1978), 497.

tableau relève d'une volonté de représenter avec exactitude la réalité, en même temps qu'il fait avancer l'intrigue. L'intrigue est construite avec soin, et suit un trajet prédéterminé et fixe. Quant au style indirect libre, il facilite l'intégration dans le discours du narrateur des propos de ses personnages.

Pourtant, ces techniques sont importantes aussi pour le fond des deux romans. Les tableaux jouent un rôle capital dans l'évolution des personnages. L'agencement fixe de l'intrigue (la structure montée-chute) met en relief l'inévitabilité du déclin des protagonistes, qui luttent en vain contre des forces réunies pour les écraser. Et le style indirect libre montre, souvent sans l'intervention de la voix du narrateur, les jugements portés par celui-ci à l'égard des personnages.

Dans le chapitre suivant, nous allons examiner d'autres ressemblances entre les deux romans, en ce qui concerne la thématique de la nature et du corps.

CHAPITRE II: LA THÉMATIQUE DE LA NATURE ET DU CORPS

Puisqu'une comparaison thématique détaillée de L'Assommoir et de Madame Bovary dépasse les limites de notre étude, nous avons décidé d'entreprendre l'examen de deux sujets particuliers: la thématique de la nature et celle du corps.

Henri Mitterand qualifie Zola de «romancier de la ville et de la société urbaine». ¹ Aussi l'importance accordée à la nature peut-elle surprendre au premier coup d'oeil. Mais la nature occupe dans ses diverses manifestations une place importante dans l'oeuvre de Zola et surtout dans L'Assommoir.

Des animaux et des plantes divers reviennent sans cesse dans le système thématique de Zola. La plupart des personnages sont liées à des animaux et des plantes, créant un réseau de métaphores et d'associations qui servent à mettre l'accent sur des aspects de caractère particuliers de certains personnages.

Gervaise est associée à des animaux divers qui signalent des traits de sa personnalité. Mais ces animaux ont des significations assez complexes et ambiguës. Zola emploie,

¹ Henri Mitterand, Zola et le naturalisme (Paris: Presses Universitaires de France, 1986), 71.

par exemple, le cliché suivant, qui est énoncé par la voix collective du quartier de la Goutte-d'Or: «Elle était douce comme un mouton» (Zola, 143); ce cliché implique non seulement la gentillesse naturelle de Gervaise, mais peut-être aussi son excès de docilité et son manque d'intelligence.

Dans la grande scène de la fête, l'oie suscite l'émerveillement chez ceux qui la voient: «Et il y eut des exclamations, tant la bête parut énorme, avec sa peau rude, ballonnée de graisse jaune» (Zola, 222). L'oie ressemble à Gervaise qui est «énorme» elle-même le jour de la fête. Cet oiseau signifie simultanément l'apogée et le déclin de Gervaise. C'est l'oie qui fait céder Gervaise à la gourmandise et à la passivité; elle la prive également de ses défenses contre Lantier lorsque Coupeau l'amène dans la boutique:

Puis, en voyant les deux hommes assis, sans que même les rideaux de mousseline eussent bougé, elle avait subitement trouvé ces choses naturelles. L'oie la gênait un peu; elle en avait trop mangé, décidément, et ça l'empêchait de penser. Une paresse heureuse l'engourdissait, la tenait tassée au bord de la table, avec le seul besoin de n'être pas embêtée (Zola, 260).

Gervaise est associée à d'autres animaux qui servent à montrer son manque de lucidité et sa misère, surtout à cette étape de sa vie où elle se laisse aller à la passivité. Après avoir accepté avec docilité les reproches de Mme Goujet, elle

sort de chez elle, l'esprit paralysé: «Elle revint à la boutique de l'air bête des vaches qui rentrent chez elles sans s'inquiéter du chemin» (Zola, 313). Et au moment où elle subit une humiliation encore plus cruelle, celle de devoir nettoyer son ancienne boutique devant Virginie et Lantier, Zola la compare à un animal qui, associé à l'eau et à la boue, incarne la bassesse et la laideur: «Elle s'était remise à frotter le parquet, l'échine cassée, aplatie par terre et se traînant avec des mouvements engourdis de grenouille» (Zola, 423). Et elle attend ses maigres gages dans un état de misère: «Celle-ci ne bougea pas, ayant l'air d'attendre toujours, secouée encore par le lavage, mouillée et laide comme un chien qu'on tirerait d'un égout» (Zola, 425-426). Elle finit par partager la misère des chiens affamés; elle rôde avec eux autour des restaurants en cherchant des restes de nourritures.

Par contre, c'est le chat qui fait ressortir la charité de Gervaise. Celle-ci s'emporte contre les Lorilleux à cause de leur dureté avec maman Coupeau. Hors d'elle-même, Gervaise s'écrie: «J'ai ramassé un chat l'autre jour, je peux bien ramasser votre mère» (Zola, 180). Mais dans le roman le chat a des connotations ambiguës parce qu'il signale aussi la glotonnerie. Le jour de la fête, Gervaise a honte d'être «gloutonne comme un chat» (Zola, 244), et c'est un chat qui achève les restes de l'oie à la conclusion des festivités

(Zola, 263). De façon générale, le chat, animal fécond, symbolise la promiscuité sexuelle: Virginie, qui trompe son mari avec Lantier, a des yeux de chat, et Nana, tôt destinée au vice, a également des «prunelles de jeune chatte» (Zola, 330, 333). Le chat indique aussi la méchanceté, surtout dans le cas des voisins qui se moquent de Gervaise: «La dégringolade de la Banban surtout les faisait ronronner la journée entière, comme des matous qu'on caresse» (Zola, 385). Enfin, le chat est associé à Coupeau lors de sa chute: «Alors, brusquement, bêtement, comme un chat dont les pattes s'embrouillent, il roula, il descendit la pente légère de la toiture, sans pouvoir se rattraper» (Zola, 133). La comparaison établie par Zola est subtile mais ingénieuse. Comme les chats, Coupeau est d'ordinaire agile dans les lieux inaccessibles ou dangereux pour autrui, ce qui accentue l'absurdité de sa chute.

En ce qui concerne Coupeau, il est associé à deux autres animaux en particulier: le chien et le cochon. Au début du roman, le zingueur a «la face d'un chien joyeux et bon enfant» (Zola, 42); l'image a des connotations positives et soulignent l'amabilité de Coupeau. Mais plus tard, lorsque Gervaise trouve son mari chez elle, «vautré comme un porc» au milieu de ses vomissures (Zola, 305), les connotations changent brusquement et l'image du cochon apparaît en même temps que celle du chien: «Oh! le cochon! le cochon! répétait

Gervaise, indignée, exaspérée. Il a tout sali... Non, un chien n'aurait pas fait ça, un chien crevé est plus propre» (loc. cit.). Dans cette scène, Zola exploite un proverbe d'origine biblique: «Le chien retourne à son vomissement.» Présent ici dans son sens littéral, le proverbe se réalisera plus tard au sens figuré lorsque Coupeau, guéri par son séjour à Sainte-Anne retombe dans son ancienne erreur. Lorsque Coupeau commence à se comporter violemment envers les siens, le cochon tombe encore dans l'estimation de Gervaise pour devenir tout simplement «sa bête brute de Coupeau» (Zola, 443-444); quant à Nana, elle traite son père de cochon quand il menace de détruire ses cadeaux de première communion. Enfin, lorsqu'il entre pour la dernière fois à Sainte-Anne, Gervaise apprend que «son cochon [est] en train de crever» (Zola, 477). Quand elle va lui rendre visite, il voit dans ses hallucinations, entre autres, des enfants déguisés en chien. Alors, les images du cochon et du chien finissent par se réunir autour de Coupeau.

Quant à Lantier, il est associé au coq à cause de ses prouesses amoureuses: «Mon Dieu! lui faisait son métier de coq; un homme est un homme, on ne peut pas lui demander de résister aux femmes qui se jettaient à son cou» (Zola, 312). Cette observation est justifiée par la conduite de celui-ci lorsqu'on fête la première communion de Nana: «Lantier, ayant à sa gauche Gervaise et Virginie à sa droite, se montra

aimable à toutes les deux, leur prodiguant des tendresses de coq qui veut la paix dans son poulailler» (Zola, 363). Et c'est Lantier lui-même qui impose ce symbolisme à Nana, jeune fille qui partage ses traits de caractère à lui. Lantier, en parlant avec Virginie et Gervaise (ses deux poules), décrit Nana comme étant «tendre comme du poulet» (Zola, 423).

Nana est pourtant de composition plus complexe. Elle est un mélange de plantes qui mettent l'accent sur sa fraîcheur et sa jeunesse:

Une vraie frimousse de margot, trempée dans du lait, une peau veloutée de pêche [. . .]. Son tas de cheveux blonds, couleur d'avoine fraîche, semblait lui avoir jeté de la poudre d'or sur les tempes, des taches de rousseur qui lui mettaient là une couronne de soleil (Zola, 395).

De plus, elle est associée par son métier de fleuriste à des violettes. Elle a aussi, pourtant, un côté sinistre. Après la mort de maman Coupeau, elle «se glissa comme une couleuvre» dans le lit que Lantier et Gervaise viennent de quitter pour y «réfléchir à des affaires» (Zola, 353).

Nana sort d'une maison où «il y avait un pullulement extraordinaire d'enfants qui dégringolaient les quatre escaliers à toutes les heures du jour, et s'abattaient sur le pavé comme des bandes de moineaux criards et pillards» (Zola, 174). Pour faire ressortir la saleté et le nombre de ces

enfants, Zola les compare à des rats; il s'agit d'un «grouillement de vermines aux museaux roses» (loc. cit.). Nana est, elle aussi, une «vermine».

En ce qui concerne Virginie, son nom de famille la rattache au poisson. Au moment où Gervaise la revoit pour la première fois après la bataille du lavoir, celle-ci apporte un maquereau à son mari:

[Gervaise] dut se ranger contre la rampe, avec son panier, pour laisser passer une grande femme en cheveux qui montait, en portant sur la main, dans un bout de papier, un maquereau très frais, les ouïes saignantes. Et voilà qu'elle reconnut Virginie, la fille dont elle avait retroussé les jupes, au lavoir. Toutes deux se regardèrent en face. Gervaise ferma les yeux, car elle crut un instant qu'elle allait recevoir le maquereau par la figure. Mais non, Virginie eut un mince sourire (Zola, 199).

Le maquereau dans la main de Virginie éveille l'effroi chez Gervaise, qui craint un recommencement de leur bataille; on dirait même que le maquereau se transforme momentanément en battoir. Mais il symbolise aussi peut-être l'avenir de celui à qui il est destiné; puisque Poisson va lui-même devenir «le maquereau».

Quoi qu'il en soit, Virginie ressemble, comme nous l'avons déjà constaté, au chat. Lors de la bataille du lavoir, elle saute à la gorge de Gervaise, la griffe et la

fait saigner (Zola, 35). Après leur deuxième rencontre, Virginie manifeste l'hypocrisie d'un chat qui traque sa proie: «Peut-être bien que la grande brune se raccommo- dait avec elle pour se mieux venger de la fessée du lavo- ir, en roulant quelque plan de mauvaise bête hypocrite» (Zola, 201); cette méfiance de Gervaise, apaisée par les ruses de Virginie, se trouve justifiée au moment où Virginie l'évince de sa boutique et prend sa position de patronne. Lorsque Virginie lui parle ouvertement de la fessée, elle a des yeux félins; Gervaise voit «dans ses yeux noirs, des étincelles jaunes» (Zola, 208). Virginie prend plaisir à troubler Gervaise pour ensuite scruter son visage afin de voir sa réaction. Aux moments de contentement, elle a les yeux à demi fermés; bien que Zola ne l'indique pas directement, c'est un trait qu'elle partage avec le chat.

Chez Flaubert aussi, les métaphores et les associa- tions animales sont nombreuses. A propos, par exemple, de la vieille Catherine Leroux il écrit: «Dans la fréquentation des animaux, elle avait pris leur mutisme et leur placidité (Flaubert, 180). Et le roman est parsemé d'autres exemples de ce phénomène, notamment en ce qui concerne le personnage de Charles Bovary. Charles est constamment associé au cheval, ce qui sert à accentuer sa médiocrité. Le voici pendant ses études médicales: «Il accomplissait sa petite tâche quotidienne à la manière du cheval de manège, qui tourne en

place les yeux bandés, ignorant de la besogne qu'il broie» (Flaubert, 43). Une fois devenu officier de santé, il se voit contraint à être toujours à cheval (Flaubert, 115). Quand il entre pour la première fois aux Bertaux, son cheval est pris d'une peur mystérieuse, mais Charles continue quand même son chemin ((Flaubert, 47). Et après son mariage, Emma le voit partir chaque matin sur une vieille jument blanche (Flaubert, 68). Après une nuit exotique passée à la Vaubyessard, Emma doit retourner chez elle d'une manière bien humble, dans le boc de Charles tiré par un bidet (Flaubert, 88). Aux chevaux de Charles s'opposent ceux de Rodolphe qui, le jour de sa promenade avec Emma, la fait monter sur un cheval de maître, lequel porte «des pompons roses aux oreilles et une selle de femme en peau de daim» (Flaubert, 186). Charles, par contre, qui fait tout en son pouvoir pour faire plaisir à sa femme, lui offre un cadeau auquel elle ne prête guère attention, une «ancienne pouliche encore fort belle, un peu couronnée seulement» (Flaubert, 190). Hippolyte, garçon d'écurie dont le nom renvoie au mot grec hippos, devient le signe de la maladresse de Charles qui ne peut pas le guérir.

Le cheval fait également ressortir l'opposition entre Charles et les médecins qui sont plus habiles que lui. Le docteur Canivet, venu pour soigner Hippolyte, n'arrive pas à cheval à la manière de Charles, mais dans un cabriolet (Flaubert, 210). Et voici, au moment de l'agonie d'Emma,

l'irruption sur scène du docteur Larivière: «Canivet allait administrer de la thériaque, lorsqu'on entendit le claquement d'un fouet; toutes les vitres frémirent, et une berline de poste, qu'enlevaient à plein portrail trois chevaux crottés jusqu'aux oreilles, débusqua d'un bond au coin des halles» (Flaubert, 339).

Les chevaux tout ordinaires de Charles contrastent surtout avec le cheval noir des rêves romantiques d'Emma:

Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage qui, sous la trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir (Flaubert, 72).

Emma n'échappe pas à ce lien avec le cheval, mais dans le cas cité, la métaphore sert à mettre en relief l'indocilité de la jeune Emma devant les religieuses de son couvent: celles-ci lui ont donné tant de conseils «qu'elle fit comme les chevaux qu'on tire par la bride : elle s'arrêta court et le mors lui sortit des dents» (Flaubert, 74).

De plus, Emma a de nombreux liens avec des plantes. Elle aime les plantes exotiques ou impressionnantes; ses rêves sont parsemés de palmiers, de forêts vierges et de fleurs, et elle échange des cactus avec Léon (Flaubert, 73). Sa liaison avec Rodolphe déclenche un véritable épanouissement:

Ses convoitises, ses chagrins, l'expérience du plaisir et ses illusions toujours jeunes, comme font aux fleurs le fumier, la pluie, les vents et le soleil, l'avaient par gradation développée, et elle s'épanouissait enfin dans la plénitude de sa nature (Flaubert, 222).

L'allusion au fumier nous rappelle la scène des Comices agricoles, où les clichés romantiques de Rodolphe, débités pour mieux séduire Emma, sont interrompus ironiquement par les paroles des notabilités telles que: «Fumiers» (Flaubert, 178).

Quant à l'autre amant d'Emma, son nom veut dire «lion», mais le clerc se montre plutôt le contraire. Il est lâche et effeminé, a peur d'Emma, et se laisse dominer par elle. La seule scène où il se comporte en vrai lion, c'est peut-être celle du fiacre où il pousse Emma dans la voiture et empêche le cocher de s'arrêter (Flaubert, 268-270).

Pour retourner à Emma elle-même, celle-ci assume quelquefois les allures d'oiseau. A un moment particulier où Charles l'observe d'un regard amoureux, Emma a une ombrelle de soie gorge-de-pigeon (Flaubert, 51); cette ombrelle, «objet féminin par excellence»², fait ressortir sa beauté. Après son mariage, Charles regarde le duvet des joues de sa femme,

² Bernard Masson, «Le corps d'Emma», Flaubert, la femme, la ville Journée d'études organisée par l'Institut de Français de l'Université de Paris X (Paris: Presses universitaires de France, 1982), 19.

accentué par la lumière (Flaubert, 67). Plus tard, à l'hôtel de Boulogne, Emma prend devant Léon des «poses de colombe assoupie» (Flaubert, 289). Mais, tout comme Nana, elle a des traits plus sinistres. Comme la fille de Gervaise, elle possède une sinuosité serpentine: «Elle se déshabilla brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse» (Flaubert, 304).

Tout comme Gervaise et Coupeau, Emma et plusieurs autres personnages de Madame Bovary sont identifiés au chien. La levrette d'Emma, dotée d'un exotique nom romanesque et d'une mine mélancolique, reflète l'ennui et le désir d'évasion de sa maîtresse: «Sa pensée, sans but d'abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne, jappait après les papillons, donnait la chasse aux musaraignes en mordillant les coquelicots sur le bord d'une pièce de blé» (Flaubert, 78-79). De plus, pendant le voyage à Yonville, la levrette réussit à réaliser pour elle-même le désir de sa maîtresse; elle s'enfuit (Flaubert, 113).³

Mais c'est surtout l'aveugle qui est associé au chien, ce qui montre la profondeur de sa misère, puisqu'il se trouve réduit à faire un numéro grotesque pour gagner de quoi survivre:

³ Margaret Church, «A Triad of Images: Nature in Madame Bovary», Mosaic V, no 3 (printemps 1972), 206.

L'aveugle s'affaissa sur ses jarrets, et, la tête renversée, tout en roulant ses yeux verdâtres et tirant la langue, il se frottait l'estomac à deux mains, tandis qu'il poussait une sorte de hurlement sourd, comme un chien affamé (Flaubert, 320).

Cette comédie n'inspire que le dégoût chez Emma, mais plus tard, au moment où l'arsenic commence à agir sur elle, c'est elle qui va pousser un « hurlement sourd » (Flaubert, 336).

La nature joue d'autres rôles dans L'Assommoir et Madame Bovary. Elle sert, en particulier, à donner des points de repère sur le plan chronologique. Ni Zola ni Flaubert ne se soucie trop de la chronologie. Dans L'Assommoir, c'est la mention d'un événement politique--l'élection d'Eugène Sue comme député de Paris --qui fixe le moment du commencement de l'action (Zola, 12). La seule date donnée (sans l'année) est celle de la fête de Gervaise, le 19 juin (Zola, 221). En plus, il existe des cas d'inexactitude, par exemple en ce qui concerne l'âge de Gervaise (Zola, 155). Zola, comme Flaubert avant lui, préfère souvent aux références chronologiques les références aux saisons ou bien au temps, références qui préparent des scènes précises:

Trois semaines plus tard, vers onze heures et demie, un jour de beau soleil, Gervaise et Coupeau [. . .] mangeaient ensemble une prune à l'Assommoir du père Colombe (Zola, 41).

Un après-midi d'automne, Gervaise, qui venait

de reporter du linge chez une pratique, rue des Portes-Blanches, se trouva dans le bas de la rue des Poissonniers comme le jour tombait (Zola, 183).

Cet hiver-là, maman Coupeau faillit passer, dans une crise d'étouffement (Zola, 309).

Vers l'automne, malheureusement, le ménage se gâta encore (Zola, 327).

Quant à Flaubert, il ne donne que deux dates, dont la première n'est qu'un détail dans la carrière ratée de M. Bovary père (Flaubert, 39). Le narrateur communique la deuxième date pour la rendre ensuite approximative: «Jusqu'en 1835, il n'y avait pas de route praticable pour arriver à Yonville; mais on a établi vers cette époque un chemin de grande vicinalité qui relie la route d'Abbeville à celle d'Amiens, et sert quelquefois aux rouliers allant de Rouen dans les Flandres» (Flaubert, 106). Même si les personnages du livre se trouvent souvent sur cette route, la date de sa construction ne nous apprend rien d'important.

Le narrateur montre aussi une préférence pour les saisons en ce qui concerne sa chronologie. Et il y a, comme chez Zola, de petites inexactitudes; par exemple, les détails donnés au sujet de la grossesse d'Emma sont invraisemblables, comme le montre Claudine Gothot-Mersch: «'Quand on partit de Tostes, au mois de mars, Mme Bovary était enceinte' : la phrase semble indiquer une situation nouvelle; or la visite à

la nourrice a lieu vers le mois de juin, c'est-à-dire trois mois plus tard.⁴ Ce qui compte, toutefois, ce n'est pas la date précise d'un événement, mais la saison qui doit servir de cadre à la scène en question.⁵ Bien que Flaubert donne quelquefois les mois et même les jours, il ne fournit jamais l'année, mais plutôt la saison. Voici quelques exemples:

Une fois, par un temps de dégel, l'écorce des arbres suintait dans la cour, la neige sur les couvertures des bâtiments se fondait (Flaubert, 51).

Dès les premiers froids, Emma quitta sa chambre pour aller habiter la salle [. . .] (Flaubert, 130).

Ce fut un dimanche de février, un après-midi qu'il neigeait (Flaubert, 134).

On était au commencement d'avril, quand les primevères sont écloses (Flaubert, 141).

Comme nous venons de voir, la nature fait partie du décor des deux romans; souvent elle suscite aussi certains sentiments chez les personnages. Dans L'Assommoir, il y a un contraste subtil mais constant entre la ville et la campagne.⁶

⁴ Gothot-Mersch, 221.

⁵ Loc. cit.

⁶ Joy Newton et Basil Jackson «Gervaise Macquart's Vision: A Closer Look at Zola's Use of 'Point of View' in L'Assommoir», Nineteenth Century French Studies (vol II, printemps-été, 1983), 314.

Ainsi Gervaise garde la nostalgie de sa vie à Plassans qu'elle laisse voir à Mme Boche: «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...» (Zola, 23). Quand les Coupeau s'installent rue Neuve de la Goutte-d'Or, c'est la tranquillité de l'endroit qui rappelle la province pour Gervaise. Et même à Paris, la nature exerce toujours une influence:

La joie de Gervaise était, à gauche de sa fenêtre, un arbre planté dans une cour, un acacia allongeant une seule de ses branches et dont la maigre verdure suffisait au charme de toute la rue (Zola, 115).

Il faut pourtant se rendre compte du fait que cette manifestation de la nature est des moins impressionnantes. Ici la nature n'a pas beaucoup de force. Ce qui se voit encore plus clairement au moment où, contrainte d'habiter une nouvelle chambre très étroite, Gervaise peut à peine respirer: même les plantes qu'elle a à la fenêtre finissent par mourir (Zola, 354).

Plus tard, au cours de sa promenade avec Goujet, Gervaise découvre une scène qui lui fait une impression analogue à celle produite par l'acacia:

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 les 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 (Zola, 285-286).

Malgré l'enchantement de Gervaise, il faut remarquer que l'arbre et l'herbe sont moribonds, et qu'il y a toujours la présence de la ville qui limite et étouffe la nature. C'est la vision défectueuse de Gervaise⁷ et son amour pour Goujet qui explique le charme qu'a ce paysage pour elle; c'est le décor d'un moment idyllique où elle réussit à échapper aux tourments infligés par la présence de Lantier.

Mais ces émotions de nostalgie et d'enchantement peuvent facilement tomber dans le sentimentalisme. C'est ce qui arrive lors de la fête de Gervaise:

Lorsque Clémence se mit à roucouler : Faites un nid, avec un tremblement de la gorge, ça causa aussi beaucoup de plaisir; car ça rappelait la campagne, les oiseaux légers,

⁷ Ibid, 315

les danses sous la feuillée, les fleurs au calice de miel, enfin ce qu'on voyait au bois de Vincennes, les jours où l'on allait tordre le cou à un lapin (Zola, 254).

Quant à la colombe qui «roucoule» ici, il ne faut pas oublier qu'il s'agit malgré tout d'une «vaurienne» qui s'adonne à des divertissements suspects (Zola, 205-206). Et il y a un autre élément inquiétant: c'est la façon dont le narrateur parle de la mort du lapin.

Et après la mort de maman Coupeau, c'est Virginie qui débite des clichés romantiques; et le fait que c'est elle qui les débite rend ses propos ridicules: «La conversation tournait aux effusions tendres. Virginie parlait de la campagne : elle aurait voulu être enterrée au coin d'un bois, avec des fleurs des champs sur sa tombe (Zola, 342).

La campagne exerce pourtant une influence salutaire; lorsque Coupeau se voit obligé d'aller travailler en province, il est momentanément guéri grâce à son éloignement des effets de l'air de Paris «où il y a dans les rues une vraie fumée d'eau-de-vie et de vin» (Zola, 355).

Dans Madame Bovary, la nature éveille aussi des sentiments divers chez certains personnages. Pour le jeune Charles, la nature inspire un sentiment doux. Dans le passage suivant, nous verrons tout d'abord que Charles éprouve ce désir d'être ailleurs que l'on retrouvera si souvent chez Emma

et, qu'en s'accoudant à la fenêtre, son attitude préfigure celle qu'elle adoptera plus tard:

Dans les beaux soirs d'été, à l'heure où les rues tièdes sont vides, quand les servantes jouent au volant sur le seuil des portes, il ouvrait sa fenêtre et s'accoudait. La rivière, qui fait de ce quartier de Rouen comme une ignoble petite Venise, coulait en bas, sous lui, jaune, violette ou bleue entre ses ponts et ses grilles. Des ouvriers, accroupis au bord, lavaient leurs bras dans l'eau. Sur des perches partant du haut des greniers, des écheveaux de coton séchaient à l'air. En face, au delà des toits, le grand ciel pur s'étendait, avec le soleil rouge se couchant. Qu'il devait faire bon là-bas! Quelle fraîcheur sous la hêtrée! Et il ouvrait les narines pour aspirer les bonnes odeurs de la campagne qui ne venaient pas jusqu'à lui (Flaubert, 43-44).

Les manifestations de la nature, bien que charmantes pour le personnage qui les contemple, sont néanmoins médiocres. L'Eau-de-Robec, colorée comme les eaux de la teinturerie de L'Assommoir, est une « ignoble petite Venise »; elle est tout ordinaire comme les arbres et la bande de prairie admirés par Gervaise.

Emma aussi a des souvenirs nostalgiques où figure la nature, souvenirs nés de sa lecture de la lettre du père Rouault qui arrive à l'époque de sa liaison avec Rodolphe. Elle se souvient de la lumière, des poulains, d'une ruche à miel et des abeilles. Mais ce qu'elle regrette, c'est moins

sa ferme que son innocence perdue: « Quel bonheur dans ce temps-là! quelle liberté quelle abondance d'illusions! Il n'en restait plus maintenant! Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme, par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour» (Flaubert, 201). Il est pourtant vrai que ce bonheur n'a pas réellement existé au passé; dans son enfance elle s'était détournée de ces paysages paisibles:

Si son enfance se fût écoulée dans l'arrière-boutique d'un quartier marchand, elle se serait peut-être ouverte alors aux envahissements lyriques de la nature, qui, d'ordinaire, ne nous arrivent que par la traduction des écrivains. Mais elle connaissait trop la campagne; elle savait le bêlement des troupeaux, les laitages, les charrues. Habitée aux aspects calmes, elle se tournait au contraire vers les accidentés. Elle n'aimait la mer qu'à cause de ses tempêtes, et la verdure seulement lorsqu'elle était clairsemée parmi les ruines. Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur, -- étant de tempérament plus sentimental qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages (Flaubert, 71).

Flaubert emploie plusieurs techniques pour faire ressortir la fausseté de cette représentation de la nature. Dans ce passage il souligne l'intérêt personnel qui se mêle à l'acte de lire. Lorsqu'il est question de Paul et Virginie, il y a

la répétition du pronom vous, datif d'intérêt qui nous signale que « la lectrice ne retient que ce qui peut servir de support à sa rêverie narcissique »⁸:

Elle avait lu Paul et Virginie, et elle avait rêvé la maisonnette de bambou, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus hauts que des clochers, ou qui court pieds nus sur le sable, vous apportant un nid d'oiseau (Flaubert, 70).

Flaubert accumule les idées reçues « dont il se moque en recourant au pluriel qui réduit le qualificatif au quantitatif et les thèmes à des procédés »⁹: Ainsi Emma « écouta les harpes sur les lacs, tous les chants des cygnes mourants, toutes les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Éternel discourant dans les vallons » (Flaubert, 73-74). Voici l'explication perspicace donnée par Lucette Czyba au sujet des rêves de la jeune Emma:

L'exotisme grossier qui nourrit les rêves d'Emma, « maisonnette de bambou » de Virginie, italianisme dégradé des romances, orientalisme de bazar de certains keepsakes,

⁸ Lucette Czyba, Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1983), 63-64.

⁹ Ibid, 64.

fait l'objet du même traitement ironique; Flaubert suggère le ridicule de cet amalgame de stéréotypes en soulignant l'invéraisemblance de la présence simultanée des palmiers et des sapins, des minarets tartares, des ruines romaines et des chameaux accroupis, rapprochant des mots qui créent un contraste absurde («une forêt vierge bien nettoyée») ruinant d'un coup, par un diminutif emprunté à une langue plus prosaïque, la prétention à la majesté d'un effet de lumière («avec un grand rayon de soleil perpendiculaire tremblotant dans l'eau»), associant la «poésie des cygnes à la réalité des écorchures».¹⁰

Cet univers idéalisé se met en opposition avec les paysages normands. Par exemple, pendant ses randonnées autour de Tostes, Emma rencontre des brises de mer et des bruits d'arbres. Ce qui est intéressant, c'est que malgré la présence des éléments qui constituent ses rêves, elle ne semble pas très enchantée en les contemplant. Voici sa seule réaction devant les joncs sifflants et les feuilles des hêtrées de Tostes: «Emma serrait son châle et se levait» (Flaubert, 80). Lors d'un coucher de soleil elle prend même peur.

En fait tout dépend de la perspective de l'héroïne. Lorsqu'elle va au château de la Vaubyessard, elle s'émerveille devant le luxe étincelant. Mais il y a quand même un parallélisme curieux entre la Vaubyessard et les Bertaux.¹¹

¹⁰ Loc. cit.

¹¹ Church, 206.

Comme à la ferme, il y a à la Vaubyessard, des vaches et des arbustes, des arbres, des écuries et de l'eau (Flaubert, 81, 87-88). Pendant la soirée au château, lorsqu'elle se souvient brusquement des Bertaux, Emma « revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie » (Flaubert, 85-86). Mais grâce à l'atmosphère féérique où elle se trouve à ce moment-là, Emma ne conserve qu'un faible souvenir des Bertaux: « [A]ux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue » (loc. cit.). Pourtant, comme nous l'avons vu, Emma considère le même souvenir sous un jour différent lorsqu'elle reçoit la lettre du père Rouault.

Une des manifestations les plus omniprésentes de la nature, c'est l'eau. Nous avons déjà vu que l'eau claire suscite une certaine nostalgie chez Gervaise. Même si elle est contente d'avoir échappé à un père violent, elle se souvient des bons aspects de sa vie provinciale, dont un était l'eau pure (Zola, 23), qui a d'ailleurs une signification précise dans le roman:

L'eau pure caractérise les lieux inaccessibles, l'Inconnu ou le Méconnu; l'eau bénite de l'église et le pur miroir du parquet luisant du Louvre représentent deux

ailleurs pour [les membres de la noce].¹²

Pourtant, l'eau constitue une menace constante dans L'Assommoir. par exemple, elle vient gâter la noce de Gervaise. Quand on part pour la mairie le matin, «[i]l faisait très beau, un soleil de tonnerre, rôtissant les rues» (Zola, 78). Mais l'après-midi, après la cérémonie, on voit l'approche d'un orage «d'un noir d'encre qui montait rapidement au sud de Paris» (Zola, 82). C'est l'orage qui suscite l'inquiétude chez la compagnie, qui déclenche l'orage verbal de Mme Lorilleux et inspire chez Coupeau une phrase ironique: «Voilà les anges qui pleurent» (Zola, 83). Bien que l'orage passe enfin, il laisse prévoir le malheur à venir: «Pendant l'orage, [Gervaise] était restée les yeux fixes, regardant les éclairs, comme voyant des choses très graves, très loin, dans l'avenir, à ces lueurs brusques» (Zola, 85). Et, vers la fin du roman, c'est encore la pluie qui décide Gervaise à franchir le seuil de l'Assommoir pour ensuite s'abandonner à la boisson.

L'eau se présente également sous forme de neige. Tout comme la pluie, la neige contraint les gens à chercher l'abri, et Gervaise se réfugie dans sa boutique. Elle s'y réjouit et

¹² Marie-Josée Cassard et Pascale Joinville, «Le thème de l'eau dans L'Assommoir», Les cahiers naturalistes, no. 55 (1981), 65.

invite les passants à en partager. Mais c'est grâce à cette générosité qu'elle y reçoit Virginie, laquelle lui donne des nouvelles inquiétantes de Lantier et qui la remplacera comme patronne. Et la neige sert de décor à la fin du roman, lorsque Gervaise fait sa dernière promenade sous la neige qui la fouette et qui noie tout ce qui se trouve autour d'elle (Zola, 469).

L'eau remplit quand même d'autres fonctions. Elle sert à refléter l'état de Gervaise aux diverses étapes de sa vie à Paris. Il est question ici du «pathetic fallacy».¹³ Lorsqu'elle regarde, avec son futur mari, la maison de la rue de la Goutte-d'Or, Gervaise remarque la porte de la maison et surtout le porche: «Au milieu de ce porche, pavé comme la rue, un ruisseau coulait, roulant une eau rose très tendre» (Zola, 53). Après la visite chez les Lorilleux qui précède son mariage, Gervaise saute par-dessus la mare coulée de la teinturerie; à ce moment-là, l'eau est «bleue, d'un azur profond de ciel d'été» (Zola, 73). Et le jour où les Coupeau viennent signer le bail pour effectuer la location du logement de la rue de la Goutte-d'Or, l'eau reflète son succès: «Ce jour-là, les eaux de la teinturerie coulant sous la porche étaient d'un vert pomme très tendre. [Gervaise] les enjamba, en souriant; elle voyait dans cette couleur un heureux

¹³ F. W. J. Hemmings, Émile Zola, London: Oxford University Press, 1966), 116-117).

présage» (Zola, 146). Néanmoins, le bonheur de Gervaise subit un déclin, reflété aussi par ces eaux de la teinturerie lors de sa dernière promenade et elle voit rétrospectivement toutes les couleurs qui avaient jadis reflété son espoir et son bonheur :

Il lui fallait enjamber un ruisseau noir, une mare lâchée par la teinturerie, fumant et s'ouvrant un lit boueux dans la blancheur de la neige. C'était une eau couleur de ses pensées. Elles avaient coulé, les belles eaux bleu tendre et rose tendre (Zola, 474).

Comme nous venons de voir, l'eau est vite salie par l'homme; et l'homme court le risque d'y tomber. A un moment donné, Gervaise (comme Emma d'ailleurs) traverse de l'eau boueuse grâce à des planches et marche avec soin pour ne pas se salir. On voit dans L'Assommoir beaucoup de boue et d'ordures: «La Seine charriait des nappes grasses, de vieux bouchons et des épiluchures de légumes, un tas d'ordures qu'un tourbillon retenait un instant, dans l'eau inquiétante, tout assombrie par l'ombre de la voûte» (Zola, 93). Comme le montrent Marie-Josée Cassard et Pascale Joinville: «Les eaux lourdes constituées par la boue et l'eau stagnante sont les témoignages de la déchéance. Reflet de la tristesse, mais plus que cela, reflet de la misère physique et morale».¹⁴

¹⁴ Cassard et Joinville, 68.

Gervaise, par exemple, patauge dans la boue quand elle vient nettoyer la boutique pour amuser Lantier et Virginie; ce moment-là constitue «un dernier aplatissement, la fin de son orgueil» (Zola, 420).

Les eaux naturelles s'opposent aux eaux artificielles, c'est à dire le vin et l'alcool, qui ont souvent les caractéristiques des eaux naturelles. Ce phénomène se voit partout dans le roman, mais surtout dans la scène de la fête de Gervaise où le vin apparaît sous forme de pluie, ruisseau, écume, fontaine, et Seine.¹⁵ Quant à l'alcool, il constitue une menace. Ce «poison» qui coule d'une «source souterraine», l'alambic de l'Assommoir, va déclencher une catastrophe:

L'alambic, sourdement, sans une flamme, sans une gaieté dans les reflets éteints de ses cuivres, continuait, laissait couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée, qui à la longue devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris (Zola, 50).

Ces eaux naturelles s'opposent également aux «eaux physiologiques»: «Ce sont la salive et les crachats, la sueur, les larmes et le sang, témoignages à la fois d'une promiscuité humaine et d'une psychologie primitive».¹⁶

¹⁵ Ibid, 65.

¹⁶ Ibid, 64.

Augustine, par exemple, prend plaisir à cracher. Mais le crachat a toujours des connotations plus menaçantes: le parquet de l'Assommoir est mouillé par les crachats des fumeurs (Zola, 42), et plus tard, lorsque Coupeau commence à souffrir de son alcoolisme, il crache «de la pituite, quelque chose d'amer comme chicotin qui lui ramenait la gorge» (Zola, 379).

Quant à la sueur, elle dénote l'industrie de Gervaise, qui est «si suante que les petites mèches blondes de ses cheveux ébouriffés se collaient à sa peau» (Zola, 158). Mais la sueur, comme les crachats, revient toujours à une association malade, comme dans le cas de Coupeau qui, dans sa dernière crise de délire, ruisselle de sueur.

Le roman est inondé par les larmes. Gervaise, souffrant de l'abandon de Lantier, l'attend «les joues trempées de larmes» (Zola, 9), et après quelques heures de sommeil, elle éclate de nouveau en sanglots lorsqu'elle ne le voit toujours pas (loc. cit). Elle sanglote en regardant ses enfants au lit, et plus tard, sa détresse se trahit à Coupeau et à Mme Boche (Zola, 10-11). Il y a aussi des larmes d'attendrissement: lorsque Gervaise invite le père Bru à la fête, Goujet a «les yeux humides» d'émotion (Zola, 257).

Comme les autres «eaux physiologiques», les larmes sont toujours associées à l'alcool; cela commence très tôt dans le roman. Par exemple, le soir où Gervaise accepte

d'épouser Coupeau, on entend par la fenêtre les « sanglots d'enfant d'un ivrogne » (Zola, 60). « Et que dire, ajoutent Cassard et Joinville, de ces larmes communicatives et machinales, aidées quelque peu par le vin bu lors de la fête de Gervaise! »¹⁷ Plus tard, à la mort de sa mère, comme à l'occasion de la première communion de Nana, Coupeau « pleure comme un veau », mais on devine que c'est son ivresse habituelle qui le fait pleurer.

Quant au sang, il a une place dans le langage des personnages. Par exemple, Mme Boche, qui tache d'empêcher une « tuerie » dans le lavoir, dit à propos de ce qu'elle a déjà vu : « J'ai les sangs tournés » (Zola, 34-35). Gervaise qui va rencontrer Coupeau au travail, dit à Mme Boche que « son sang ne faisait qu'un tour quand elle voyait son homme entre terre et ciel, à des endroits où des moineaux ne se risquaient pas » (Zola, 130). Pourtant, même dans ces tournures assez banales, le sang fait sentir sa présence menaçante; dans cette citation il y a un présage de la chute de Coupeau.

Le sang est présent dès le début du roman :

[Gervaise] regardait à droite, du côté du boulevard de Rochechouart, où des groupes de bouchers, devant les abattoirs, stationnaient en tabliers sanglants; et le vent frais apportait une puanteur par moments, une odeur fauve de bêtes massacrées (Zola, 10).

¹⁷ Loc. cit.

Pendant la bataille du lavoir, Gervaise et Virginie se font saigner mutuellement avec leurs coups d'ongle. Et les dernières hallucinations de Coupeau comportent de terrifiantes scènes de mutilation où il y a du sang partout.

Dans Madame Bovary, l'eau n'est pas moins importante. Elle est un élément capital des rêves romantiques d'Emma. Celle-ci compare les yeux de Léon à « ces lacs des montagnes où le ciel se mire » (Flaubert, 135). Mais à ces eaux idéalisées s'opposent celles de la réalité: chez la mère Rollet, il y n'y a qu'un petit ruisseau d'eau sale (Flaubert, 125).

Comme dans le cas de Gervaise, l'eau semble refléter les sentiments d'Emma, fonctionnant ainsi comme un « pathetic fallacy »; mais dans chaque scène où ceci se produit, il y a de petits détails qui faussent l'effet et y introduisent une note inquiétante. Lorsqu'Emma se promène avec Léon, en revenant de chez la nourrice, ils suivent ensemble le bord de l'eau; tout est beau et les arbres se reflètent dans l'eau. ce qui semble fournir tous les éléments nécessaires à un tableau romantique, mais si l'on regarde bien la scène, ce ne sont que des arbres médiocres qui font penser à ceux de L'Assommoir; il s'agit de « vieux saules ébranchés [qui] miraient dans l'eau leur écorce grise » (Flaubert, 128).

Plus tard, lors de la promenade aux bois où Rodolphe séduit Emma, ils s'arrêtent près d'un petit étang; on y voit des détails inattendus: des nénuphars flétris et des

grenouilles qui se cachent (Flaubert, 189). Malgré les sensations presque mystiques d'Emma, il y a une note de peur mêlée à la scène: «un cri vague et prolongé» (Flaubert, 190). Enfin, pendant la «lune de miel» de Léon et Emma, tout semble s'accorder aux rêves de celle-ci: ils voguent sur un lac au clair de lune, Emma se met à chanter; mais intervient la voix du batelier, qui, «croyant dire une politesse à l'étranger», leur parle sans le savoir de Rodolphe (Flaubert, 281). Les «eaux artificielles» se manifestent aussi dans le roman. Voici par exemple la scène où Emma boit du curaçao avec Charles:

Elle alla [. . .] chercher dans l'armoire une bouteille de curaçao, atteignit deux petits verres, emplit l'un jusqu'au bord et versa à peine dans l'autre et après avoir trinqué, le porta à sa bouche. Comme il était presque vide, elle se renversait pour boire; et la tête en arrière, les lèvres avancées, le cou tendu, elle riait de ne rien sentir, tandis que le bout de sa langue, passant entre ses dents fines, léchait à petits coups le fond du verre (Flaubert, 56).

Cette scène laisse voir la «sensualité féline»¹⁸ d'Emma. Pourtant, il y a aussi dans cette scène des mouches qui se noient dans du cidre, ce qui ajoute quelque chose de grotesque à l'épisode. Quant au cidre, il fait partie des célébrations;

¹⁸ Masson, 21.

il est également l'objet des mauvaises plaisanteries du curé (Flaubert, 243) et le prétexte dont Homais se sert pour vanter ses connaissances pseudo-scientifiques (Flaubert, 165).

Le vin et l'alcool accompagnent toujours des moments d'irrévérence chez certains personnages. Par exemple, après le baptême de Berthe, M. Bovary père veut rebaptiser l'enfant avec du champagne, ce qui scandalise Bournisien. Mais plus tard, c'est le curé lui même qui manque de respect envers Emma; lors de la veillée de celle-ci, il cesse de s'occuper d'elle lorsqu'on lui offre à manger; et c'est en prenant de l'eau-de-vie qu'il se lie d'amitié avec Homais (Flaubert, 352).

Les eaux «physiologiques» se présentent partout dans ce roman comme dans L'Assommoir. Les larmes figurent dans les rêves d'Emma mais elle pleure assez peu. C'est plutôt Charles qui pleure, ce qui le rapproche de Coupeau (celui qui pleure «comme un veau»). Les larmes de Charles viennent quelquefois à des moments ridicules; pendant la convalescence d'Emma, il «pleura quand il la vit manger sa première tartine de confiture» (Flaubert, 236). Mais ces larmes montrent aussi la sincérité de son amour: il pleure lorsqu'Emma a un crachement de sang, comme celui qui a précédé la mort de la veuve Dubuc (Flaubert, 157). Enfin, ses larmes traduisent la profondeur de sa détresse après la mort d'Emma. Et, comme dans L'Assommoir, la sueur signale la souffrance. Hippolyte, par exemple,

transpire pendant la maladie entraînée par l'opération. Et un des symptômes de l'empoisonnement d'Emma, comme de celui de Coupeau, est une sueur. Toutes les maladies sont accompagnées par d'autres liquides dégoûtants qui nous rappellent le crachement noir de Coupeau. Un liquide noir suinte de la jambe d'Hippolyte et d'autres liquides coulent des yeux de l'aveugle (Flaubert, 291). Enfin, après la mort d'Emma, lorsqu'on lève sa tête pour lui mettre une couronne, «un flot de liquides noirs sortit, comme un vomissement, de sa bouche» (Flaubert, 349).

Quant au sang, il signale, comme dans L'Assommoir, la violence et la mort, et apparaît souvent dans la vie quotidienne. Le sang est présent lors de la première rencontre de Rodolphe et d'Emma; ils restent tranquillement en vie, tandis que le paysan et Justin, effrayés par le sang qui coule, subissent une mort momentanée (Flaubert, 159-160).¹⁹

Comme nous venons de voir, le corps occupe une grande place dans nos deux romans. Les deux écrivains prêtent attention surtout aux corps de leurs héroïnes respectives. Dans le cas de Gervaise comme dans celui d'Emma, le corps se révèle non pas tout entier mais plutôt peu à peu. Zola et Flaubert diffère ici de Balzac, qui d'habitude présente ses

¹⁹ Church, 208.

personnages en nous donnant un portrait complet.²⁰ En plus, nos deux écrivains présentent souvent leurs personnages à travers le regard d'autrui.

En ce qui concerne Gervaise, nous ne la voyons jamais de pied en cap. Dans les premières lignes du roman, nous lisons ceci: «Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. Puis, tout frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre, elle s'était assoupie, jetée en travers du lit, fiévreuse, les joues trempées de larmes» (Zola, 9). Nous voyons plusieurs détails sans avoir un portrait; nous n'apprenons son âge qu'au moment de l'entrée de Lantier, et nous ignorons également des détails très simples, tels que la couleur de ses yeux et celle de ses cheveux.

Ce qui manque nous est fourni au fur et à mesure par le narrateur et surtout par d'autres personnages. C'est grâce à la concierge qui observe Gervaise en train de faire son lavage que nous savons la force de celle-ci: «--C'est du chien, ça! s'écria Mme Boche, émerveillée de la rudesse des coups de battoir. Quelle mâtine! elle vous aplatirait du fer, avec ses petits bras de demoiselle!» (Zola, 23). On voit des portraits différents d'elle, des portraits qui se concentrent

²⁰ R. J. Sherrington, Three Novels by Flaubert A Study of Techniques (London: Clarendon Press, 1966), 96. Sherrington explique en détail la différence entre Flaubert et Balzac, différence qui s'applique également à Zola.

sur des détails particulier selon l'humeur de ceux .
tracent:

Le quartier trouvait Gervaise bien gentille. Sans doute, on clabaudait sur son compte, mais il n'y avait qu'une voix pour lui reconnaître de grands yeux, une bouche pas plus longue que ça, avec des dents très blanches. Enfin, c'était une jolie blonde, et elle aurait pu se mettre parmi les plus belles, sans le malheur de sa jambe (Zola, 155).

On devine, derrière le ton admirateur de ce portrait, la méchanceté naturelle des gens du quartier au sujet de sa jambe, à laquelle on fait allusion pour blesser Gervaise; pareillement, le jour de son mariage, Mme Lerat parle de la «quille d'amour» de celle-ci (Zola, 86-87).

Au fur et à mesure que Gervaise s'abandonne vraiment à la gourmandise et à la passivité, on peut suivre sur son corps la progression de sa chute. Même avant la fête, on peut discerner les commencements de sa fainéantise: «Elle engraissait, elle cédait à tous les abandons de son embonpoint naissant» (Zola, 197). Le jour de sa fête, où ses difficultés commencent sérieusement, elle est déjà «énorme» (Zola, 244). Plus tard, après sa première querelle avec Coupeau, elle s'abandonne consciemment à la paresse, et on le voit dans l'état de son corps: «Elle s'avachit encore; elle [. . .] devenait molle comme une chiffre à la besogne. [. . .] Les

côtés lui poussaient en long» (Zola, 385). Et lorsque Gervaise se met enfin à boire, c'est par le regard d'autrui que nous en devenons conscients: la petite Lalie Bijard lui reconnaît «ce souffle d'eau-de-vie, ces yeux pâles, cette bouche convulsée» (Zola, 394).

Dans les dernières étapes de sa dégénérescence, son corps devient de plus en plus grotesque et pitoyable; cet effet est créé par le regard du narrateur qui se reporte sur la jambe de Gervaise. Mais Zola manie les perspectives pour mieux impressionner le lecteur. Pendant la «dernière promenade» de Gervaise, elle se rend compte de son état physique grâce à son ombre. Et c'est comme s'il s'agissait du regard d'un autre:

Et brusquement, elle aperçut son ombre par terre. Quand elle approchait d'un bec de gaz, l'ombre se ramassait et se précisait, une ombre énorme, trapue, grotesque tant elle était grande. Cela s'étalait, le ventre la gorge, les hanches, coulant et flottant ensemble. Elle louchait si fort de la jambe, que, sur le sol, l'ombre faisait la culbute à chaque pas; un vrai guignol! Puis, lorsqu'elle s'éloignait, le guignol grandissait, devenait géant, emplissait le boulevard avec des révérences qui lui cassait le nez contre les arbres et contre les maisons. Mon Dieu! qu'elle était drôle et effrayante. Jamais elle n'avait si bien compris son avachissement. Alors, elle ne put s'empêcher de regarder ça, attendant les becs de gaz, suivant des yeux le chahut de son ombre. Ah! elle avait là une belle gaupe qui marchait à côté d'elle! Quelle touche! Ça devait attirer les hommes tout de suite.

Et elle baissait la voix, elle n'osait plus que bégayer dans le dos des passants (Zola, 466-467).

A ce portrait s'oppose l'image que conservent les souvenirs de Gervaise:

Elle était bien gentille, blonde et fraîche, en ce temps-là. Son lavoir, rue Neuve, l'avait nommée reine malgré sa jambe. Alors, on s'était baladé sur les boulevards, dans les chars ornés de verdure, au milieu du beau monde qui la reluquait joliment. Des messieurs mettaient leurs lorgnons comme pour une vraie reine (Zola, 462).

Mais, par le regard de Goujet, qui la retrouve dans son état de misère, nous voyons que ces beaux cheveux blonds de Gervaise sont maintenant gris, tandis que lui, la Gueule-d'Or, garde sa chevelure blonde, malgré la tristesse causée par le décès de sa mère (Zola, 470, 472). Et enfin, nous voyons le cadavre de Gervaise en train de se décomposer: «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» (Zola, 494).

Le déclin de Coupeau, que suit celui de Gervaise, est également démontré par la détérioration de son corps. Comme dans le cas de Gervaise, tout commence avec la paresse:

Et il prenait [. . .] une joie à ne rien faire, les membres abandonnés, les muscles glissant à un sommeil très doux; c'était comme une lente conquête de la paresse qui profitait de sa convalescence pour entrer dans sa peau et l'engourdir, en le chatouillant (Zola, 139).

Ce qui est à noter ici, c'est que la paresse, concept abstrait, devient une force active et sournoise, qui semble agir consciemment sur le corps de Coupeau. La prochaine étape, c'est le commencement de l'alcoolisme, dont les symptômes sont soigneusement suivis dans le corps du zingueur. Premièrement, il y a le manque d'équilibre et le tiraillement des traits (Zola, 160). Au fur et à mesure que sa maladie progresse, des symptômes de plus en plus inquiétants se manifestent: des crachements, des bourdonnements d'oreilles, des yeux aveuglés d'étincelles, des picotements, des crampes, des frissons, et des tremblements de mains (Zola, 379), suivis par une toux et une «fièvre de cheval» (Zola, 380). Voici un portrait de Coupeau souffrant des ravages de sa maladie:

Avec ça, il oubliait d'embellir; un revenant à regarder! Le poison le travaillait rudement. Son corps imbibé d'alcool se ratatinait comme les foetus qui sont dans des bocaux, chez les pharmaciens. Quand il se mettait devant une fenêtre, on apercevait le jour au travers de ses côtés, tant il était maigre. Les joues creuses, les yeux dégouttants, pleurant assez de cire pour fournir une cathédrale, il ne gardait que sa truffe de fleurie, belle et rouge, pareille à

un oeillet au milieu de sa trogne dévastée. Ceux qui savaient son âge, quarante ans sonnés, avaient un petit frisson, lorsqu'il passait, courbé, vacillant, vieux comme les rues. Et le tremblement de ses mains redoublait, sa main droite surtout battait tellement la bréloque que, certains jours, il devait prendre son verre dans ses deux poings pour le porter à sa bouche (Zola, 437).

Enfin, dans la scène de l'agonie de Coupeau, on voit les derniers symptômes de l'empoisonnement de celui-ci, documentés avec précision: les hallucinations, les cris, les picotements, la soif et surtout le tremblement des membres (Zola, 478-486, 488-493).

Dans Madame Bovary, Flaubert a employé pareillement cette technique du portrait éparpillé pour nous présenter Emma, et c'est en partie parce qu'elle existe dans un sens par le regard d'autrui:

L'héroïne-titre de Flaubert n'aura en effet d'existence romanesque qu'autant qu'elle sera découverte par l'homme qui lui donnera son nom. C'est donc à la découverte de la personne d'Emma et d'abord de son corps que Flaubert nous convie au début de son roman. La naissance d'une curiosité, d'un désir, d'un amour est entièrement lisible à travers les modalités ou plutôt les modulations du regard de Charles. Charles porte ainsi l'entière responsabilité de l'acte de naissance d'Emma à l'existence romanesque.²¹

²¹ Masson, 13.

Dans les premiers chapitres du roman, notre connaissance d'Emma ne dépasse pas celle de Charles. Au moment où il entre aux Bertaux, il ne sait rien d'elle, sauf ce que lui en a dit son guide (Flaubert, 47).²² A première vue, Charles ne voit que sa robe; c'est après avoir soigné le père Rouault qu'il remarque les ongles et les mains, puis les yeux d'Emma:

Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe et taillés en amande. Sa main pourtant n'était pas belle, point assez pâle peut-être, et un peu sèche aux phalanges. Ce qu'elle avait de beau, c'était les yeux : quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide (Flaubert, 49).

Le regard de Charles retombe alors sur son cou, sa chevelure élégante et ses pommettes roses. Ensuite il y a la scène où Emma aide Charles à trouver sa cravache (Flaubert, 50). Ce qui est important ici, c'est le contact des deux corps, et la réaction d'Emma qui rougit.²³ On revoit plus tard des aspects, des traits séparés, qui par la façon dont ils sont présentés, révèlent l'amour de Charles:

Elle le reconduisit toujours jusqu'à la

²² Ibid, 15.

²³ Ibid, 18.

première marche du perron. Lorsqu'on n'avait pas encore amené son cheval, elle restait là. On s'était dit adieu, on ne parlait plus; le grand air l'entourait, levant pêle-mêle les petits cheveux follets de sa nuque, ou secouant sur sa hanche les cordons de son tablier, qui se tortillaient comme des banderoles. Une fois, par un temps de dégel, l'écorce des arbres suintait dans le cour, la neige sur les couvertures des bâtiments se fondait. Elle était sur le seuil; elle alla chercher son ombrelle; elle l'ouvrit. L'ombrelle, de soie gorge-de-pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessus à la chaleur tiède; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue (Flaubert, 51).

Le regard du narrateur et de Charles, se reporte sur certains détails; on voit, comme dans le portrait de Gervaise dans la boutique, les «petits cheveux» de la nuque.

Cette belle jeune femme fait contraste avec la veuve Dubuc; celle-ci est «laide, sèche comme un cotret, et bourgeonnée comme un printemps» (Flaubert, 45). A vrai dire, le seul point commun des deux descriptions, c'est l'idée du printemps. Quelques pages plus tard, Flaubert nous fournit d'autres précisions:

Et puis la veuve était maigre; elle avait les dents longues; elle portait en toute saison un petit châte noir dont la pointe lui descendait entre les omoplates; sa taille dure était engainée dans des robes en façon de fourreau, trop courtes, qui découvraient ses chevilles avec les rubans de ses souliers larges s'entrecroisant sur des bas gris (Flaubert, 52).

Même après la disparition de la veuve, ce contraste existe toujours. Lorsque Rodolphe vient chez les Bovary pour faire saigner son domestique, il remarque la robe d'Emma qui laisse deviner la forme de son corps. Cette robe, d'ailleurs, n'est pas noire mais jaune, «longue de taille et large de jupe» (Flaubert, 160). Plus tard, après être entrée avec elle dans la forêt, Rodolphe voit «entre ce drap noir et la bottine noire, la délicatesse de son bas blanc, qui lui semblait quelque chose de sa nudité» (Flaubert, 188). Les chevilles vêtues d'Emma sont ainsi plus séduisantes que les chevilles nues de la veuve!

Dans la description des personnages, Flaubert manie, comme Zola, les perspectives. Malgré la différence des circonstances, il y a un moment où Emma, comme Gervaise, prend ses distances pour se voir: «Mais en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait» (Flaubert, 191).

Il y a pourtant cette différence. En regardant son ombre, Gervaise est au point le plus bas de sa chute, tandis qu'Emma devant le miroir est à son apogée. Gervaise se rend compte de son «avachissement» (dont elle va enfin mourir), tandis qu'Emma remarque grâce à son image un embellissement effectué par l'adultère. Mais, comme chez Gervaise et

Coupeau, le déclin d'Emma se voit dans son corps. Les symptômes de son empoisonnement nous rappellent ceux de la maladie de Coupeau; ils suscitent le même effet d'effroi et sont pourtant documentés avec la même précision médicale: saveur âcre, nausée, langue pâteuse, froideur, frissons, pouls inégal, douleur, vomissement de sang, yeux grandis et pâlis, halètement, et langue sortie de la bouche (Flaubert, 335-336, 343-344). Et tout comme l'image dégoûtante du cadavre vert de Gervaise, on a un portrait grotesque d'Emma, avec ce flot de liquide noir qui sort de sa bouche (Flaubert, 349).

Dans les deux romans, le corps est très sensible aux sensations qui viennent de l'extérieur. En plus, il trahit facilement l'émotion; on voit souvent des réactions psychosomatiques déclenchées sur le corps par des événements extérieurs. Prenons comme exemple le début de L'Assommoir, où Gervaise, fatiguée, rendue misérable par l'absence de Lantier, sanglote à la seule vue de ses enfants; les larmes lui remontent aux yeux lorsqu'on lui parle de son amant.

Malgré sa virilité herculéenne, Goujet est coupé de la même étoffe; il est attendri par la charité de Gervaise envers le père Bru, et terrassé par la reconquête de celle-ci par Lantier:

Ce grand corps de Goujet, les membres cassés par la confiance de maman Coupeau, était allongée sur le lit, les yeux rouges, sa

belle barbe jaune encore mouillée. Il devait avoir défoncé son oreiller de ses poings terribles, dans le premier moment de rage, car la toile fendue laissait couler la plume (Zola, 319).

La peur déclenche de nombreux symptômes chez Gervaise. Lorsqu'elle voit pour la première fois l'alambic de l'Assommoir, elle frissonne et dit à Coupeau: «C'est bête, ça me fait froid, cette machine... la boisson me fait froid» (Zola, 50). Quand elle revoit son ancien amant des années après leur séparation le jour de sa fête, le pied de Gervaise tourne à cause de sa peur, et lorsque Lantier entre dans la boutique, son effroi s'exprime de façon physique: «Gervaise sentit un froid lui monter des jambes au coeur» (Zola, 255).

Elle est aussi extrêmement sensible aux odeurs, ce qui se voit dès sa première visite à l'Assommoir: «La fumée des pipes, l'odeur forte de tous ces hommes, montaient dans l'air chargé d'alcool; et elle étouffait, prise d'une petite toux» (Zola, 48). Plus tard, ce sont des odeurs tout pareilles montant du linge sale qui la grisent:

Elle n'avait aucun dégoût, habituée à l'ordure; elle enfonçait ses bras nus et roses au milieu des chemises jaunes de crasse, des torchons raidis par la graisse des eaux de vaisselle, des chaussettes mangées et pourries de sueur. Pourtant, dans l'odeur forte qui battait son visage penché au-dessus des tas, une nonchalance la prenait. Elle s'était assise au bord d'un

tabouret, se courbant en deux, allongeant les mains à droite, à gauche, avec des gestes ralentis, comme si elle se grisait de cette puanteur humaine, vaguement souriante, les yeux noyés. Et il semblait que ses premières paresse vinssent de là, de l'asphyxie des vieux linges empoisonnant l'air autour d'elle (Zola, 160).

On voit facilement le parallèle entre « cette puanteur humaine » et l'odeur étouffante montée de l'Assommoir. En plus, la paresse devient, comme dans le cas de Coupeau, une force active, presque malveillante, qui agit sur elle.

Gervaise se laisse facilement diriger par ses sensations. Lors de la naissance de Nana, elle se laisse aller à une fatigue douce qui se rapproche de la mort:

Jusqu'à dix heures, Gervaise, prise peu à peu d'une fatigue immense, resta souriante et stupide, la tête tournée sur l'oreiller; elle voyait, elle entendait, mais elle ne trouvait plus la force de hasarder un geste ni une parole; il lui semblait être morte, d'une mort très douce, du fond de laquelle elle était heureuse de regarder les autres vivre (Zola, 119).

Étant donné qu'elle vient d'accoucher, cet assoupissement peut se comprendre. Mais au moment où Virginie lui parle de Lantier et d'Adèle, Gervaise ressent une mollesse pareille qui la démunit de ses forces, mollesse produite non seulement par son émotion, mais aussi par la chaleur de serre de la

boutique: «Et Gervaise se sentait toute lâche, à cause sans doute de la trop grande chaleur, si molle et si lâche qu'elle ne trouvait pas la force de détourner la conversation» (Zola, 209). Ce sont également les sensations qui la privent de ses dernière défenses contre Lantier:

Il ne parlait plus; il restait souriant; et lentement, il la baisa sur l'oreille, ainsi qu'il la baisait autrefois pour la taquiner, et l'étourdir. Alors, elle fut sans force, elle sentit un grand bourdonnement, un frisson descendre dans sa chair (Zola, 306).

Emma partage cette sensibilité. Certaines choses qu'elle voit lui causent des réactions extrêmes. Par exemple, en voyant Rodolphe en train de quitter Yonville, elle s'évanouit: «Tout à coup, un tilbury bleu passa au grand galop sur la place. Emma poussa un cri et tomba roide par terre, à la renverse» (Flaubert, 234). Elle réagit de la même façon à la déception qu'elle éprouve à la naissance d'une fille; cela exprime un désir d'évasion par la mort qui ressemble à la «mort très douce» d'une Gervaise fatiguée.

Comme Gervaise après elle, Emma est vulnérable par ses sens et en particulier par l'influence de la chaleur et des odeurs qui produisent également une mollesse. Ces éléments jouent un grand rôle dans la formation de la jeune Emma au couvent:

Vivant donc sans jamais sortir de la tiède atmosphère des classes et parmi ces femmes au teint blanc, portant des chapelets à croix de cuivre, elle s'assoupit doucement à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel, de la fraîcheur des bénitiers et du rayonnement des cierges (Flaubert, 71).

Les torpeurs qui la prennent par la suite ont leur source dans cette formation au couvent.²⁴ Plus tard, en entrant dans la salle à manger de la Vaubyessard, elle est «enveloppée par un air chaud, mélange du parfum des fleurs et du beau linge, du fumet des viandes et de l'odeur des truffes» (Flaubert, 82). C'est cette atmosphère qui prépare le vertige et la torpeur qui la prennent lorsqu'elle valse avec le Vicomte.

Pendant les Comices agricoles, elle subit encore l'influence des odeurs:

Elle distinguait [dans les yeux de Rodolphe] des petits rayons d'or, s'irradiant tout autour de ses pupilles noires, et même elle sentait le parfum de la pommade qui lustrait sa chevelure. Alors une mollesse la saisit, elle se rappela ce vicomte qui l'avait fait valser à la Vaubyessard, et dont la barbe exhalait, comme ces cheveux-là, cette odeur de vanille et de citron; et, machinalement, elle entreferma les paupières pour la mieux respirer (Flaubert, 176-177).

Dans ce chapitre nous avons examiné la thématique de

²⁴ Czyba, 62.

la nature et du corps. Nous avons vu que Zola applique à ses personnages des caractéristiques d'animaux et de plantes. Chez Zola, ce procédé relève des exigences de la théorie naturaliste qui est la source de la métaphore de la «bête humaine» :

[Cette métaphore] explicite, brutalement, la conviction que l'homme porte en lui, dans ses instincts primordiaux, une part de bestialité et de matérialité irrépressible. Le 14 mars 1885, il répondra encore à Jules Lemaître, à propos de Germinal : «Vous mettez l'homme dans le cerveau, je le mets dans tous ses organes. Vous isolez l'homme de la nature, je ne le vois pas sans la terre, d'où il sort et où il rentre». Cette naturalisation du corps s'oppose à l'idéalisation²⁵ et aux censures classiques et romantiques.

Nous avons vu, par exemple, que les «instincts primordiaux» font de Lantier un coq amoureux et comment la bestialité de Gervaise et Coupeau se manifeste de plus en plus pendant leur déclin dans la paresse, l'alcoolisme et la misère. On peut voir une volonté pareille chez Flaubert, qui emploie les métaphores et allusions naturelles pour montrer ce qui est bestial, médiocre ou ridicule chez ses personnages. Ainsi, Charles est comparé au cheval de manège, Rodolphe est associé au fumier et Emma aux plantes exotiques qui ornent ses rêves romanesques.

²⁵ Henri Mitterand, Zola et le naturalisme, 75-76.

La parenté des deux écrivains se montre aussi dans leur façon de traiter le corps. Zola a souvent été accusé d'immoralité par les critiques de son époque, mais Henri Mitterand signale que dans son traitement du corps, il ne fait que suivre le courant scientifique et intellectuel de son époque. Il est à noter que Mitterand inclut Flaubert parmi ceux qui ont influencé Zola à cet égard:

[Zola] n'innove pas tout à fait. La voie a été ouverte par les progrès de la médecine, de la chirurgie, de l'histoire naturelle, les recherches de Cuvier, Darwin, Claude Bernard, les travaux sur l'hérédité et sur la folie, et, sur le plan philosophique et littéraire, par les oeuvres de Taine, de Flaubert, des Goncourt--pour ne pas remonter en deçà de la mort de Balzac.²⁶

Dans ce chapitre nous avons abordé, en outre de la thématique de la nature et du corps, de nombreux rapprochements entre les personnages. Dans le chapitre suivant, nous examinerons en plus de détail les rapports qui existent entre les personnages à l'intérieur de chaque roman et les liens intertextuels qui s'établissent entre les deux romans.

²⁶ Ibid, 39.

CHAPITRE III: LE SYSTEME DES PERSONNAGES DANS

MADAME BOVARY ET L'ASSOMMOIR

Dans chacun des deux romans, les personnages sont groupés de façon particulière. Le plus souvent, ils forment des paires ou des triades dont les membres s'opposent ou bien ressemblent l'un à l'autre. On peut distinguer, surtout en ce qui concerne les principaux personnages masculins, la même structure; Gervaise et Emma sont chacune le pivot autour duquel évoluent trois hommes:

Sous les traits du séducteur cynique, oisif et trivial, Rodolphe et Lantier, nés pourtant aux deux bouts de l'échelle sociale, sont frères. Coupeau comme Bovary incarne le mari médiocre et veule. A l'exemple de Léon, Goujet commence en amoureux timoré, et, repoussoir trop évident de Lantier et de Coupeau, il termine en figure idéalisée, dans la note du mélodrame.

Il est vrai que cette comparaison s'applique à un niveau assez superficiel, mais il faut toutefois tenir compte des différences importantes qui existent dans chaque paire d'hommes.

Dubois, L'Assommoir de Zola: société, discours, idéologie, 24-25.

Tournons d'abord au premier de ces couples qui se composent de séducteurs. Dans chaque cas, il s'agit d'un personnage qui est considéré beau et qui possède de belles manières. En ce qui concerne Lantier, le narrateur montre les attraits un peu douteux de sa physionomie sans laisser aucun doute sur son caractère:

Il s'était épaissi, gras et rond, les jambes et les bras lourds, à cause de sa petite taille. Mais sa figure gardait de jolis traits sous la bouffissure de sa vie de fainéantise; et comme il soignait toujours beaucoup ses minces moustaches, on lui aurait donné juste son âge, trente-cinq ans. Ce jour-là, il portait un pantalon gris et un paletot gros bleu comme un monsieur, avec un chapeau rond; même il avait une montre et une chaîne d'argent, à laquelle pendait une bague, un souvenir (Zola, 266).

Il est à noter que, tout en signalant la beauté de Lantier, le narrateur accentue sa laideur. Tous ses soins n'aident pas à dissimuler son âge puisqu'on le devine facilement. Ce qui est plus important, c'est la cause de cette laideur, « la fainéantise » : elle le met en opposition avec Gervaise qui est (à ce moment-là) travailleuse. Tout en vitupérant contre la bourgeoisie et en inculquant à son fils des opinions socialistes, il se donne des airs de bourgeois puisqu'il s'habille « comme un monsieur ». Dernièrement, on voit dans sa bague une allusion à ses aventures amoureuses, en particulier, sa liai-

son avec Adèle, la rivale de Gervaise et la soeur de Virginie.

Il calcule tous ses mouvements. Il choisit un moment où il croit être seul avec Gervaise pour lui faire ses premières avances. Il manie facilement les femmes du quartier de la Goutte-d'Or en leur prodiguant des gentillesses afin de se faire tolérer (Zola, 269); ainsi, lorsqu'on répand le bruit de sa reconquête de Gervaise, celles-ci courent à la défense de Lantier. Flatteur, il n'exerce qu'une influence maléfique: non seulement il séduit Gervaise et empêche Coupeau de travailler, mais aussi il est indirectement responsable de la corruption de Nana: il est le père spirituel de celle-ci, et selon les théories de Zola, il a une influence héréditaire sur elle, malgré le fait qu'elle est la fille de Coupeau.²

Rodolphe, comme l'indique Dubois, est le frère de Lantier. La première chose qu'Emma voit de lui, même avant qu'il ne la rencontre, c'est sa tenue élégante (Flaubert, 159), qu'elle admire encore une fois aux Comices agricoles (Flaubert, 168-169) et lors de la promenade aux bois. Pourtant il s'agit d'un nouveau riche qui singe, tout comme Lantier, les aristocrates. Son nom de famille (Boulangier) le dénonce, mais si cela ne suffit pas à indiquer sa médiocrité, le narrateur dévoile une fois pour toutes son cynisme:

² Ibid, 18-19.

M. Rodolphe Boulanger avait trente-quatre ans; il était de tempérament brutal et d'intelligence perspicace, ayant d'ailleurs beaucoup fréquenté les femmes et s'y connaissant bien. Celle-là lui avait paru jolie; il y rêvait donc, et à son mari.

--Je le crois très bête. Elle en est fatiguée sans doute. Il porte les ongles sales et une barbe de trois jours. Tandis qu'il trotte à ses malades, elle reste à ravauder des chaussettes. Et on s'ennuie! on voudrait habiter la ville, danser le polka tous les soirs! Pauvre petite femme! Ça baille après l'amour comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, ce serait tendre, charmant... Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite? (Flaubert, 161-162).

La première chose à noter, c'est que Lantier et Rodolphe ont à peu près le même âge; un an seulement les sépare. Leur âge, et des allusions à leur fréquentation des femmes, laisse voir des hommes désabusés. Comme Lantier, Rodolphe calcule ses actions; avant le commencement de sa liaison avec Emma, il en prévoit déjà la fin. Il se rapproche de Lantier et aussi d'Emma en ce qu'il ne cherche dans la vie que ce dont il peut tirer profit. Dans son esprit il transforme Emma en animal, en lui appliquant une image dégoûtante, celle d'un poisson asphyxié. Qui pis est, il réifie Emma, chose évidente par les pronoms qui la désignent dans sa pensée:

Toute la pente de la réflexion de Rodolphe est dessinée par la succession des pronoms; il passe de elle à on, puis à ça, à cela et à

ce. Trois phases : d'abord un sujet qui vit pour lui-même, puis un objet qu'on caresse pour son plaisir, enfin une chose qu'on jette quand on en a eu ce qu'on voulait.

C'est plutôt Charles qui adore Emma; celui-ci réalise un des clichés de Rodolphe en la mettant « sur un piédestal comme une madone » (Flaubert, 189).

Considérons maintenant les maris des protagonistes. Il est vrai, à un niveau superficiel, que Coupeau et Bovary incarnent tous les deux « le mari médiocre et veule ». Des traits communs les rapprochent, dont le plus évident est leur statut de mari trompé. En ce qui concerne Coupeau, il joue un rôle dans le développement de l'intrigue, en forçant la rencontre de Lantier et Gervaise pendant la fête, tout en sachant le rôle de celui-ci dans la vie antérieure de sa femme. De plus, Coupeau n'entretient aucune illusion quant aux sentiments de Gervaise, même s'il les tolère. Il la taquine au sujet de son « amoureux », Goujet, et se montre conscient de la liaison avec Lantier lorsqu'il se moque de la victime suivante de celui-ci, Poisson (Zola, 358-359). Si ces plaisanteries d'ivrogne tolérant sont ambiguës (Gervaise ne sait pas si elle doit les prendre au sérieux; Zola, 358) il laisse voir clairement sa jalousie lors de son dernier séjour

³ Albert Thibaudet, Gustave Flaubert (Paris: Editions Gallimard, 1935), 111-112

à Sainte-Anne (Zola, 490). Le deuxième trait commun est la sentimentalité qui déclenche facilement les larmes. Comme nous avons constaté dans notre deuxième chapitre, Coupeau et Charles pleurent tous les deux trop abondamment, mais pour Coupeau, c'est l'alcool qui est la source de ses larmes.

Pourtant, une différence fondamentale sépare ces deux hommes: c'est le hasard, la paresse et la boisson qui rendent Coupeau médiocre et ridicule. Avant sa chute, il ressemble à Lantier. Lorsqu'il cherche à plaire à Gervaise, il trouve des moyens pour la suivre partout; il l'accompagne et lui rend des services. Et sa passion a des aspects menaçants. Comme Lantier plus tard, il gagne le consentement de Gervaise par la constance de ses assauts; et la scène où elle l'accepte ressemble à la reconquête de celle-ci par Lantier (pour ne pas parler de la séduction d'Emma par Rodolphe):

Gervaise, peu à peu, s'attendrissait. Une lâcheté du coeur et des sens la prenait, au milieu de ce désir brutal dont elle se sentait enveloppée. Elle ne hasardait plus que des objections timides, les mains tombées sur ses jupes, la face noyée de douceur. [. . .] Coupeau, voyant la jeune femme à bout d'arguments, silencieuse et vaguement souriante, avait saisi ses mains, l'attirait vers lui. Elle était dans une de ces heures d'abandon dont elle se méfiait tant, gagnée, trop émue pour rien refuser et faire de la peine à quelqu'un (Zola, 59-60).

Chez Charles, par contre, la médiocrité semble être naturelle;

quand il est jeune, par exemple, sa figure prend une expression qui la rend «presque intéressante» (Flaubert, 44). Claudine Gothot-Mersch nous indique que «Flaubert avait infligé à Charles les manies qui l'énervaient personnellement»⁴ Ces manies se montrent dans la façon dont le personnage s'habille et dans les meubles dont il s'entoure, notamment «une pendule à tête d'Hippocrate entre deux flambeaux d'argent plaqués sous des globes de forme ovale» (Flaubert, 66).

Néanmoins, cette médiocrité est en grande partie subjective, provenant du mépris voulu d'Emma. En regardant son mari, elle goûte «dans son irritation une sorte de volupté dépravée» (Flaubert, 134-135); elle s'irrite de ses traits, de son physique, de ses vêtements, et même du couteau qu'il porte. Elle le compare à Léon, dont elle est déjà amoureuse; ainsi elle remarque parmi les traits de celui-ci, ses grands yeux bleus qui semblent «plus limpide[s] et plus beau[x] que ces lacs des montagnes où le ciel se mire» (Flaubert, 135). Cette subjectivité d'Emma se montre également dans les fluctuations de ses opinions; lorsqu'elle voit l'occasion de profiter du succès de Charles dans l'opération d'Hippolyte, elle découvre chez son mari un trait qu'elle aurait pu remarquer longtemps auparavant: il n'a pas «les dents

⁴ Gothot-Mersch, 135, 142.

vilaines» (Flaubert, 206).

Mais si Charles n'est pas un vrai médiocre, c'est surtout à cause de la sincérité de son amour pour Emma, qui le rend supérieur à ses deux amants:

[Cette sincérité] empêche le portrait [de Charles] de tourner à la caricature, et rétablit un équilibre qui permet de conserver son intérêt au conflit. Car un mari odieusement ridicule ne compterait plus: Emma serait excusée de rompre la chaîne; aucune comparaison ne serait possible, aucune hésitation, entre l'époux et les amants.⁵

En ceci, Charles se montre également supérieur à Coupeau. Celui-ci aime Gervaise avec autant de sincérité au commencement, mais une fois brutalisé par l'alcool, il devient une bête féroce et meurt dans la souffrance. Charles, qui meurt dans une situation aussi pitoyable, garde quand même une sorte de grandeur tragique.

Quant au deuxième couple d'amants, ils se ressemblent aussi, et surtout par la timidité. Comme le dit Dubois, Goujet est un « amoureux timoré»: il lui faut quelques semaines pour s'habituer à Gervaise. Mais par la suite il ne change guère:

Il évitait [. . .] de venir trop souvent, par

⁵ Ibid, 136.

peur de gêner et de faire causer. Pourtant il saisissait des prétextes, apportait le linge, passait vingt fois sur le trottoir. Il y avait un coin dans la boutique, au fond où il aimait à rester des heures, assis sans bouger, fumant sa courte pipe. Le soir, après son dîner, une fois tous les dix jours, il se risquait, s'installait; et il n'était guère causeur, la bouche cousue, les yeux sur Gervaise, ôtant seulement sa pipe de la bouche pour rire de tout ce qu'elle disait (Zola, 172).

Chez Goujet, la timidité se mêle aux traits d'un enfant innocent, sans le rendre risible. Sa chambre est comme celle d'une fille et il y passe son temps à découper des images dans les journaux illustrés (Zola, 123). Ces traits font sourire Gervaise sans gâter en rien son admiration pour lui. Ce qui ressort chez Goujet, c'est sa charité. Bien que très dévoué à sa mère, il se révolte contre elle et renonce au mariage pour prêter de l'argent à Gervaise. Et lorsqu'il retrouve celle-ci dans un état de misère, il lui donne non seulement son pardon mais aussi quelque chose à manger; ainsi finit-il par être une figure idéalisée.

Sa timidité, d'ailleurs, rappelle moins celle de Léon que celle de Justin de Madame Bovary; le garçon, comme Goujet, profite des occasions qui s'offrent pour se rendre dans la chambre d'Emma, où il reste « debout, près de la porte, immobile, sans parler » (Flaubert, 242). Mais à la différence de Goujet, Justin ne reçoit aucune attention de celle qu'il aime,

puisqu'Emma ne remarque ni « ses empressements silencieux ni ses timidités » (loc. cit).

Léon est moins timide et innocent que Goujet, cependant. Lors de sa première rencontre d'Emma, il entame tout de suite une conversation avec elle. Et après son retour de Paris, sa timidité est « plus dangereuse pour [Emma] que la hardiesse de Rodolphe quand il s'avavançait les bras ouverts » (Flaubert, 262). Pendant son séjour à Paris, il fréquente des grisettes, et en revoyant Emma après son retour, non seulement il se donne des airs pour l'impressionner, mais aussi il dissimule le fait qu'il l'avait oubliée (Flaubert, 258).

Léon a, comme Goujet, des traits d'enfant, mais il est moins enfant qu'enfantin. Ce fait le rend risible, parce que l'on voit en même temps sa lâcheté. Il se montre ridicule, par exemple, au moment où il veut révéler à Emma son amour pour elle:

Il se torturait à découvrir par quel moyen lui faire sa déclaration; et toujours hésitant entre la crainte de lui déplaire et la honte d'être si pusillanime, il en pleurait de découragement et de désirs. Puis il prenait des décisions énergiques; il écrivait des lettres qu'il déchirait; s'ajournait à des époques qu'il reculait. Souvent il se mettait en marche, dans le projet de tout oser; mais cette résolution l'abandonnait bien vite en la présence d'Emma, et quand Charles, survenant, l'invitait à monter dans son boc, pour aller voir ensemble quelque malade aux environs, il acceptait aussitôt, saluait Madame et s'en

allait. Son mari n'était-ce pas quelque chose d'elle? (Flaubert, 133.)

Mais au contraire de Goujet, Léon n'ose pas contrarier celles qui témoignent envers lui des impulsions maternelles. Emma, en particulier, l'effraie et l'étouffe par l'abondance de ses soins: elle s'inquiète de sa santé et de sa conduite, cherche pour lui la protection du ciel, et s'informe «comme une mère vertueuse» de ses camarades (Flaubert, 305). Léon essaie de se révolter contre elle sans pourtant y réussir:

Ce qui le charmait autrefois l'effrayait un peu maintenant. D'ailleurs, il se révoltait contre l'absorption chaque jour plus grande de sa personnalité. Il en voulait à Emma de cette victoire permanente. Il s'efforçait même à ne pas la chérir; puis, au craquement de ses bottines, il se sentait lâche comme les ivrognes à la vue des liqueurs fortes (loc. cit).

Léon n'échappe pas non plus à l'influence de sa propre mère, laquelle, par l'intermédiaire de son patron, tâche également de régler sa conduite et d'empêcher sa liaison avec Emma (Flaubert, 311). Lorsque Mme Dupuis apprend à Charles le mariage de son fils, son faire-part laisse entrevoir un enfant docile soumis à la volonté d'une mère satisfaite. Pourtant, cette soumission est voulue, chose qui met en relief la lâcheté et le manque d'amour de Léon et la différence entre

lui et Goujet. Il renonce au vol comme moyen d'obtenir de l'argent pour Emma, mais c'est moins par peur de commettre un crime que pour protéger ses propres intérêts, et il rompt avec elle pour la même raison:

Léon's reasons for breaking off with Emma are [. . .] revealing of his archetypically bourgeois nature. Pressed by his employer, Maître Dubocage, with arguments like «une telle intrigue nuirait plus tard à son établissement» [. . .], Léon resolves to stop seeing Emma. With disheartening ease, he then encapsulates the liaison, transforming it into an episode, a phase in the Rouen stage of his career, the fling that precedes and perhaps even facilitates settling down to the serious business of establishing himself as a notary. He sheds his romanticism as if it were an outmoded suit of clothes and turns his searing love affair with Emma into the cliché of a young man on the rise sowing his wild oats [. . .].⁶

Quant aux héroïnes des deux romans, elles sont des «soeurs», comme le dit Jacques Dubois; ce sont surtout des soeurs ambitieuses. Gervaise ne semble pas l'être lorsqu'elle exprime ainsi à Coupeau son idéal modeste:

«Mon Dieu! je ne suis pas ambitieuse, je ne demande pas grand-chose... Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu

⁶ Robert W. Greene, «Clichés, Moral Censure, and Heroism in Flaubert's Madame Bovary», Symposium XXXII (hiver 1978), 292.

propre pour dormir, vous savez, un lit, une table et deux chaises, pas davantage... Ah! je voudrais aussi élever mes enfants, en faire de bons sujets, si c'était possible... Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battue, si je me remettais jamais en ménage; non, ça ne me plairait pas d'être battue... Et c'est tout, vous savez, c'est tout...» (Zola, 49).

Pourtant, une fois qu'elle a accumulé une certaine somme d'argent, elle vise une position bourgeoise et veut s'établir patronne de boutique. Mais elle est inéluctablement condamnée à voir ses rêves brisés; la gravité de sa chute est accentuée par le fait qu'elle est enfin privée même des choses modestes qui constituent son premier idéal; elle est écrasée par la fatalité du monde ouvrier. Elle travaille au milieu des odeurs malades, agacée par ses employées, et elle finit par se nourrir d'ordures et de restes. Sa chambre devient sale et elle est contrainte à vendre tous ses meubles et coucher sur un tas de paille (Zola, 422-423); enfin elle doit quitter cette chambre pour occuper la niche du père Bru (Zola, 494). Quant à l'enfant à qui elle veut donner une bonne éducation, celle-ci est destinée à la débauche. Enfin, Gervaise est battue, non seulement par son mari, mais aussi par Lantier.

L'échec de Gervaise, pourtant, n'est qu'un événement qui s'est produit dans le passé et qui se répète tout autour

d'elle.⁷ Une fois qu'elle entre dans l'Assommoir, elle ne fait que retomber dans une ancienne erreur; elle boit comme ses parents avant elle. Elle ressemble, dans une moindre mesure, à l'ivrogne Bijard. Et quant à sa liaison immorale avec Lantier, elle correspond au comportement analogue de ses voisines. Sa ruine fait écho non seulement à celle de son mari mais aussi à celle du père Bru; quant à Virginie, qui la remplace comme patronne de la boutique, elle aussi est condamnée à subir le même destin que Gervaise, celui d'être ruinée par Lantier.⁸ La mort de Gervaise est préfigurée par celle du père Bru, dont elle occupera la niche, et par celles de Maman Coupeau et Lalie Bijard.⁹

Emma aussi veut se singulariser. D'origine paysanne, elle entre par son mariage dans la petite-bourgeoisie, mais elle rêve d'une vie d'aristocrate.¹⁰ Pourtant, elle est condamnée comme Gervaise à la déception. Et son échec, comme celui de Gervaise, figure parmi beaucoup d'autres. Avant de fondre sur elle, Lheureux effectue la ruine du père Tellier (Flaubert, 166). Quant à Charles, il mourra après elle, et sa fille Berthe, par une dernière cruauté de l'ironie flauber-

⁷ Gregor et Nicholas, 65.

⁸ Baguley, 826.

⁹ Nicholas, 81.

¹⁰ Jacques Neefs, Madame Bovary de Flaubert (Paris: Librairie Hachette, 1972), 42.

tienne, descendra dans la classe ouvrière (Flaubert, 366).

Il y a toutefois des différences qui séparent Gervaise d'Emma. Tandis que celle-ci rêve de l'amant parfait qui viendrait l'enlever, celle-là n'a que du mépris pour un tel scénario. Ainsi, lorsque Goujet lui propose de l'emmener en Belgique pendant leur promenade, elle réagit en rougissant: «Il l'aurait prise contre lui pour l'embrasser, qu'elle aurait eu moins de honte. C'était un drôle de garçon tout de même pour lui proposer un enlèvement comme cela se passe dans les romans et dans la haute société» (Zola, 288). Ce passage fait ressortir la distance entre Emma, petite-bourgeoise à l'esprit romanesque et aristocratique, et Gervaise, ouvrière qui dédaigne non seulement les situations romanesques mais aussi les classes plus élevées.

Comme nous venons de voir, il y a de nombreux parallèles entre les héroïnes et les personnages secondaires. Mais il existe aussi des correspondances entre la plupart de ces personnages secondaires. Jacques Dubois nous en signale une:

[L]'Assommoir a son Binet en la personne du sergent de ville Poisson, qui, sur de petites boîtes, se livre «à des découpages et à des enjolivements d'une délicatesse extraordinaire» là où le gendarme retraité de Flaubert travaillait au tour «des ivoireries indéscriptibles».

Mais le rapport entre ces deux personnages est plus complexe que cela. Dans L'Assommoir, Poisson est taquiné par Lantier au sujet de sa loyauté envers le régime impérial, et doit perdre sa femme à cet adversaire moqueur. Ainsi en même temps qu'il ressemble à Binet, Poisson est, par son statut de mari trompé, le double de Coupeau. Or, dans Madame Bovary, Binet, ancien percepteur et défenseur de sa patrie, est également ridiculisé, mais par le narrateur. Car Binet manifeste dans sa manie de tourner des ronds de serviette «un exemple d'occupation stupide de bourgeois désœuvré».¹² Et le jour des Comices agricoles, le narrateur se moque de la «raideur de mécanique»¹³ de celui-ci:

Il portait, ce jour-là, un col encore plus haut que de coutume; et sanglé dans sa tunique, il avait le buste si raide et immobile que toute la partie vitale de sa personne semblait être descendue dans ses deux jambes, qui se levaient en cadence, à pas marqués, d'un seul mouvement. Comme une rivalité subsistait entre le percepteur et le colonel, l'un et l'autre, pour montrer leurs talents, faisaient à part manoeuvrer leurs hommes. On voyait alternativement passer et repasser les épaulettes rouges et les plastrons noirs. Jamais il n'y avait eu pareil déploiement de pompe! (Flaubert, 163.)

¹² Gothot-Mersch 207.

¹³ D. A. Williams, «The Role of Binet in Madame Bovary», Romanic Review (no.LXXI), 152.

Mais tout cet étalage ne sert qu'à accueillir M. Lieuvain, le substitut d'une notabilité absente. Et lors de l'arrivée de celui-ci, tout tombe ironiquement dans le désordre: « Binet n'eut que le temps de crier : 'Aux armes!' et le colonel de l'imiter. On courut vers les faisceaux. On se précipita. Quelques-uns même oublièrent leur col; » (Flaubert, 170).

Binet joue un rôle plus important encore; c'est lui qui suscite chez Emma l'inquiétude qui est la conséquence naturelle de son adultère lorsqu'il la surprend en train de revenir de la Huchette. Mais Binet est lui aussi coupable, chose qui rendent ironiques les soucis de celle-ci:

Since, in shooting from dry land, he is committing a minor illegality, Binet mirrors as well as exacerbating [sic] Emma's anxiety. Having previously been a purely comic figure, he now assumes--in Emma's eyes at least--a more threatening aspect. [. . .] Emma has the impression that Binet is a sinister, revengeful figure who wishes to hound her down later that evening, which is spent with Homais from whom Binet requires various articles for his equipment. The litany of Binet's requests provokes mounting unease in Emma, as dangerous substances like vitriol are demanded, but the reader is left in some doubt about the objective likelihood of Binet's deliberately seeking to taunt her, since, though she does not realize it, he has no more desire than she has to publicize her early morning activities.¹⁴

¹⁴ Loc. cit.

Il y a d'autres parallèles entre les personnages secondaires des deux romans, comme par exemple celui qui relie Mme Lorilleux et Mme Bovary mère. La soeur de Coupeau est une femme aigrie par l'avarice. Gervaise la trouve «très vieille pour ses trente ans, l'air revêché, malpropre avec ses cheveux queue-de-vache, roulés sur sa camisole défectueuse» (Zola, 65). Puisqu'elle veut garder son emprise sur Coupeau, elle ne laisse aucun doute sur sa désapprobation du mariage de celui-ci et ne tait pas ses commentaires blessants au sujet de la jambe et de la situation de Gervaise. La mère de Charles est, elle aussi, aigrie par la déception d'avoir un mari frivole: «Enjouée jadis, expansive et tout aimante, elle était, en vieillissant, devenue (à la façon du vin éventé qui se tourne en vinaigre) d'humeur difficile, piaillarde, nerveuse» (Flaubert, 40). Elle ne veut pas non plus renoncer à son influence sur son fils; comme Mme Lorilleux, elle laisse clairement voir sa désapprobation du mariage de Charles, même le jour de la noce: «Mme Bovary mère n'avait pas desserré les dents de toute la journée. On ne l'avait pas consultée ni sur la toilette de la bru, ni sur l'ordonnance du festin; elle se retira de bonne heure» (Flaubert, 63).

La ressemblance entre ces deux femmes va jusqu'à la fausse piété. Dans L'Assommoir, le narrateur exprime sans ambiguïté l'hypocrisie de Mme Lorilleux et de son mari qui «sans aller manger le Bon Dieu dans les églises, se piquaient

d'avoir de la religion» (Zola, 120). La soeur de Coupeau prodigue des jugements moraux, qui présentent d'ailleurs une analyse correcte du problème en question. Par exemple, lorsque Nana consent à devenir fleuriste, Mme Lorilleux prédit qu'elle va tourner au mal; ce présage s'avère juste par la suite. Malgré ces commentaires moralisateurs, ce qui ressort chez elle, c'est un manque de charité. Elle renonce à l'attachement filial: elle refuse de contribuer de l'argent pour l'entretien de maman Coupeau, et, après la mort de celle-ci, pour l'embellissement de son corbillard (Zola, 180, 337). Et plus tard, lorsque Gervaise se trouve réduite à un état de misère, elle refuse de lui prêter de l'argent (Zola, 448).

Mme Bovary mère a un esprit analogue. Ses commentaires et conseils moralisateurs ne sont que des expressions de rancune contre son mari qu'elle n'approuve pas et contre Emma dont elle est jalouse. Après la mort de M. Bovary père elle regrette «que son mari n'eut pas reçu les secours de la religion, étant mort [. . .] sur le seuil d'un café après un repas patriotique avec d'anciens officiers» (Flaubert, 263). Elle émet aussi des jugements perspicaces, surtout en ce qui concerne sa bru. Elle a raison de dire, par exemple, que les romans exercent une mauvaise influence sur Emma (Flaubert, 152). Elle fait d'autres commentaires sur la prodigalité de celle-ci «Elle lui trouvait un genre trop relevé pour leur position de fortune; le bois, le sucre et la chandelle filait

comme dans une grande maison, et la quantité de braise qui se brûlait à la cuisine aurait suffi pour vingt cinq plats!» (Flaubert, 77). Cette observation--comme celles de Mme Lorilleux au sujet de Gervaise--a pour but d'humilier Emma; elle montre aussi jusqu'à quel point Charles, dont l'économie est approuvée, a assimilé les leçons de sa mère.¹⁵

David Baguley nous explique le rapport qui existe entre le père Bazouge de Zola et l'aveugle de Flaubert:

[T]here is the macabre undertaker [. . .], whose fatidical role and grotesque gaiety remind one of the blind beggar in Madame Bovary. He is the living parody of her despair and the absolute expression of the anti-values of the novel. The very presence of [Bazouge] is a constant invitation to Gervaise to seek the supreme renunciation of her struggle in the enforced idleness of death.¹⁶

Comme le père Bazouge pour Gervaise, l'aveugle sert à susciter l'expression de la détresse d'Emma. Lorsqu'elle entend la voix de celui-ci, elle commence à rire «d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement». La chanson misogyne de l'aveugle reflète le

¹⁵ Henry H. Weinberg, «The Function of Italics in Madame Bovary», Nineteenth-Century French Studies (no 5, 1974-1975), 105.

¹⁶ Baguley, 826.

rêve phallocrate de la femme lascive ¹⁷, et constitue un commentaire ironique sur les rêves d'amour idéal d'Emma. De plus, cette chanson fait contraste avec les prières du curé qui administre l'extrême onction (Flaubert, 344).

Enfin, il y a dans chaque roman une figure qui représente un ordre dépassé et qui s'oppose à un représentant de la pensée «moderne». Dans L'Assommoir il y a Poisson, défenseur du gouvernement et Lantier, homme qui débite des théories socialistes. Pourtant, comme nous l'avons vu, tous les deux sont ridiculisés, Lantier parce qu'il singe la bourgeoisie malgré ses convictions politiques, et Poisson parce qu'il se laisse duper par ce dernier.

Dans Madame Bovary, le rôle de Lantier est joué par Homais, homme qui se veut moderne. Celui-ci a également une culture douteuse; il cite du latin quand il est fâché (Flaubert, 273), sans avoir pu obtenir le diplôme nécessaire pour pratiquer la médecine. Il croit en l'Être Suprême, «le Dieu de Socrate, de Franklin, de Voltaire et de Béranger» (Flaubert, 112). Et comme Lantier il est suspect, ayant enfreint des lois. Il joue un rôle dans le déclin d'Emma, par exemple en lui conseillant d'aller à l'opéra et en révélant malgré lui le lieu où il a caché l'arsenic. Mais il veille à ses propres intérêts; comme Lantier qui flatte les dames du

¹⁷ Greene, 298.

quartier pour se faire approuver, Homais prodigue des politesses à Charles pour se protéger. Mais comme Lantier aide Virginie à evincer Gervaise, Homais se débarrasse impitoyablement de ceux qui se dressent contre lui; il prend la place de Charles, chasse les successeurs de celui-ci et fait enfermer l'aveugle qu'il n'a pas pu guérir (Flaubert, 361-362, 366).

Tout comme Lantier s'oppose à Poisson, Homais lutte contre Bournisien, défenseur peu intelligent de la religion chrétienne. Ces deux hommes représentent le conflit éternel entre le curé et l'instituteur, entre les traditions chrétienne et républicaine de la France. Mais comme l'indique Robert Greene, ils se ressemblent aussi, ayant recours à des rituels pareils à la mort d'Emma.¹⁸ Le curé asperge la chambre d'Emma d'eau bénite, tandis que Homais jette de la chlore par terre (Flaubert, 351). Les deux ennemis finissent, ironiquement, par ronfler et manger ensemble à la veillée.

Dans ce dernier chapitre, nous avons examiné en détail les rapports entre les personnages de L'Assommoir et de Madame Bovary pour approfondir, nuancer et compléter les comparaisons établies par Jacques Dubois. En montrant les traits communs de ces personnages, nous croyons avoir mis en relief encore une fois l'influence qu'a eue sur Zola le roman de Flaubert.

¹⁸ Greene, 293.

Certains écarts entre L'Assommoir et Madame Bovary relèvent toutefois de la différence fondamentale entre les deux ouvrages. Par exemple, Zola limite ses personnages à la classe ouvrière, tandis que la vie d'Emma se déroule à un niveau social plus élevé et toutes les couches sociales y sont représentées. Gervaise, par le fait d'être ouvrière dans un monde plein de souffrance, est consciente, tout au moins partiellement, des forces qui vont la détruire, ce qui ajoute à la gravité de son sort. Elle sait, avant de se laisser séduire par Lantier, qu'elle ne pourra pas lui résister; elle sait aussi, avant même de se laisser persuader par Coupeau de prendre quelque chose à boire, qu'elle va succomber à l'alcool. Emma, par contre, est naïve, ne sachant pas d'avance que Rodolphe va lui faire du mal.

Le dernier détail est le traitement du sujet de la fausseté des conceptions romanesques du monde. Zola, par la bouche de Gervaise, n'en parle que brièvement, tandis que Flaubert en fait un des thèmes prédominants de son roman. Ce fait, qui indique la distance littéraire qui sépare Zola de Flaubert, signale aussi que l'auteur de L'Assommoir a bien assimilé les idées littéraires de son aîné.

CONCLUSION

Cette étude a eu pour but de comparer L'Assommoir d'Émile Zola et Madame Bovary de Gustave Flaubert. Les deux écrivains ont un même souci pour la description de la réalité, ce qui explique l'emploi du tableau. Il ne s'agit pas d'une simple « tranche de vie » représentant des « moments » de la vie sociale et réunissant des membres de diverses professions et classes sociales. Le tableau remplit aussi la fonction d'avancer l'intrigue. Quant à l'agencement du récit, ce qui est intéressant, c'est la coexistence dans chaque roman de deux structures; à la structure de base s'ajoute cette série de petites montées vouées à l'échec, lesquelles représentent les offensives lancées par les deux héroïnes contre la dureté de l'existence. Flaubert et Zola font également entrer dans le récit des propos énoncés par les personnages eux-mêmes. Chez Zola, l'emploi de cette technique relève toujours d'une volonté de représenter avec précision la mentalité et le lexique de la classe ouvrière; c'est un souci qui ne se montre pas chez Flaubert. Mais dans les deux romans l'indirect libre sert souvent à indiquer un écart entre les voix du narrateur et du personnage.

Dans notre deuxième chapitre, nous avons vu les

diverses fonctions de la nature; tout en servant de décor, elle contribue aussi à donner des points de repère chronologiques, et à définir des traits de caractère des personnages. En décrivant ceux-ci, les deux écrivains concentrent leur attention sur le corps. Dans le cas des personnages importants, c'est par le corps qu'on suit l'évolution du personnage. Au lieu de donner uniquement des portraits complets, une fois pour toutes, à la manière de Balzac, Zola et Flaubert donnent des portraits «éparpillés» qui se révèlent souvent à travers le regard d'autrui. Les deux écrivains emploient ces techniques pour garder l'intérêt du lecteur et décourager une lecture passive du roman: le lecteur doit assimiler tous les traits pour «réconstituer» le personnage en question.

En ce qui concerne les personnages, il existe de nombreux rapports entre eux, dont les plus évidents ont été signalés par Dubois. Pourtant ces comparaisons sont plus nombreuses et complexes que ne l'implique ce dernier; et les différences qui se dégagent entre les personnages «jumeaux» sont aussi importantes que leurs ressemblances.

BIBLIOGRAPHIE

- Baguley, David. «Event and Structure: The Plot of Zola's L'Assommoir. P.M.L.A. (octobre 1975), 823-833.
- Cassard, Marie-Josée, et Pascale Joinville. «Le thème de l'eau dans L'Assommoir». Les cahiers naturalistes, no. 55 (1981), 63-73.
- Church, Margaret. «A Triad of Images: Nature in Madame Bovary». Mosaic, V, no. 3 (printemps, 1972), 203-213.
- Czyba, Lucette. Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1983.
- Dubois, Jacques. L'Assommoir de Zola: société, discours, idéologie. Paris: Librairie Larousse, 1972.
- . «L'Assommoir d'Émile Zola». Le Français dans le monde, VI, no 46 (janvier-février 1967), 9-15.
- Flaubert, Gustave. Madame Bovary. Paris: Editions Flammarion, 1979.
- Gothot-Mersch, Claudine. Le genèse de Madame Bovary. Paris: Librairie José Corti, 1966.
- Greene, Robert W. «Clichés, Moral Censure and Heroism in Madame Bovary». Symposium XXXII (hiver 1978), 289-302.
- Gregor, Ian, et Brian Nicholas. L'Assommoir: The Novel as Social Document, in The Moral and the Story. London: Faber and Faber, 1962, 63-97.
- Hemmings, F. W. J. Émile Zola. 2e édition. London: Oxford University Press, 1966.
- Masson, Bernard. «Le corps d'Emma» in Flaubert, la femme, la ville Journée d'études organisée par l'Institut de Français de l'Université de Paris X. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

- Mitterand, Henri. Le regard et le signe Poétique du roman réaliste et naturaliste. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- . Zola et le naturalisme. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- Neefs, Jacques. Madame Bovary de Flaubert. Paris: Librairie Hachette, 1972.
- Newton, Joy, et Basil Jackson. «Gervaise Macquart's Vision: A Closer Look at Zola's Use of 'Point of View' in L'Assommoir». Nineteenth-Century French Studies, XI (1982-1983), 313-320.
- Niess, Robert J. «Remarks on the Style indirect libre in L'Assommoir». Nineteenth-Century French Studies, III (1974-1975), 124-135.
- Perruchot, Claude. «Le style indirect libre et la question du sujet dans Madame Bovary» in La production du sens chez Flaubert. Édité par C. Gothot-Mersch. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975, 253-286.
- Rousset, Jean. «Madame Bovary ou Le livre sur rien» in Forme et signification Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Paris: Librairie José Corti, 1962.
- Sherrington, R. J. Three Novels by Flaubert A Study of Techniques. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Thibaudet, Albert. Gustave Flaubert. Paris: Editions Gallimard, 1935.
- Weinberg, Henry H. «The Function of Italics in Madame Bovary». Nineteenth-Century French Studies III (1974-1975), 97-111.
- Williams, D. A. «Generalizations in Madame Bovary», Neophilologus, LXII (1978), 492-503.
- . «The Role of Binet in Madame Bovary». Romanic Review, LXXI (1980), 149-166.
- Zola, Émile. L'Assommoir. Paris: Librairie Générale Française (Fasquelle), 1983.

----- . Les romanciers naturalistes in Oeuvres complètes,
tome XI. Édité par Henri Mitterand. Paris: Cercle
du livre Précieux, 1968.