

## Les échos de l'ivresse : le paralangage dans *L'Assommoir* d'Émile Zola

Kateřina VALENTOVÁ

*Universitat de Lleida*

kvalentova@dal.udl.cat

### Resumen

El paralangaje reúne todos los fenómenos audibles que entran en interacción durante un acto comunicativo. En un texto literario, tiene la función de aportar efectos sonoros. Gracias a elementos paralingüísticos, podemos escuchar lo que solo está escrito: ruidos, respiraciones más sutiles o incluso silencios. En la vida cotidiana, no percibimos todos los sonidos de la misma manera, nuestro cerebro hace una selección de acuerdo con lo que nos interesa, pero en la literatura todos los ruidos son importantes, ya que son conscientemente elegidos por el escritor, a menudo con un propósito deliberado; crean un ambiente determinado, reflejan juicios, especifican el significado de la acción y los pensamientos de los personajes.

**Palabras clave:** Naturalismo. Paralangaje. Mimesis. Sinestesia. Silencio.

### Abstract

Paralanguage brings together all the audible phenomena that enter into interaction during a communicative act. In a literary text, it has the function of bringing sound effects. Thanks to these elements, we can hear what is only written: noises, the most subtle breaths or even silences. In everyday life, we do not perceive all the sounds in the same way, our brain makes a selection according to what interests us, but in the literature all the noises are important, because they are consciously chosen by the author, often for a deliberate purpose; they create a definite background, reflect a judgment, specify the meaning of the action and the thoughts of the characters.

**Key words:** Naturalism. Paralinguistics. Mimesis. Synaesthesia. Silence.

### Résumé

Le paralangage rassemble tous les phénomènes audibles qui entrent dans l'interaction pendant un acte communicatif. Dans un texte littéraire, il a donc pour fonction d'apporter des effets sonores. Grâce à ces éléments, on peut entendre ce qui est seulement écrit : des bruits, des respirations les plus subtils ou des silences. Dans la vie quotidienne, on ne perçoit pas tous les bruits de la même façon, notre cerveau fait une sélection selon ce qui nous inté-

---

\* Artículo recibido el 12/10/2018, evaluado el 6/12/2018, aceptado el 17/02/2019.

resse, mais dans la littérature tous les bruits sont importants, parce qu'ils sont choisis consciemment par l'écrivain, souvent dans un but délibéré ; ils construisent une ambiance déterminante, reflètent le jugement, précisent le sens de l'action et les pensées des personnages.

**Mots clé :** Naturalisme. Paralangage. Mimésis. Synesthésie. Silence.

## 0. Introduction

Notre étude est basée sur les théories linguistiques de Fernando Poyatos qui a établi une classification des éléments non-verbaux dans sa « triple structure basique de la communication humaine », d'après la classification de George Trager. Poyatos divise les interactions communicatives humaines dans, premièrement, ce qui est purement verbal, c'est-à-dire, les mots verbalisés, deuxièmement, le paralangage (comment le discours est dit) et, troisièmement, la kinésie (comment le discours est articulé en mouvement ; populairement connu comme « le langage du corps »). Même s'il a étudié la non-verbalité dans les discours quotidiens, les catégories qu'il a établies seront notre point de départ pour une étude littéraire, dans un roman naturaliste qui prête une attention spéciale à la vraisemblance avec la vie réelle (proprement, c'est de la mimésis qu'il s'agit). Selon Erich Auerbach, la littérature possède une capacité de mimésis qui explose à des degrés divers, selon les styles et les époques. Si, dans une histoire, il y a des interactions entre les personnages et l'environnement, il faut nécessairement que tous ces aspects non-verbaux constituent des ingrédients que le mot seul ne peut pas exprimer. Ceci, bien sûr, est fait au moyen de mots écrits qui peuvent représenter une reproduction propre et non équivoque (disons à travers une description), mais aussi à travers d'insinuations, d'ellipses, de ponctuations particulières, etc. Dans le roman naturaliste, donc, les éléments non-verbaux doivent participer plus directement ou diaphaniquement à la construction de l'imaginaire qui ne prétend pas éviter la réalité, mais plutôt la concurrencer. Le point culminant de cette conception est celui dans lequel Zola a défini une œuvre d'art comme « un coin de la création vu à travers un tempérament » (Zola, 1866 : 56) —ce qui laisse place à la créativité poétique. D'un autre côté, on est parti aussi de l'étude de Philippe Hamon (1983 [2011]) qui nous a apporté des informations quant à la caractérisation des personnages dans les romans zoliens, et du livre de Marie Thérèse Jacquet (1995) sur les bruits du roman.

## 1. Qualités primaires de la voix

Selon la classification mentionnée de Poyatos (1994b : 30), il s'agit des qualités personnelles de la voix conditionnées par des facteurs biologiques, physiologiques, psychologiques, socioculturels ou occupationnels. Dans *L'Assommoir*, la nature de la plupart des exemples trouvés relève de l'ordre sociologique ou psychologique : d'un côté, ils sont propres à la classe basse, protagoniste dans le roman, et, d'un autre côté,

ils révèlent des informations sur la gestion des émotions des personnages principaux. Tout d'abord et comme l'élément le plus récurrent, on abordera l'action de crier, s'écrier et se récrier qui dans notre classification répond à la qualité du volume.

Dans le roman, il n'y a pas des distinctions de sexe en ce qui concerne l'élévation du volume de la voix. Les hommes comme les femmes crient de manière habituelle pour se parler. Il s'agit d'un signe comportemental de la classe sociale à laquelle tous les personnages du roman appartiennent. Tout au plus, nous pouvons émettre une réserve : dans le cas des hommes, leurs cris soulignent leur comportement sauvage (celui de la « bête humaine »)<sup>1</sup>, ils se montrent comme des brutes au-dessus des femmes qu'ils dominent tout simplement par leur plus grande force. On prend comme exemple les deux hommes de Gervaise, Lantier et Coupeau. Dans la scène qui ouvre le roman, Lantier retourne à la maison après avoir passé une nuit blanche. Il se trouve de mauvaise humeur et au lieu de parler, il crie, parce que les cris de ses enfants le dérangent et ne le laissent pas dormir : « — Ah ! Voilà la musique ! s'écria Lantier furieux. Vous ne voulez pas vous taire ? Bonsoir ! Je retourne d'où je viens » (*L'Assommoir* : 381). Il est enragé et il menace Gervaise de les abandonner. Quand Gervaise l'accuse d'être infidèle, il se récrie de nouveau en lui reprochant d'avoir dépensé leur argent :

—Dis donc ! cria-t-il, tu as croqué le magot avec moi ; ça ne te va pas, aujourd'hui, de cracher sur les bons morceaux ! [...] Lantier leva les deux poings ; puis, résistant au besoin de la battre, il lui saisit les bras, la secoua violemment, l'envoya tomber sur le lit des enfants, qui se mirent de nouveau à crier (*L'Assommoir* : 382).

Sa manière de parler argotique et sa gestique brutale, menaçant de battre sa femme, sont des indications aussi simples qu'intenses de sa sauvagerie et de sa cruauté envers sa famille. Ainsi, le lecteur n'est pas surpris quand plus tard il apprend que Lantier agit comme une sangsue en dépensant de l'argent qui n'est pas le sien. Il ne travaille jamais ; il vit aux dépens de ses amantes. C'est alors au moment où Gervaise ouvre sa malle afin de lui laver les vêtements sales, qu'il s'écrie de nouveau, parce qu'il a besoin de ses vêtements pour abandonner sa famille :

La jeune femme achevait de mettre en paquet le linge sale. Mais quand elle voulut prendre les chemises et les chaussettes de Lantier au fond de la malle, il lui cria de laisser ça. —Laisse mon linge, entends-tu ! Je ne veux pas ! —Qu'est-ce que tu ne veux pas ? demanda-t-elle en se redressant. Tu ne comptes pas, sans doute, remettre ces pourritures ? Il faut bien les laver. [...] Elle le supplia, se défendit de s'être jamais plainte ; mais il fer-

<sup>1</sup> Borie (1971 : 15) n'exagère pas quand il affirme que « Zola, dans ses romans ne s'intéresse qu'au corps, c'est-à-dire, à la moitié "sauvage" de l'homme, aux appétits, aux instincts ».

ma la malle brutalement, s'assit dessus, lui cria : Non ! dans la figure. Il était bien le maître de ce qui lui appartenait !  
(*L'Assommoir* : 384–385).

Si Lantier se montre aussi brutal du début à la fin, dans le cas de Coupeau se produit un changement très marqué à partir de l'accident qui déclenche son comportement ravageur. C'est l'alcool qui modifie son caractère doux, et il commence à attaquer verbalement les personnes les plus aimées, comme sa mère et sa femme Gervaise : « Coupeau, un matin qu'il avait les cheveux malades, s'était écrié : —La vieille dit toujours qu'elle va mourir, et elle ne meurt jamais ! —parole qui avait frappé maman Coupeau au cœur » (*L'Assommoir* : 634). Il devient alors plus agressif avec le sexe plus fragile qui n'a pas la force de contrer : « — Écoute, cria-t-il dans le nez de sa femme, je veux que tu m'écoutes ! Ta sacrée tête fait toujours des siennes. Mais, cette fois, je suivrai ma volonté, je t'avertis ! » (*L'Assommoir* : 670).

Au cours de l'histoire, on peut suivre l'évolution de sa dépendance de l'alcool qui l'éloigne de sa gaieté initiale : « Et comme la grande Clémence s'égayait de ce qu'il avait vu la rue soûle, il fut pris lui-même d'une joie énorme dont il faillit étrangler. Il criait : —Hein ! Les sacrés pochards ! Ils sont d'une farce !... Mais ce n'est pas leur faute, c'est le soleil... » (*L'Assommoir* : 506), jusqu'à la crise de delirium tremens qui marque l'état terminal de sa maladie :

Des boules noires voyageaient dans les mailles, de vraies boules d'escamoteurs, d'abord grosses comme des billes, puis grosses comme des boulets ; et elles enflaient, et elles maigrissaient, histoire simplement de l'embêter. Tout d'un coup, il cria : — Oh ! les rats, v'là les rats, à cette heure ! (*L'Assommoir* : 788).

Si les hommes utilisent les cris pour se montrer supérieurs aux femmes, les femmes utilisent cette ressource avec des buts divers. Chez Gervaise, les cris indiquent une gradation dans le développement de son érosion morale : au début du roman elle ne parle que rarement, elle reste muette et timide dans les coins, sauf dans la scène de la bagarre avec Virginie au lavoir. C'est d'une manière progressive, au cours de l'histoire, qu'elle apprend à faire sortir ses émotions en criant. D'abord, quand elle défend maman Coupeau auprès des Lorilleux qui ne veulent pas partager les dépenses, elle fait appel à des principes moraux élevés, comme celle-ci contre l'injustice : « Alors, brusquement, la colère remonta à sa gorge, elle cria : —C'est ça, j'aime mieux ça, gardez votre argent !... Je prends maman Coupeau, entendez-vous ! » (*L'Assommoir* : 523-524). De cette manière, on peut dire qu'elle se montre aussi supérieure, comme les hommes, mais dans ce cas, il s'agit d'une supériorité morale. Puis, quand elle conserve encore le sens de responsabilité au travail et défend son affaire : « Et, désireuse de rompre la conversation, elle parut s'éveiller en sursaut, elle cria aux ouvrières : —Dites donc, vous autres ! Est-ce que vous croyez que le linge se repasse tout seul ?... En voilà des flemmes ! Houp ! à l'ouvrage ! » (*L'Assommoir* : 550). Et,

finalement, quand elle se défend elle-même contre les fausses accusations de Goujet : « Il ne put achever. Elle s'était levée, en comprenant que Goujet la croyait remise avec Lantier, comme le quartier l'affirmait. Et, les bras tendus, elle cria : —Non, non, je vous jure... Il me poussait, il allait m'embrasser, c'est vrai » (*L'Assommoir* : 615).

Mais lorsqu'elle s'abandonne à la paresse et perd la boutique, ses cris sont dus à sa propre dégradation morale :

Un soir, elle cria : —Je file demain, moi!... J'aime mieux mettre la clef sous la porte et coucher sur le trottoir, que de continuer à vivre dans des transes pareilles. —Il serait plus sage, dit sournoisement Lantier, de céder le bail, si l'on trouvait quelqu'un... Lorsque vous serez décidés tous les deux à lâcher la boutique... Elle l'interrompit, avec plus de violence : —Mais tout de suite, tout de suite!... Ah! je serais joliment débarrassée! (*L'Assommoir* : 651).

Enfin, quand tout est perdu et qu'il ne reste que la faim et la misère, le cri exprime l'impuissance et la claudication ; Gervaise se dirige chez le fossoyeur Bazouge avec un cri de désespoir pour l'aider à en finir, à mettre fin à sa souffrance : « — Emmenez-moi, emmenez-moi, criait toujours Gervaise, je veux m'en aller... » (*L'Assommoir* : 780).

Les cris de Mme Lorilleux sont poussés par la rage et la convoitise. Elle se montre cruelle avec Gervaise parce qu'elle n'a jamais accepté le mariage de son frère avec celle-ci : « Madame Lorilleux s'oublia, se tourna d'un mouvement brusque. — Ça, c'est plus fort! cria-t-elle. Tu vas coucher dans la chambre à la Banban! Gervaise devient toute pâle. Ce surnom, qu'elle recevait à la face pour la première fois, la frappait comme un soufflet » (*L'Assommoir* : 461) ; « —Ah bien! criait madame Lorilleux dans toute la rue de la Goutte-d'Or, mon imbécile de frère en voit de drôles!... » (*L'Assommoir* : 498), et elle ne s'adresse à Gervaise que comme *la Banban* à cause de sa boiterie : « —Parbleu! criait madame Lorilleux, la Banban les gorge, ces goinfres! Ah! Ils sont bien tous les mêmes!... Mais qu'ils ne m'embêtent pas! J'irais me plaindre au propriétaire... Hier encore, j'ai vu ce sournois de Boche se frotter aux jupes de madame Gaudron » (*L'Assommoir* : 499).

Le cri est aussi la forme quasi-naturel d'expression de ce personnage, dans son rôle fondamental de créer des ragots contre Gervaise : « —Vous ne savez pas? cria un jour madame Lorilleux dans la loge des Boche, où la coterie prenait du café, eh bien! Vrai comme la lumière du jour nous éclaire, c'est la Banban qui a vendu sa fille... » (*L'Assommoir* : 728). Alors, nous ne sommes pas surpris que vers la fin de l'histoire, quand Gervaise vient demander d'argent, Madame Lorilleux refuse de la pire manière possible : « —Que ça de genre! Ça vient quémander des dix sous! s'écria madame Lorilleux derrière le dos de Gervaise. Oui, je t'en fiche, je vais lui prêter dix sous tout de suite, pour qu'elle aille boire la goutte! » (*L'Assommoir* : 756).

En ce qui concerne le volume, nous devons également faire attention aux manifestations verbales à voix basse. On trouve souvent l'indication « parler à demi-voix » associée aux descriptions des états d'humeur caractérisés par l'embarras ou l'indécision ; quand les personnages, par exemple, ne savent pas comment exprimer leurs émotions, parce qu'ils sont habitués à agir instinctivement, comme les bêtes. C'est le cas quand Coupeau demande Gervaise en mariage ; il n'ose pas parler clairement, parce qu'il se sent mal à l'aise : « Puis, faisant allusion à une affaire connue d'eux seuls, débattue déjà, il demanda simplement, à demi-voix : — Alors, non ? Vous dites non ? — Oh ! bien sûr, non, monsieur Coupeau, répondit tranquillement Gervaise souriante » (*L'Assommoir* : 404). De même, dans la scène finale, quand Gervaise revoit Goujet, il est aussi paralysé par l'émotion : « Goujet la força à boire, pour qu'elle n'étouffât pas ; et son verre eut un petit claquement contre ses dents. — Voulez-vous encore du pain ? demandait-il à demi-voix. Elle pleurait, elle disait non, elle disait oui, elle ne savait pas » (*L'Assommoir* : 776).

Mais les exemples de voix basse sont surtout liés aux ragots et au parler derrière le dos, un comportement que Zola assigne aussi à la classe basse. Tout d'abord, quand Gervaise vient au lavoir, les laveuses parlent de l'infidélité de son mari, tout bas, sans être écoutées par Gervaise :

Gervaise ôta ses mains, regarda. Quand elle aperçut devant elle Virginie, au milieu de trois ou quatre femmes, parlant bas, la dévisageant, elle fut prise d'une colère folle. Les bras en avant, cherchant à terre, tournant sur elle-même, dans un tremblement de tous ses membres, elle marcha quelques pas, rencontra un seau plein, le saisit à deux mains, le vida à toute volée (*L'Assommoir* : 395).

Pareillement, quand Gervaise organise le festin pour son anniversaire, elle critique la jalousie des Lorilleux avec Maman Copeau : « Maman Coupeau s'était placée en face de la porte, pour voir le nez des Lorilleux. Elle tirait Gervaise par la jupe, elle l'emmena dans la pièce du fond. Et, toutes deux penchées au-dessus du potage, elles causèrent vivement, à voix basse » (*L'Assommoir* : 568). Cette conduite révèle, de manière très expressive, l'expérience intime de satisfaction de Gervaise, qui est double : elle a pu montrer sa prospérité aux voisins et, en plus, mettre en colère les Lorilleux.

La demi-voix est principalement le moyen vocal naturel des ragots ; les conspirations se forment et se déforment tout au long du roman : il n'y a pas d'amis dans le commerce universel de la médisance. Dans le cas antérieur, c'est Maman Coupeau qui parle mal des Lorilleux avec Gervaise, et encore une fois c'est avec les Lorilleux qu'elle critique Gervaise :

Au plus fort de sa crise, cet hiver-là, une après-midi que madame Lorilleux et madame Lerat s'étaient rencontrées devant son lit, maman Coupeau cligna les yeux, pour leur dire de se

pencher. Elle pouvait à peine parler. Elle souffla, à voix basse :  
—C'est du propre !... Je les ai entendus cette nuit. Oui, oui, la  
Banban et le chapelier... Et ils menaient un train ! Coupeau est  
joli. C'est du propre ! (*L'Assommoir* : 634).

La voix basse n'est pas seulement pertinente pour le cancan, mais surtout pour l'expression de tout ce qui cache une intention indigne ou honteuse. Quand Lantier voit que la boutique entre en ruine, il conspire avec Virginie pour la louer et ainsi s'assurer sa chambre dans le logement, faisant honneur à sa réputation d'écornifleur : « Cependant, Virginie hésitait ; elle cherchait une boutique à louer, elle désirait ne pas quitter le quartier. Alors, Lantier l'emmena dans les coins, causa tout bas avec elle pendant des dix minutes » (*L'Assommoir* : 650).

D'ailleurs, on trouve des exemples de parler bas dans les passages, aussi naturels, où les interlocuteurs sont très prêts les uns des autres. C'est alors une circonstance où le paralangage entre en relation avec la proxémique, c'est-à-dire, la distance entre deux corps. Cette proximité est associée à une tension sexuelle, parce qu'il s'agit toujours de l'intimité entre notre héroïne et un homme. D'abord, c'est Coupeau qui désire Gervaise et il essaie de la persuader de se marier : « Voyons, c'est pour ce soir, nous nous chaufferons les petons. Il avait baissé la voix, il lui parlait dans le cou, tandis qu'elle s'ouvrait un chemin, son panier en avant, au milieu des hommes » (*L'Assommoir* : 412). Puis, il y a Lantier qui, après avoir rejoint Gervaise dans sa boutique, voit une possibilité de la posséder à nouveau : « Alors, Lantier, qui avait un petit rire en voyant bien qu'elle ne ferait pas dodo sur son oreiller cette nuit-là, lui prit la main, en disant d'une voix basse et ardente : —Gervaise... écoute, Gervaise... » (*L'Assommoir* : 631).

À fin de compléter la triade des amoureux, il faut ajouter le dernier homme : Goujet. Quand Gervaise parle avec lui, il parle bas, mais dans son cas c'est à cause de sa timidité qui l'empêche de la séduire avec détermination. Vers la fin du roman, quand Gervaise rencontre Goujet dans les rues, il l'invite chez lui : « Il dit très bas, comme si sa mère avait encore pu l'entendre : —Entrez » (*L'Assommoir* : 775). Même s'il ne s'agit pas d'une scène avec une tension sexuelle, on peut la sentir, parce qu'on sait que Gervaise y entre en pensant que Goujet veut la posséder. Néanmoins, au lieu de cela, il lui donne à manger sans mauvaises intentions.

Si on glisse dans le champ d'intonation, on trouve d'abord la voix monotone caractérisant la façon de parler de l'héroïne. La voix molle ou morne n'est pas la voix habituelle de Gervaise, mais ce ton de voix est adopté dans les situations graves ; notamment dans le premier chapitre, quand Gervaise attend Lantier et parle aux enfants : « Pendant un instant, les enfants sanglotèrent. Leur mère, restée ployée au bord du lit, les tenait dans une même étreinte ; et elle répétait cette phrase, à vingt reprises, d'une voix monotone : —Ah ! Si vous n'étiez pas là, mes pauvres petits !... Si vous n'étiez pas là !... Si vous n'étiez pas là !... » (*L'Assommoir* : 382-383). Cette

voix monotone répond à la grande douleur qu'elle sent à cause de son malheur avec Lantier. Aussi, quand ses deux enfants viennent au lavoir, elle présume déjà le pire : « Gervaise, accroupie, se releva lentement, la figure blanche, portant les mains à ses joues et à ses tempes, comme si elle entendait sa tête craquer. Et elle ne put trouver qu'un mot, elle le répéta vingt fois sur le même ton : —Ah ! mon Dieu !... ah ! mon Dieu !... ah ! mon Dieu !... » (*L'Assommoir* : 393). La désolation de Gervaise est soulignée donc par cette tonalité de voix attristée et la répétition des phrases qui agissent comme une sorte de remboursement verbal pour les troubles intérieurs.

Un autre exemple, situé vers la fin du roman, présente Gervaise chez les Lorilleux pour leur demander de l'argent. Ils lui refusent et profitent de la situation pour l'humilier en l'accusant de voler leur or : « Gervaise, lentement, recula. Elle s'était appuyée un instant à une étagère, et voyant madame Lorilleux lui examiner les mains, elle les ouvrit toutes grandes, les montra, disant de sa voix molle, sans se fâcher, en femme tombée qui accepte tout : —Je n'ai rien pris, vous pouvez regarder » (*L'Assommoir* : 756).

On peut aussi vérifier que Zola propose un ton de voix pour chaque personnage du roman. Le père Colombe, le propriétaire de la taverne où boivent Coupeau et ses amis, parle d'une voix grasse conformément à sa constitution robuste : « —Ces messieurs ne renouvellent pas ? demanda le père Colombe de sa voix grasse. —Si, redoublez-nous ça, dit Lantier. C'est mon tour » (*L'Assommoir* : 622). De même, madame Boche, comme une femme voluptueuse, parle d'une voix grosse, sa voix résonnant dans sa cavité géante : « —Eh ! par ici, ma petite ! cria la grosse voix de madame Boche » (*L'Assommoir* : 387). Au contraire, madame Remanjou possède une voix chétive, selon sa nature mince et timide : « Et, au milieu du silence causé par cette vérité, il n'y eut plus que la voix fluette de mademoiselle Remanjou, continuant : —Alors, je leur relève la jupe, je couds en dedans... » (*L'Assommoir* : 454). Et les enfants, aussi en accord avec leur anatomie, ont des voix aigües : « Puis, une clameur s'éleva, où l'on distinguait les voix aiguës et les sauts de joie des enfants » (*L'Assommoir* : 575). En plus, comme il correspond à leur innocence, ils ont une voix claire : « L'enfant, en apercevant la clef qu'il avait oubliée à son doigt, parut se souvenir et cria de sa voix claire : —Papa est parti » (*L'Assommoir* : 393). Il ne faut pas multiplier les exemples pour constater que Zola, en projetant le caractère de chaque personnage, a utilisé spécialement le ton particulier de la voix pour le décrire avec plus d'exactitude.

## 2. Qualificateurs

Il s'agit des modifications de voix pour causes diverses, soit psychologiques ou émotionnelles, ou bien biologiques et physiologiques. Dans cette catégorie, Poyatos (1994b : 50) classe les différents types de voix selon leur lieu d'articulation. Ainsi, on peut trouver des exemples pour toutes les sous-catégories : control respiratoire, laryngien, pharyngien, vélo-pharyngien, lingual, labial, mandibulaire et objetuel.



Notre but n'est pas de tous les montrer, mais de souligner ceux qui contribuent spécialement à renforcer le naturalisme de la narration, préciser la description des personnages ou caractériser le singulier style zolien. Ainsi, nous examinerons, parmi les verbes les plus fréquents qui ont été sélectionnés, les plus illustratifs et représentatifs quant aux qualificatifs.

La manière confuse de s'exprimer de l'héroïne est consignée surtout par le verbe *balbutier*. On trouve cette action 16 fois dans le texte. L'articulation confuse et hésitante est d'abord plus propre des femmes, parce qu'elles sont plus timides et titubantes, mais on peut aussi constater que dans le monde zolien et par rapport aux hommes, elles sont montrées inférieures à eux, les bêtes dominantes. En fait, c'est Gervaise qui balbutie le plus souvent. Au premier chapitre, quand Lantier la menace de partir à peine arrivé : « Il avait déjà repris son chapeau sur la commode. Mais Gervaise se précipita, balbutiant : —Non, non ! » (*L'Assommoir* : 381), ou lorsqu'elle vient visiter les Lorilleux pour la première fois : « Gervaise, fort émotionnée, remuée surtout par cette idée qu'elle allait entrer dans un lieu plein d'or, se tenait derrière l'ouvrier, balbutiant, hasardant des hochements de tête, pour saluer » (*L'Assommoir* : 424), et aussi : « Alors, elle sortit à son tour, après avoir balbutié une phrase de politesse : elle espérait bien qu'on se reverrait et qu'on s'entendrait tous ensemble » (*L'Assommoir* : 430). C'est bien curieux qu'elle balbutie avant madame Goujet, parce que celle-ci agit d'un air autoritaire lorsqu'elle parle avec Gervaise. La première fois, c'est pour le sentiment qu'elle garde vers son fils Goujet :

C'est moi qui fais tout votre linge. Jamais une ouvrière n'y touche, et je le soigne, je vous assure, je le recommencerais plutôt dix fois, parce que c'est pour vous, vous comprenez. Elle avait rougi légèrement, en balbutiant la fin de la phrase. Elle craignait de laisser voir le plaisir qu'elle prenait à repasser elle-même les chemises de Goujet. Bien sûr, elle n'avait pas de pensées sales ; mais elle n'en était pas moins un peu honteuse (*L'Assommoir* : 539).

Et la deuxième fois elle balbutie à cause de la honte : « Gervaise entra, embarrassée, sans oser même balbutier une excuse » (*L'Assommoir* : 639). « Eh bien ! bonsoir, renvoyez-moi mon linge, nous compterons plus tard. —Oui, c'est ça, bonsoir, balbutia Gervaise » (*L'Assommoir* : 642). Elle sent aussi de la vergogne quand M. Madinier vient lui réclamer deux loyers devant les Lorilleux : « —Non, monsieur, pas tout à fait, balbutia Gervaise, très contrariée d'entendre parler de ça devant les Lorilleux. Vous comprenez, avec le malheur qui nous arrive... » (*L'Assommoir* : 660). Et c'est à nouveau devant les Lorilleux qu'elle se sent mal à l'aise, lorsqu'elle vient demander de l'argent : « —Qu'est-ce que vous voulez ? répéta Lorilleux. —Vous n'avez pas vu Coupeau ? finit par balbutier Gervaise. Je le croyais ici » (*L'Assommoir* : 754).

Néanmoins, même si les bégaiements sont plus fréquents chez Gervaise, ils ne manquent pas chez les hommes qui se montrent aussi vulnérables. Coupeau dans ses derniers moments de vie se sent confus : « Et, tout d'un coup, il regarda stupidement autour de lui, il balbutia, d'une voix à peine distincte : —Ce n'est pas possible, on a embauché des physiciens contre moi ! » (*L'Assommoir* : 784). De la même manière parle le pochard de Bijard quand sa fille meurt : « Il promena un regard autour de lui, de l'air d'un homme tiré d'un long sommeil, vit le ménage en ordre, les deux enfants débarbouillés, en train de jouer et de rire. Et il tomba sur une chaise, balbutiant : — Notre petite mère, notre petite mère... » (*L'Assommoir* : 758). Finalement, le timide Goujet, malgré sa stature robuste, agit pareillement lors de sa dernière rencontre avec Gervaise : « Il se releva, il était tout frissonnant, et d'une voix balbutiante : —Voulez-vous me permettre de vous embrasser ? » (*L'Assommoir* : 777).

Aussi le verbe *murmurer* indique-t-il une atténuation émotionnellement significative de la voix ; proprement cela signifie « exprimer, dire quelque chose à voix basse, doucement », c'est-à-dire, du point de vue phonétique, parler d'une voix ayant une sonorité amoindrie. On parle ainsi, d'une voix basse, quand on ne veut ou on ne peut pas forcer les organes phonateurs, soit pour des motifs psychologiques ou physiologiques. On trouve ce verbe 90 fois tout au long du roman ; ce calcul suffit à prouver que, parmi les qualificatifs, c'est l'action de murmurer qui prédomine, comme dans la catégorie antérieure l'était l'action de crier. Dans la première scène, quand Gervaise parle sur Lantier avec Coupeau qui passe sous sa fenêtre, elle parle ainsi : « Non, non, murmura-t-elle avec effort, ce n'est pas ce que vous croyez. Je sais où est Lantier... Nous avons nos chagrins comme tout le monde, mon Dieu ! » (*L'Assommoir* : 377). Son murmure est émis avec effort à cause de la fatigue et de la forte émotion, mais aussi afin de ne pas être écoutée par les voisins. Gervaise se préoccupe de sa réputation dans le quartier et elle ne veut pas que tout le monde sache sur l'infidélité de son couple.

Malgré que l'emploi du verbe *murmurer* se réfère normalement à l'expression de personnes concrètes, il est aussi utilisé pour décrire les bruits indéfinis, sans distinguer des mots concrets, émis par plusieurs personnes qui remplissent un certain espace : « L'Assommoir s'était emplí. On parlait très fort, avec des éclats de voix qui déchiraient le murmure gras des enroutements » (*L'Assommoir* : 409). D'après Marie Thérèse Jacquet, ce type de bruits indéfinis vient de ce qu'elle définit comme la « symbiose bruit-vie ouvrière », bien récurrente dans les romans zoliens. De la même manière, Petrovska (1972 : 296) décrit cette sorte de bruit comme le comportement de la foule, « une entité amorphe » qui montre les ouvriers plutôt comme une masse que comme des individus. Cette ressource est même utilisée par Zola pour personni-

fier des objets inanimés, comme l'eau qui coule ou la pluie, afin de créer un effet poétique<sup>2</sup>.

Nous trouvons aussi la machine à vapeur qui *halète et ronfle*, prosopopée très saisissante qui relie le mécanisme à la vie des travailleurs dans toute son extension physiologique. D'après Jacquet (1995 : 64), « Zola sonorise chaque phase de travail ». Avec cette ressource Zola parvient à donner aux machines une animation qui les fait participer à l'histoire autant que les autres personnages. Elles font de la concurrence aux ouvriers, parce qu'elles ont la capacité de travailler sans cesse et sans relâche, et agissent en même temps comme rappel et preuve aveuglante de la Révolution Industrielle qui a déjà irréversiblement transformé le monde. On peut entendre « le ronflement du soufflet » (*L'Assommoir* : 528) dans l'atelier de Goujet, « le ronflement du tuyau » (*L'Assommoir* : 503) dans la blanchisserie de Gervaise, l'alambic du père Colombe qui est décrit dans plusieurs occasions comme un monstre qui tue les ouvriers, ou en général « le ronflement de travail qui sortait des murs » (*L'Assommoir* : 493) et le « ronflement des usines » (*L'Assommoir* : 613) pendant la journée ouvrière.

Cette personnification des machines, qui, conformément à la conviction déterministe qui sous-tend le roman naturaliste, vise à rendre plus intense l'impression d'une influence oppressive de l'environnement industriel, se trouve complétée parallèlement par l'animalisation des personnages afin de souligner leur brutalité et leur rapport aux instincts primaires, en exagérant, bien sûr, leurs traits négatifs<sup>3</sup>. En ce qui concerne les qualificatifs paralinguistiques, dans *L'Assommoir* on trouve deux verbes qui soulignent spécialement la nature violente associée plutôt aux bêtes : *grognier* et *hurler*. L'action de grognier consiste à produire des bruits ou des sons inarticulés, ou bien à émettre quelque phrase avec mécontentement. Le hurlement est plus directement associé avec la conduite des animaux : il désigne plus exactement le cri violent et plaintif que poussent le loup et le chien, mais sa signification est couramment étendue aux cris aigus et prolongés émis par une personne, ou bien aux phrases violemment proférées.

Dans le roman, on trouve des grognements surtout associés aux Lorilleux et aux situations où il s'agit d'argent. Le couple est très avaricieux et il se montre mécontent s'il doit le prêter. Dans la scène où Coupeau demande à son beau-frère de

<sup>2</sup> Dans son étude sur les bruits dans *Germinal*, Jacquet (1995 : 30) affirme que : « Le bruit dominant est, sans comparaison aucune, celui de l'eau, que ce soit celui de l'eau qui tombe, violente, constante, rageuse dans son quotidien ou destructrice, dévastatrice, engloutissante dans le déferlement final ou celui plus insidieux de l'eau sournoise qui rappelle aux prisonniers la lenteur même de leur agonie ». Dans *L'Assommoir*, on peut corroborer la même récurrence symbolique de l'eau, comme l'affirme aussi Bonnafous (1981).

<sup>3</sup> Jacquet (1995 : 69) observe que d'un côté, Zola « rend compte de la passion pour les bruits » et aussi « il exhibe sa connaissance de la machine », mais que, d'autre côté, il met « en évidence une certaine peur du mouvement, une certaine peur de la machine ».

l'argent pour la noce, il réagit ainsi : « Celui-ci grogna, ricana d'un air de mauvaise bête, et finalement prêta les deux pièces de cent sous. Mais Coupeau entendit sa sœur qui disait entre ses dents que “ça commençait bien” » (*L'Assommoir* : 434). Encore, quand c'est Gervaise qui vient demander de l'argent chez Lorilleux, il émet le même bruit sans rien lui donner :

—Mais, ma chère, cria-t-elle, vous savez bien que nous n'avons pas d'argent ! Tenez, voilà la doublure de ma poche. Vous pouvez nous fouiller... Ce serait de bon cœur, naturellement.  
—Le cœur y est toujours, grogna Lorilleux ; seulement, quand on ne peut pas, on ne peut pas (*L'Assommoir* : 754–55).

À l'égard de la violence, on doit souligner la scène de la bagarre de Gervaise avec Virginie au lavoir. Prise de colère, elle se conduit comme un animal sauvage en renforçant son comportement par les gestes de frapper et de donner des coups : « — Salope ! salope ! salope ! hurla Gervaise, hors d'elle, reprise par un tremblement furieux » (*L'Assommoir* : 396), et : « Mais Gervaise, brusquement, hurla. Virginie venait de l'atteindre à toute volée sur son bras nu, au-dessus du coude ; une plaque rouge parut, la chair enfla tout de suite. Alors, elle se rua. On crut qu'elle voulait assommer l'autre » (*L'Assommoir* : 400).

Ce qui rend les personnages vraiment agressifs, c'est l'alcool. Le cas de Bijard, le pochard qui tue sa femme et sa fille Lalie sous les effets de l'ivresse, est peut-être l'exemple le plus frappant : « Bijard eut un grognement d'animal qu'on dérange » (693), et il se conduit de la même manière quand il trouve sa fille malade dans le lit : « il tapa sur ses cuisses avec un ricanement, il décrocha le grand fouet, en grognant : —Ah ! nom de Dieu, c'est trop fort ! nous allons rire !... Les vaches se mettent à la paille en plein midi, maintenant !... » (*L'Assommoir* : 757-758).

Mais ce n'est pas seulement Bijard qui, avec son comportement, ressemble à une bête. L'alcool a quitté la ressemblance humaine à la compagnie de la taverne de Coupeau qui s'exprime à travers des bruits d'animaux : « —En voilà des cafards ! grogna Mes-Bottes. Ça doit licher dans les coins [...] Nom de Dieu ! oui, je lui en prêterai, hurla Mes-Bottes. Tiens ! Bibi, jette-lui sa monnaie à travers la gueule, à ce vendu ! » (*L'Assommoir* : 622-623). Le père Bazouge agit de la même manière, le croque-mort qui boit aussi en abondance. Enfin, le motif de l'ivresse comme racine de l'animalisation ne peut être exagéré, du moment que la chute définitive de Coupeau est due à son abominable transformation par l'alcoolisme. Il ne semble plus être une personne, mais une bête violente qui est en train de mourir :

—J'ai soif, oh ! j'ai soif ! grognait-il continuellement. L'interne prit un pot de limonade sur une planchette et le lui donna. Il saisit le pot à deux mains, aspira goulûment une gorgée, en répandant la moitié du liquide sur lui ; mais il cracha tout de suite la gorgée, avec un dégoût furieux, en criant : —Nom de

Dieu ! c'est de l'eau-de-vie ! Alors, l'interne, sur un signe du médecin, voulut lui faire boire de l'eau, sans lâcher la carafe. Cette fois, il avala la gorgée, en hurlant, comme s'il avait avalé du feu. —C'est de l'eau-de-vie, nom de Dieu ! c'est de l'eau-de-vie ! (*L'Assommoir* : 787).

Associé aux mêmes caractères on trouve un autre verbe avec une importante fonction paralinguistique : *bégayer*, c'est-à-dire le parler confus, mal articulé, obstrué, en répétant les syllabes plusieurs fois de suite. Il est naturel qu'il soit lié au discours des ivrognes. Parler en bégayant devient propre du croque-mort père Bazouge : « — Quoi donc ? quoi donc ? bégaya Bazouge, qui est-ce qui se trouve mal ?... On y va, la petite mère ! » (*L'Assommoir* : 688). Tellement Coupeau, qui commence à boire après son accident, acquiert une voix bégayante avec l'état d'ivresse qui l'empêche d'articuler correctement. La première fois qu'il vient soûl à l'atelier de Gervaise, il parle ainsi : « —Cré coquin ! bégaya-t-il, quel coup de soleil !... Ça vous tape dans la tête ! » (*L'Assommoir* : 506). Son ivresse est encore sympathique à Gervaise, parce que son mari est affectueux. Mais cela change plus tard et il devient plus agressif à mesure qu'avance son alcoolisme : « Et, comme il se levait en bégayant des menaces atroces, Gervaise le supplia à voix basse. —Écoute, je t'en supplie... Laisse le couteau... Reste à ta place, ne fais pas un malheur » (*L'Assommoir* : 590). Le défaut ne l'abandonnera qu'à la mort :

Il serrait les poings ; puis, il poussa un cri rauque, il s'aplatit en courant. Et il bégayait, les dents claquant d'épouvante : — C'est pour que je me tue. Non, je ne me jetterai pas !... Toute cette eau, ça signifie que je n'ai pas de cœur. Non, je ne me jetterai pas ! Les cascades, qui fuyaient à son approche, s'avançaient quand il reculait. Et, tout d'un coup, il regarda stupidement autour de lui, il balbutia, d'une voix à peine distincte : —Ce n'est pas possible, on a embauché des physiciens contre moi ! (*L'Assommoir* : 784).

Aussi Gervaise, lorsqu'elle s'abandonne à la paresse et commence à boire, adopte inévitablement cette manière de s'exprimer propre des ivrognes :

Elle-même, quand elle sifflait son verre de rogomme sur le comptoir, prenait des airs de drame, se jetait ça dans le plomb en souhaitant que ça la fit crever. Et, les jours où elle rentrait ronde comme une bourrique, elle bégayait que c'était le chagrin (*L'Assommoir* : 736).

Impitoyable, Zola décrit ainsi la perte complète de sa féminité, mais aussi sa dégradation morale, spécialement représentée dans la scène où elle trouve Coupeau dormant dans son vomi et elle décide d'aller coucher à la chambre avec Lantier : « — Tant pis, bégayait-elle, c'est sa faute, je ne puis pas... Ah ! mon Dieu ! ah ! mon

Dieu ! il me renvoie de mon lit, je n'ai plus de lit... Non, je ne puis pas, c'est sa faute » (632). Elle agit de la même manière lorsqu'elle se livre à la prostitution ; sa dignité comme femme et comme personne est complètement perdue : « Et elle baisait la voix, elle n'osait plus que bégayer dans le dos des passants. —Monsieur, écoutez donc... Cependant, il devait être très tard » (*L'Assommoir* : 772). Et elle ne peut que bégayer au moment où elle se retrouve avec Goujet : « Elle bégayait, elle ne pouvait plus prononcer les mots » (*L'Assommoir* : 776).

On peut noter une certaine et définie évolution que subissent les voix des personnages, ainsi que leurs respectifs caractères, comme on a pu voir un peu dans le cas de Gervaise. Quand on trouve Coupeau pour la première fois, il a une joie gaie : « Une voix jeune et gaie lui fit quitter la fenêtre. —Le bourgeois n'est donc pas là, madame Lantier ? —Mais non, monsieur Coupeau, répondit-elle en tâchant de sourire » (*L'Assommoir* : 377). Un peu plus tard, sa voix devient épaisse à cause de l'alcool : « Gervaise se remit à tuyauter les dentelles du bonnet. Et, dans le calme brusque qui se fit, on distingua, au fond de l'arrière-boutique, la voix épaisse de Coupeau » (*L'Assommoir* : 514). Et vers la fin du roman, Zola remarque une fois de plus ce symptôme indissimulable de la détérioration physique et morale : « Le dernier été, pendant lequel Nana traîna chez ses parents les restes de ses nuits, fut surtout mauvais pour Coupeau. Sa voix changea complètement, comme si le fil-en-quatre avait mis une musique nouvelle dans sa gorge » (*L'Assommoir* : 745).

### 3. Différentiateurs

Jusqu'à présent, on a vu des exemples d'expressions qui agissent comme des modificateurs des mots, c'est-à-dire qui ne peuvent pas apparaître de manière indépendante dans le texte. Les éléments de la catégorie suivante, celle des différentiateurs, peuvent également qualifier les mots, mais il est aussi possible de les trouver seuls, pleinement expressifs par eux-mêmes. Ce sont des mots comme *rire*, *pleur*, *cri*, *soupir*, *halètement*, *bâillement*, *toux*, l'action de *se racler la gorge*, *cracher*, *éructer*, *hoqueter*, *éternuer* (Poyatos, 1994b : 87-89).

Les cris sont les différentiateurs les plus représentés. Ce n'est pas surprenant, parce qu'on a vu que le volume élevé, comme la manière habituelle de parler des personnages, est aussi la qualité primaire la plus montrée, comme une sorte de distinctif anthropologique ou social. À la différence de l'action de crier, en effet, dans leur emploi substantif, les cris fonctionnent indépendamment des mots qui les suivent, sans perte de signification. En plus, il y a différents types de cris, selon leur fonction dans le texte. Poyatos (1994b : 116-120) a fait une distinction entre cris d'alarme, d'avertance, d'agression, de douleur, d'effroi, de triomphe, de joie ou des cris folkloriques.

Tout d'abord, on trouve des cris d'horreur, provoqués par la contemplation de quelque chose de terrifiant ou par un sentiment d'effroi. C'est-à-dire que ce sont

des cris ayant une signification négative, angoissante : notamment, quand Gervaise témoigne l'accident de Coupeau, « la gorge déchirée d'un grand cri, resta les bras en l'air » (*L'Assommoir* : 482) ; de même, quand elle revoie Lantier après 10 ans de son abandon, elle « poussa un léger cri » (*L'Assommoir* : 570) de surprise et d'effroi. Les cris d'agression, accompagnés de tapes et de coups, sont aussi présentés en abondance dans le roman. En fait, c'est le geste qui prédomine dans la construction non verbale lorsqu'il s'agit d'exprimer de la violence ; le paralangage passe au second plan afin d'apporter des effets sonores pour souligner la brutalité.

Par contre, on peut trouver des exemples de cris de joie, c'est-à-dire d'un sens positif. C'est surtout pendant la fête de Gervaise et en relation avec l'action de manger et du bonheur général :

Et l'on n'eut pas le temps de souffler, l'épinée de cochon, montée sur un plat creux, flanquée de grosses pommes de terre rondes, arrivait au milieu d'un nuage. Il y eut un cri. Sacré nom ! c'était trouvé ! Tout le monde aimait ça (*L'Assommoir* : 574).

Ce type de cris se trouve seulement dans la première partie du roman, quand Zola est encore occupé à montrer le bonheur du couple. La fête marque le sommet de la félicité qui est suivie par la lente chute.

Une autre manifestation paralinguistique importante qui mérite notre attention est celle qui fait référence aux pleurs et aux sanglots. Il va sans dire qu'on peut en trouver en abondance et c'est surtout l'héroïne qui pleure. Il y a assez de malheurs pour ne pas sortir de la tristesse. Gervaise pleure pendant son attente de Lantier : « Quand Gervaise s'éveilla, vers cinq heures, raidie, les reins brisés, elle éclata en sanglots » (*L'Assommoir* : 375), et aussi quand il l'abandonne : « Et elle pleura. Le souvenir de sa course au Mont-de-Piété, en précisant un fait de la matinée, lui avait arraché les sanglots qui s'étranglaient dans sa gorge » (*L'Assommoir* : 394). En rentrant dans la chambre vide, elle pleure à nouveau : « Quand Gervaise mit le pied dans l'allée de l'hôtel Boncœur, les larmes la reprirent » (*L'Assommoir* : 402). Quand Coupeau tombe du toit et se trouve dans un état critique, elle, pleine de tendresse et de chagrin, se noie dans ses larmes : « Maintenant, Gervaise, à genoux par terre, sanglotait d'une façon continue, barbouillée de ses larmes, aveuglée, hébétée. Elle pleure aussi quand Bijard bat sa femme et la petite fille en témoigne : Maintenant, celle-ci pleurait à gros sanglots ; et Lalie, qui s'était approchée, la regardait pleurer, habituée à ces choses, résignée déjà » (*L'Assommoir* : 557) ; et un peu plus tard, quand Bijard bat sa pauvre fille : « Gervaise, cependant, se retenait pour ne pas éclater en sanglots » (*L'Assommoir* : 759). Finalement, elle doit pleurer face à son cruel destin, se trouvant chez Goujet après sa promenade finale :

Alors, quand il l'eut baisée avec tant de respect, il s'en alla à reculons tomber en travers de son lit, la gorge crevée de sanglots.

Et Gervaise ne put pas demeurer là plus longtemps ; c'était trop triste et trop abominable, de se retrouver dans ces conditions, lorsqu'on s'aimait. Elle lui cria : —Je vous aime, monsieur Goujet, je vous aime bien aussi... Oh ! ce n'est pas possible, je comprends... Adieu, adieu, car ça nous étoufferait tous les deux (*L'Assommoir* : 777).

Pour l'héroïne, la vie est dure et immensément triste : Gervaise trouve beaucoup de raisons de pleurer, soit par l'injustice causée aux autres (elle a bon cœur et sympathise avec la souffrance des autres), soit par des injustices envers elle-même. Comme une fille bâtarde qui porte le nom Macquart, elle n'est pas née sous une bonne étoile, et elle doit souffrir de son destin selon les impitoyables lois déterministes régissant l'ordre moral entier de la narration naturaliste. Le ton principal du roman est nécessairement dramatique, du moment qu'il raconte les mésaventures et la chute finale de Gervaise. Alors, reste-t-il lieu aux rires ? Comme nous l'avons déjà insinué en traitant de l'évolution de la voix (jeune et gaie au début et qui progressivement dévient épaisse) et aussi de la signification des cris (d'abord de joie, ensuite d'effroi), nous pouvons voir à nouveau reflétée dans la modulation du rire la même structure du roman, avec 6 chapitres où la joie semble monter, le septième agissant comme le sommet, et 6 autres chapitres qui nous offrent une progressive accumulation de notes tristes. Cette montée et descente du ton des successifs chapitres correspond exactement à la mesure du bonheur de Gervaise à chaque moment, qui monte et descend aussi.

On trouve dans *L'Assommoir* beaucoup d'exemples de rires, mais ce sont plutôt de rires négatifs, parce qu'ils expriment l'action de se moquer de quelqu'un. (Après tout, comme presque tous ceux qui ont étudié sérieusement le sujet de la comédie l'ont montré, le rire ne semble pas avoir une fonction meilleure ou plus grande que d'exprimer la malice et le sentiment de privilège ou de chance de ne pas souffrir les malheurs qui accablent les autres.) Pendant la bagarre de Gervaise et Virginie, tous les présents se mettent à rire en envisageant les coups qu'elles se jettent mutuellement : « Un rire courut. Virginie, voyant son succès, s'approcha de deux pas, redressant sa haute taille, criant plus fort : —Hein ! avance un peu, pour voir, que je te fasse ton affaire ! » (*L'Assommoir* : 395). Les femmes rient comme si elles regardaient un spectacle amusant. Un garçon qui est aussi témoin de la bagarre s'amuse en voyant les chairs dénudées : « Il riait, il jouissait des morceaux de peau que les deux femmes montraient. La petite blonde était grasse comme une caille. Ça serait farce, si sa chemise se fendait » (*L'Assommoir* : 399). Après la bagarre, quand Gervaise parle avec Coupeau sur Virginie, elle rit de satisfaction de l'avoir battue si bien :

—C'est vous qui le battiez, dit-il enfin. Oh ! vous n'êtes pas bonne ! Vous donnez le fouet au monde. Elle l'interrompit par un long rire. [...] Et elle se mit à rire plus fort, parce que Cou-



peau lui racontait que Virginie, désolée d'avoir tout montré, venait de quitter le quartier (*L'Assommoir* : 407).

D'ailleurs, il est intéressant de noter que dans *L'Assommoir* les gens s'amuse surtout en société. Pendant la noce de Gervaise et Coupeau, tout le monde est de bonne humeur et rigole. Néanmoins, leur manière de blaguer consiste à souligner les défauts des autres ; en fait, c'est juste à ce moment-ci que le surnom Banban est créé : « Elle s'interrompit, pour montrer Gervaise, que la pente du trottoir faisait fortement boiter. "Regardez-la ! S'il est permis !... Oh ! la Banban !" Et ce mot : Banban, courut dans la société. Lorilleux ricanait, disait qu'il fallait l'appeler comme ça » (*L'Assommoir* : 442). De même, ils rient de madame Gaudron, qui est en état avancé de grossesse et ressemble à un grand ballon dans sa robe violette :

Et les sourires augmentaient encore, quand, tout au bout, pour clore le spectacle, madame Gaudron, la cardeuse, s'avancait dans sa robe d'un violet cru, avec son ventre de femme enceinte, qu'elle portait énorme, très en avant. La noce, cependant, ne hâtait point sa marche, bonne enfant, heureuse d'être regardée, s'amusant des plaisanteries. —Tiens ! la mariée ! cria l'un des voyous, en montrant madame Gaudron. Ah ! malheur ! elle a avalé un rude pépin ! Toute la société éclata de rire. Bibi-la-Grillade, se tournant, dit que le gosse avait bien envoyé ça. La cardeuse riait le plus fort, s'étalait ; ça n'était pas déshonorant, au contraire ; il y avait plus d'une dame qui louchait en passant et qui aurait voulu être comme elle (*L'Assommoir* : 443).

Une autre bonne scène qui montre les personnages riant, c'est celle de la fête de Gervaise. Ils mangent, boivent et chantent, ce qui donne l'image parfaite, bien que fugace, du bonheur. Néanmoins, on apprend bien tôt que les gens de l'entourage de Gervaise n'étaient jamais de vrais amis et que la joie pendant la fête cache surtout un sentiment très différent : celui de la convoitise. Quand Gervaise perd tout et qu'elle vient demander de l'argent chez Lorilleux, ils refusent de cette haïssable manière :

Madame Lorilleux éventait rudement le feu de la forge, Lorilleux avait baissé le nez sur le bout de chaîne qui s'allongeait entre ses doigts, tandis que Boche gardait son rire de pleine lune, le trou de la bouche si rond, qu'on éprouvait l'envie d'y fourrer le doigt, pour voir (754). [...] Boche aussi s'étalait, enflant encore ses joues, si bien que son rire devenait malpropre. Ils se trouvaient tous joliment vengés des anciennes manières de la Banban, de la boutique bleue, des gueuletons, et du reste (*L'Assommoir* : 756).

Ensuite, il est aussi question des soupirs. L'exhaustive classification de Poyatos nous apprend qu'il y a des soupirs avec des fonctions bien diverses, mais dans

*L'Assommoir* nous trouverons surtout ceux motivés par la douleur psychologique, la crainte et le soulagement. Encore une fois, il s'agit des indications paralinguistiques en parfaite consonance avec le ton général du roman. Néanmoins, on a comptabilisé 12 cas au long de l'histoire : on peut conclure qu'au lieu de soupirer, Gervaise exprime ses émotions négatives directement par les pleurs.

Comme on l'a déjà dit, le roman commence en montrant Gervaise qui attend désespérément Lantier. Le soupir qu'on trouve ici est, donc, plein de douleur et de préoccupation : « Gervaise ne pouvait pleurer. [...] Par moments, un long soupir passait, tandis qu'elle s'enfonçait davantage les poings sur les yeux, comme pour s'anéantir dans le noir de son abandon. C'était un trou de ténèbres au fond duquel il lui semblait tomber » (*L'Assommoir* : 394).

Les soupirs de soulagement apparaissent quand les personnages se sont déchargés de leurs tensions émotionnelles. Par exemple, quand Gervaise accepte finalement de se marier avec Coupeau : « Malgré leur résolution de ne pas se casser les côtes pour le quartier, ils avaient fini par prendre les choses à cœur et par s'éreinter. Quand ils se dirent bonsoir, ils dormaient debout. Mais, tout de même, ils poussaient un gros soupir de soulagement » (*L'Assommoir* : 434). Également, quand Gervaise se trouve avec Goujet pour lui expliquer l'accident avec Lantier, les deux soulagent la tension ainsi : « Ces gros soupirs semblaient soulager leur poitrine oppressée. —Oui, reprit Gervaise embarrassée par leur silence, je me trouvais en course, j'étais sortie... Après avoir tant souhaité une explication, tout d'un coup elle n'osait plus parler » (*L'Assommoir* : 614).

D'autres actions qui ne sont pas si habituelles comme celles mentionnées jusqu'à maintenant, apportent néanmoins des significations intéressantes quant au sujet de *L'Assommoir*. Tout d'abord, il y a l'action de cracher. D'après Jacquet (1995 : 100), « Zola a surtout le mérite d'avoir introduit des bruits de comportement que l'on pourrait définir 'sales', des bruits impolis, habituellement évincés de l'écriture ». Dans le milieu où le roman se déroule, entre les ouvriers qui viennent boire aux assommoirs après leur journée, l'action de cracher est un comportement habituel ; il s'agit d'un ensemble du comportement humain plus ou moins invariables et indissociables, même s'il est dégoûtant : « Devant les comptoirs, des groupes s'offraient des tournées, s'oubliaient là, debout, emplissant les salles, crachant, toussant, s'éclaircissant la gorge à coups de petits verres » (*L'Assommoir* : 378). Quand Coupeau se livre à la boisson, il adopte aussi cette manière de se tenir : « Coupeau, voyant le petit horloger cracher là-bas des pièces de dix sous, lui montra de loin une bouteille ; et, l'autre ayant accepté de la tête, il lui porta la bouteille et un verre » (*L'Assommoir* : 581). Il s'agit d'un signe de la classe sociale basse à laquelle ce comportement ne provoque pas de répugnance. En plus, dans le système des personnages zoliens, cet emblème agit comme un distinctif des mauvais ouvriers, ceux qui boivent, les souïards,

caractérisés plutôt comme un collectif que comme des individus et qui entrent en opposition avec les bons ouvriers, comme, par exemple, Goujet (Hammon, 2011).

Cette action est également coutumière parmi les femmes qui appartiennent à la même classe sociale, mais dans ce cas dans l'intention d'une prochaine agression ou d'une vengeance. Dans notre premier exemple, il est question des mauvaises relations entre les voisines Boche et Lorilleux :

Un jour, Gervaise venait de payer aux Boche du cassis avec de l'eau de Seltz, qu'on buvait dans la loge, quand madame Lorilleux était passée, très raide, en affectant de cracher devant la porte des concierges. Et, depuis lors, chaque samedi, madame Boche, lorsqu'elle balayait les escaliers et les couloirs, laissait des ordures devant la porte des Lorilleux (*L'Assommoir* : 499).

Dans le cas suivant, c'est à cause d'une discussion entre deux travailleuses dans la blanchisserie de Gervaise, Clémence et Augustine qui agissent de cette manière vulgaire :

Alors, la grande Clémence se rhabilla en bougonnant. En voilà des giries ! Avec ça que les passants n'avaient jamais vu des nénaïs ! Et elle soulagea sa colère sur l'apprentie, ce louchon d'Augustine, qui repassait à côté d'elle du linge plat, des bas et des mouchoirs ; elle la bouscula, la poussa avec son coude. Mais Augustine, hargneuse, d'une méchanceté sournoise de monstre et de souffre-douleur, cracha par-derrière sur sa robe, sans qu'on la vit, pour se venger [...] chaque fois qu'elle devait passer derrière Clémence, elle gardait de la salive, elle crachait, riant en dedans, quand ça dégoulinait le long de la jupe (*L'Assommoir* : 505 et 514).

Dans un sens très différent, on trouve l'action de tousser qui, dans des occasions ponctuelles, révèle un effet physiologique soulignant les dures conditions de vie, surtout pendant l'hiver. Pour quelques-uns, la toux devient chronique comme dans le cas de M. Lorilleux, chez le père Bru ou comme Maman Coupeau, qui finalement succombera au mauvais temps à la capitale.

Néanmoins, dans la plupart des cas l'action de tousser accompagne celle de cracher, parmi les ouvriers qui boivent dans les tavernes : « Chez les marchands de vin, les mêmes hommes, debout, continuaient à boire, à tousser et à cracher » (*L'Assommoir* : 379). C'est une action habituelle entre les pochards, comme un défaut chronique et sans motivation proprement psychologique ; le père Bazouge, aussi connu pour boire trop, se comporte de la même manière : « Lui, rigolo, le sac plein tous les jours, la tête sens devant dimanche, toussait, crachait, chantait la mère Godichon, lâchait des choses pas propres, se battait avec les quatre murailles avant de trouver son lit » (*L'Assommoir* : 687). Coupeau, lui aussi, vers la fin du roman, tousse à cause de

son alcoolisme avancé : « Le matin, dès qu'il sautait du lit, il restait un gros quart d'heure plié en deux, toussant et claquant des os, se tenant la tête et lâchant de la pituite, quelque chose d'amer comme chicotin qui lui ramonait la gorge » (*L'Assommoir* : 694–95). La toux, en définitive, n'indique pas, en général, une disposition psychologique particulière et épisodique, mais un trait général qui décrit la physiologie exagérément uniforme que le naturalisme impose aux pauvres.

L'action de hoqueter est habituelle dans *L'Assommoir* ; les hoquets deviennent des bruits caractéristiques du quartier de Gervaise : « Des bandes braillaient de sales chansons, de grands silences se faisaient, coupés par des hoquets et des chutes sourdes d'ivrognes » (*L'Assommoir* : 772). Ils sont alors associés avec les souïards et ils accompagnent fidèlement leur parler, comme dans la scène où Gervaise fait la connaissance du père Bazouge : « il balbutia une dernière phrase, entre deux hoquets : — Quand on est mort... écoutez ça... quand on est mort, c'est pour longtemps » (*L'Assommoir* : 463). Et aussi à la fin du roman où nous trouvons à nouveau le croque-mort, en amenant le corps mort de Gervaise :

Et, lorsqu'il empoigna Gervaise dans ses grosses mains noires, il fut pris d'une tendresse, il souleva doucement cette femme qui avait eu un si long béguin pour lui. Puis, en l'allongeant au fond de la bière avec un soin paternel, il bégaya, entre deux hoquets : — Tu sais... écoute bien... c'est moi, Bibi-la-Gaieté, dit le consolateur des dames... Va, t'es heureuse. Fais dodo, ma belle ! (*L'Assommoir* : 796).

Quant aux bâillements, on trouve ceux provoqués par la fatigue ou la paresse, et aussi par l'ennui d'une longue attente. Mais, curieusement, les cas les plus fréquents sont des personnifications des immeubles qui, en adoptant des caractéristiques humaines, contribuent puissamment à intensifier le sentiment d'une paralysie générale de leurs habitants : « les logements bâillaient par leurs croisées ouvertes » (*L'Assommoir* : 710), tout en soulignant leur malheur et leur misère :

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

Enfin, il faut souligner un trait distinctif de la caractérisation que Zola introduit dans le but d'accentuer l'évolution de l'alcoolisme de Coupeau. Il lui assigne

l'action de ronfler quand il dort. Et il insiste sur ce trait toujours en relation avec son état d'ivresse.

Traité avec une certaine comicité pendant les premières ivresses, Coupeau avance jusqu'à ressembler plutôt à une bête violente, et Gervaise se rend compte qu'à partir de ce moment-là Coupeau ne redeviendra pas comme avant :

Coupeau traversait justement la rue. Il faillit enfoncer un carreau d'un coup d'épaule, en manquant la porte. Il avait une ivresse blanche, les dents serrées, le nez pincé. Et Gervaise reconnut tout de suite le vitriol de l'Assommoir, dans le sang empoisonné qui lui blémissait la peau. Elle voulut rire, le coucher, comme elle faisait les jours où il avait le vin bon enfant. Mais il la bouscula, sans desserrer les lèvres ; et, en passant, en gagnant de lui-même son lit, il leva le poing sur elle. Il ressemblait à l'autre, au souillard qui ronflait là-haut, las d'avoir tapé. Alors, elle resta toute froide, elle pensait aux hommes, à son mari, à Goujet, à Lantier, le cœur coupé, désespérant d'être jamais heureuse (*L'Assommoir* : 557).

Depuis cette scène-ci, les rappels de ronflements de Coupeau se font plus fréquents :

Même, elle avait fini, lorsque le zingueur simplement ronflait trop fort, par le lâcher au beau milieu du sommeil, et allait continuer son dodo tranquille sur l'oreiller du voisin [...] Et elle pleurait toute seule, très fort dans le silence, sans que le zingueur cessât de ronfler ; il n'entendait rien, elle l'avait appelé et secoué, puis elle s'était décidée à le laisser tranquille, en réfléchissant que ce serait un nouvel embarras, s'il se réveillait (*L'Assommoir* : 636 et 654).

Coupeau ronflait toujours, deux notes, l'une grave, qui descendait, l'autre sèche, qui remontait ; on aurait dit de la musique d'église, accompagnant les cérémonies du vendredi saint [...] Dès que le zingueur eut mangé sa soupe, il ronfla. Le lendemain, il s'éveilla très bon enfant [...] Il était effrayant, cet animal, à rire continuellement tout seul, comme si sa profession l'égayait. Même, quand il avait fini son sabbat et qu'il tombait sur le dos, il ronflait d'une façon extraordinaire, qui coupait la respiration à la blanchisseuse (*L'Assommoir* : 655, 679 et 687).

À travers les ronflements, Zola met en relief le progrès de l'alcoolisme de Coupeau et ses conséquences.

#### 4. Alternants

Les alternants constituent une catégorie paralinguistique qui recueille tous les bruits qui agissent de manière indépendante, ainsi que les silences et les pauses, aussi importants dans un texte littéraire que les mots. Nous nous sommes basés sur l'étude de Marie Petrovska (1972) qui analyse toute sorte de bruits comme entités indépendantes, mais qui omet consciemment l'usage de voix humaine.

Il est intéressant d'examiner le recours aux sifflements, par exemple, qui sont assez fréquents et sont associés avec l'action de boire ou de manger —qui a, comme on a pu voir, une signification clé dans le roman. Pendant la noce de Gervaise, les invités mangeaient « très vite, avec des sifflements de lèvres dans les cuillers » (*L'Assommoir* : 451), ce qui indique le manque de règles de courtoisie de toutes les personnes présentes.

On retrouve des bruits onomatopéiques comme ceux d'une marmite où barbote du ragoût qui « soufflait des jets de vapeur comme une chaudière, les flancs secoués par des glouglous graves et profonds » (*L'Assommoir* : 561), ou les bruits produits par les robes des femmes : « Quand un homme traversait la cour, des rires flûtés montaient, les froufrous de leurs jupes amidonnées passaient comme un coup de vent » (*L'Assommoir* : 711). Et Coupeau, pour blaguer sur le plat de lapin que lui et ses invités mangent pendant la noce, imite le chat :

—Dites donc, garçon, c'est du lapin de gouttière, ça... Il miaule encore. En effet, un léger miaulement, parfaitement imité, semblait sortir du plat. C'était Coupeau, qui faisait ça avec la gorge, sans remuer les lèvres ; un talent de société d'un succès certain, si bien qu'il ne mangeait jamais dehors sans commander une gibelotte. Ensuite, il ronronna. Les dames se tamponnaient la figure avec leurs serviettes, parce qu'elles riaient trop (*L'Assommoir* : 453).

On trouve aussi des interjections, qui agissent de manière autonome et qui sont insérées dans le texte littéraire afin d'exprimer, « d'une manière vive, une émotion, un sentiment, une sensation, un ordre, un appel, pour décrire un bruit, un cri » (CNRTL, 2012 : s.v. *interjection*). Étienne Brunet dans son étude du vocabulaire zolien s'exprime ainsi sur l'usage des interjections :

L'interjection fleurit dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et Zola surrenchérit encore sur cette mode littéraire qui naît des soupirs romantiques et finit en jurons réalistes. Les interjections que Zola sème dans ses dialogues n'ont pas d'originalité particulière, il s'agit des plus fréquentes dans l'usage littéraire : *ha* 2563 occurrences, *ho* (1700) et *hé* (1136). On trouve encore, mais plus rarement, *pan* (113), *bah* (99), *parbleu* (89), *pardi* (62), *chut* (52), *bravo* (51). Les excédents, par rapport à l'époque, ne sont pas significatifs que pour *ha* (+10), *ho* (+14),

*pard* (+10) et *pan* (+4). [...] Les interjections, longtemps tenues à l'écart, n'envahissent le roman zolien qu'à partir de *L'Assommoir* (1985 : 199–201).

En effet, les interjections ne deviennent importantes qu'avec *L'Assommoir*. On a comptabilisé leur apparition et on est arrivé à la conclusion que le roman contient un montant similaire à celui indiqué par Brunet. Mais ces expressions reflètent simplement les manières habituelles de parler, et nous ne pouvons pas dire qu'elles acquièrent dans ce roman une valeur spéciale, au-delà de ce qu'un récit quelconque qui veut atteindre un minimum de mimésis possède. Voici quelques exemples : *pard* (9 fois) : « Qu'est-ce que nous ferions ensemble ? —Pardi ! murmura Coupeau en clignant les yeux, ce que font les autres ! » (*L'Assommoir* : 405) ; *parbleu* (7 fois) : « — Où j'avais affaire, parbleu ! dit-il avec un haussement d'épaules. J'étais à huit heures à la Glacière, chez cet ami qui doit monter une fabrique de chapeaux. Je me suis attardé » (*L'Assommoir* : 380-381) ; *bravo* (4 fois) : « Mais on se tut brusquement, en apercevant Gervaise qu'on ne regardait plus et qui s'essayait toute seule au fond de la loge, tremblant des pieds et des mains, faisant Coupeau. Bravo ! c'était ça, on n'en demandait pas davantage » (*L'Assommoir* : 790) ; *bah* (2 fois) : « Boche haussa les épaules, en disant assez haut pour être entendu de tout le monde : —Bah ! c'est un souillard de moins ! » (*L'Assommoir* : 795).

Soulignons cependant quelques interjections qui ont un caractère particulier, en conférer quelque grâce spéciale à certaines scènes. C'est le cas des *chuts* qui apparaissent pour faire taire quelqu'un :

Alors, madame Lorilleux pleura, et Lantier dut l'empêcher de partir. La querelle devenait si bruyante, que madame Lerat, poussant des *chut* ! énergiques, crut devoir aller doucement dans le cabinet, et jeta sur la morte un regard fâché et inquiet, comme si elle craignait de la trouver éveillée, écoutant ce qu'on discutait à côté d'elle (*L'Assommoir* : 659).

Et les *pans* indiquant les bruits de battre, qui dans *L'Assommoir* forment partie d'une chanson de bergeronnette que Gervaise entonne en battant Virginie :

—Pan ! pan ! Margot au lavoir... Pan ! pan ! à coups de battoir... Pan ! pan ! va laver son cœur... Pan ! pan ! tout noir de douleur... Et elle reprenait : —Ça c'est pour toi, ça c'est pour ta sœur, ça c'est pour Lantier... Quand tu les verras, tu leur donneras ça... Attention ! je recommence. Ça c'est pour Lantier, ça c'est pour ta sœur, ça c'est pour toi... Pan ! pan ! Margot au lavoir... Pan ! pan ! à coups de battoir... (*L'Assommoir* : 400-401).

Et, enfin, les *hops*, comme, d'une part, les bruits des sauts quand Bijard torture sa fille Lalie :

—Hop ! hop ! gueulait-il, c'est la course des bourriques !... Hein ? très chouette, le matin, en hiver ; je fais dodo, je ne m'enrume pas, j'attrape les veaux de loin, sans écorcher mes engelures... Dans ce coin-là, touchée, margot ! Et dans cet autre coin, touchée aussi ! Et dans cet autre, touchée encore ! Ah ! si tu te fourres sous le lit, je cogne avec le manche... Hop ! hop ! à dada ! à dada ! (*L'Assommoir* : 693).

Et, d'autre part, les *houps* comme bruits obscènes de connotation sexuelle, proférés par Nana : « Elle traita une ouvrière de sabot, l'obligea à recommencer une marguerite. Puis, elle s'en alla de l'air raide dont elle était venue. —Houp ! houp ! répéta Nana, au milieu d'un grognement général » (*L'Assommoir* : 716-717).

Nous devons encore envisager l'utilisation de la ponctuation. Brunet assure que dans l'usage de la ponctuation Zola se rapproche des écrivains du XX<sup>e</sup> siècle qui tendaient à sa simplification, mais soulignant l'exception de l'exclamation comme signe spécialement préféré dans la saga :

On y constate la parenté de Rousseau et de Chateaubriand et le goût commun —partagé par leur époque— pour les signes moyennes : point et virgule et deux points. On voit aussi que chez Proust et Giraudoux romancier la ponctuation tends à se simplifier et à se réduire à deux signes : le point et la virgule, Giraudoux préférant le point et Proust la virgule. Quant à Zola, le dosage (point 30,5%, exclamation 4,1%, interrogation 1,8%, virgule 58,7%, point et virgule 3,2%, deux points 1,7%) semble s'écarter moins violemment de celui qu'on observe dans l'ensemble du corpus. Mais si l'on applique la mesure probabiliste en prenant en compte l'étendue du texte, les écarts sont largement significatifs, surtout en ce qui concerne l'excédent de la virgule. Zola participe donc à la simplification observée au XX<sup>e</sup> siècle. Lui aussi s'éloigne des signes minoritaires (: ; ?) à l'exception du point d'exclamation dont il fait grand usage (Brunet, 1985 : 105).

Compte tenu de l'ensemble des ressources paralinguistique dans *L'Assommoir*, on constate que la manière de parler à haut volume et les cris sont ceux qui prédominent. Aussi les insultes et en général la violence linguistique, si présente dans le roman, expliquent l'abus du signe d'exclamation. On peut dire, donc, que cette prédilection est en ligne avec la nature du milieu ouvrier dont Zola veut faire la description la plus exacte.

Il ne reste qu'à examiner le recours aux silences, ceux de l'ambiance et les silences communicatifs. Les premiers se produisent quand il n'y a personne pour parler ; c'est surtout le moment où les machines adoptent un rôle grandissant. On peut alors écouter le fourneau de la machine à vapeur au lavoir :



Le silence devenait tel, qu'on entendait régulièrement, tout au bout, le grincement de la pelle du chauffeur, prenant du charbon de terre et le jetant dans le fourneau de la machine (*L'Assommoir* : 391).

Les hangars du loueur de voitures, l'établissement voisin où l'on fabriquait de l'eau de Seltz, le lavoir, en face, élargissaient un vaste espace libre, silencieux, dans lequel les voix étouffées des laveuses et l'haleine régulière de la machine à vapeur semblaient grandir encore le recueillement (*L'Assommoir* : 466).

Ou les fers dans la blanchisserie : « Depuis un instant, sous cette lourdeur de fournaise, un gros silence régnait, au milieu duquel les fers seuls tapaient sourdement, étouffés par l'épaisse couverture garnie de calicot » (*L'Assommoir* : 503) ; et : « Alors, un silence régna. On n'entendit plus, pendant un instant, que les coups sourds, étouffés sur la couverture » (*L'Assommoir* : 510).

Au moyen de la modulation des silences Zola établit d'une manière brillante le contraste entre le jour et la nuit. Pendant le jour, tant les maisons comme les rues sont inondées des bruits divers : des machines, des voitures, des gens qui parlent, des enfants qui crient. Mais pendant la nuit le silence règne dans l'ambiance des maisons : « Derrière les portes fermées, on entendait le gros silence, le sommeil écrasé des ouvriers couchés au sortir de table » (*L'Assommoir* : 431) ; aussi dans la blanchisserie de Gervaise : « Autour de la boutique, les maisons voisines s'endormaient, le grand silence du sommeil tombait lentement » (*L'Assommoir* : 517). C'est le moment de la journée où les bruits cessent et au moyen de la métonymie on peut apercevoir la misère des ouvriers : « Le long du corridor, il y avait un silence de crevaison, et les murs sonnaient creux, comme des ventres vides » (*L'Assommoir* : 686).

Ces cas, d'une valeur très expressive, se réfèrent au silence à l'intérieur des immeubles, mais les descriptions du silence extérieur sont encore plus impressionnantes, parce que la grande capitale ne dort jamais. Il y a des moments, quand le silence reprend dans les rues de Paris, dont la description est vraiment étonnante : « Le ciel restait d'une vilaine couleur de plomb, et la neige, amassée là-haut, coiffait le quartier d'une calotte de glace. Rien ne tombait, mais il y avait un gros silence en l'air, qui apprêtait pour Paris un déguisement complet, une jolie robe de bal, blanche et neuve » (*L'Assommoir* : 760). Cette manière de décrire le silence apporte au texte une valeur plutôt impressionniste, dont les romans zoliens sont aussi pleins<sup>4</sup>. Vers la fin du roman le silence de la nuit acquiert une dimension vraiment symbolique et devient l'annonceur de la mort qui s'approche de la protagoniste : « Le quartier avait disparu, le boulevard paraissait mort, comme si la rafale venait de jeter le silence de

<sup>4</sup> On peut accepter une certaine ressemblance avec les peintres impressionnistes quant aux motifs décrits.

son drap blanc sur les hoquets des derniers ivrognes » (*L'Assommoir* : 774). Quand Gervaise fait sa promenade finale, la porte de l'hôpital de Lariboisière lui suggère l'horreur de la mort, et c'est encore du silence qu'il s'agit : « une porte, dans la muraille, terrifiait le quartier, la porte des morts, dont le chêne solide, sans une fissure, avait la sévérité et le silence d'une pierre tombale » (*L'Assommoir* : 768). Mais il n'y a pas de silence plus grand que celui de la mort. Quand maman Coupeau meurt, dans la maison règne le silence absolu : « La porte du cabinet restait grande ouverte ; et, de cette ouverture béante, sortait le gros silence de la mort » (*L'Assommoir* : 657). Et vers la fin du roman, quand le père Bazouge enlève le corps raide de Gervaise, il lui dit : « fais dodo, ma belle » (*L'Assommoir* : 796). La mort, dans le roman, c'est le dodo éternel, et avec chaque sommeil les habitants de la grande maison de la Goutte-d'Or s'en approchent.

D'après Petrovska (1972 : 290), les silences annoncent une sorte de tragédie qui se prépare. Le silence lourd est souvent, ainsi, « symbole de menace, de désespoir ou tout au moins présage d'un changement, d'une décision dramatique ». Petrovska souligne la présence du silence dans les scènes clé dans *L'Assommoir* : quand Lantier abandonne Gervaise, dans le lavoir avant la bagarre avec Virginie ou quand Gervaise décide d'épouser Coupeau.

L'autre modalité du silence, nous l'avons dit, c'est le silence communicatif. Celui qui est produit lorsqu'une personne ne dit rien ou qu'elle n'a pas rien à dire. Mais il faut ajouter aussi les situations où les personnes se taisent à cause d'une forte émotion, quand il n'y a pas la possibilité de parler ou quand les autres les font taire. Dans *L'Assommoir* on peut trouver beaucoup d'expressions pour exprimer le même. Les plus fréquentes sont les phrases construites avec le verbe *taire* ou avec le mot *silence* dans le sens de produire une pause dans la communication.

*Taire* ou *faire taire* peuvent être employés pour divers motifs. En fait, on le peut trouver dans différents temps verbaux, selon sa signification. Dans le passé simple, il exprime souvent une action brève, c'est-à-dire, les personnages se taisent subitement. Quand Gervaise venait voir Coupeau dans son travail, « [e]lle se tut, cachant Nana dans sa jupe, craignant un cri de la petite. Malgré elle, toute pâle, elle regardait » (*L'Assommoir* : 481). De même quand Lalie écoutait son père montant les escaliers : « Et elle se tut, tremblante, écoutant un pas lourd qui montait l'escalier. Brutalement, le père Bijard poussa la porte. Il avait son coup de bouteille comme à l'ordinaire, les yeux flambant de la folie furieuse du vitriol » (*L'Assommoir* : 757). Cette manière de se taire promptement est dû à l'effroi ou à la surprise.

Le verbe à l'imparfait exprime une durée plus longue. Par exemple, quand le jour de la noce, alors que tout le monde reste silencieux pendant qu'ils mangent : « — Ne parlons pas tous à la fois, dit Boche, comme chacun se taisait, le nez sur son assiette » (*L'Assommoir* : 452). Les invités préfèrent naturellement manger que converser, en profitant de la générosité de Gervaise, et Zola ne manque pas l'occasion

d'illustrer de cette façon l'inconfortable moment. Et quand Gervaise et Goujet se retrouvent seuls après l'épisode amoureux avec Lantier dont Goujet était témoin, il reste silencieux à cause de sa timidité et car il ne sait pas comment commencer à parler : « Elle a hurlé toute la nuit avant de passer. Le forgeron se taisait, arrachait des herbes dans ses poings crispés » (*L'Assommoir* : 614-615).

Dans le cas de *faire taire*, le verbe apparaît à l'impératif et il est employé par une personne qui interdit de parler à une autre parce qu'elle dit des choses peu opportunes à ce moment-là. Il exprime donc une irritation momentanée plus ou moins naturelle. Quand Gervaise donne naissance à Nana, elle s'inquiète de savoir si les pommes de terre sont bien faites : « Elle ne se rappelait plus si elle les avait salées. — Taisez-vous donc ! cria la sage-femme. — Ah ! quand vous l'empêcherez de se miner, par exemple ! dit Coupeau la bouche pleine » (*L'Assommoir* : 468). La sage-femme la fait taire, parce que ce n'est pas important dans son état. Un autre cas vient quand maman Coupeau meurt et le père Bazouge dit des bêtises à Gervaise : « — Taisez-vous, père Bazouge ! dit sévèrement Lorilleux, accouru au bruit des voix. Ce ne sont pas des plaisanteries convenables » (*L'Assommoir* : 665). Et quand Gervaise et Coupeau viennent chercher Nana au *Salon de la Folie* où elle danse, Coupeau lui crie et Gervaise le fait taire : « Gervaise, les dents serrées, le poussa, en disant : — Tais-toi !... Il n'y a pas besoin de tant d'explications » (*L'Assommoir* : 741).

Les cas ne manquent pas où la personne supplie l'autre de se taire, soit par la vergogne : « Comme elle élevait la voix, en souhaitant d'être pincée dans la rue, à la seule fin d'emmener elle-même l'insolent au poste et de le livrer à Poisson, Gervaise, d'un geste, la supplia de se taire, parce que les ouvrières écoutaient » (*L'Assommoir* : 560), soit par la peur d'être écouté : « Comme le chapelier haussait la voix, elle le supplia de se taire. Et elle écouta, l'oreille tendue vers le cabinet où couchaient Nana et maman Coupeau. La petite et la vieille devaient dormir, on entendait une respiration forte » (*L'Assommoir* : 632), soit parce qu'elle veut dire quelque chose d'importance :

— Votre mère m'en veut, je le sais, reprit Gervaise à voix basse. Ne dites pas non... Nous vous devons tant d'argent ! Mais lui, se montra brutal, pour la faire taire. Il lui secoua la main, à la briser. Il ne voulait pas qu'elle parlât de l'argent. Puis, il hésita, il bégaya enfin : — Écoutez, il y a longtemps que je songe à vous proposer une chose... Vous n'êtes pas heureuse. Ma mère assure que la vie tourne mal pour vous... (*L'Assommoir* : 616).

Les silences négatifs peuvent se produire d'une autre manière pendant une conversation. Notamment, dans la scène qui ouvre le roman, le dialogue entre Lantier et Gervaise est plein de silences incommodes et elle donne la sensation d'être entrecoupée par eux : « Le silence régnait, ils n'avaient plus échangé une parole. Lui, semblait attendre. Elle, rongant sa douleur, s'efforçant d'avoir un visage indifférent,

se hâtait. [...] Il lui laissa ramasser deux ou trois mouchoirs. Et, au bout d'un nouveau silence, il reprit : —Est-ce que tu as de l'argent ? » (*L'Assommoir* : 383). Et quand Gervaise vient voir Goujet dans l'atelier, la situation les fait se sentir mal à l'aise et des silences incommodes se produisent à cause de leur timidité : « Puis, comme tous deux ne se disaient plus rien, noyés de ténèbres, il parut se souvenir, il rompit le silence : —Vous permettez, madame Gervaise, j'ai quelque chose à terminer. Restez là, n'est-ce pas ? vous ne gênez personne » (*L'Assommoir* : 529).

Nous trouvons plusieurs fois dans le texte le syntagme *il y eut un silence*, toujours pour caractériser une circonstance où les silences se produisent soudainement à cause d'un fait extérieur et inattendu qui empêche les personnages de continuer à parler : « Il y eut un silence. Un garçon venait de poser sur la table une gibelotte de lapin, dans un vaste plat, creux comme un saladier » (*L'Assommoir* : 453). Notamment, ce silence-là est provoqué par la mise-en-scène du repas qui devient plus important que la conversation. En fait, les invités ne sont pas là pour souhaiter du bonheur aux Coupeau, mais pour manger et boire gratuitement : « Il y eut un silence, la société buvait, les dames levaient le coude, d'un trait, jusqu'à la dernière goutte » (*L'Assommoir* : 568).

L'expression *sans une parole* est aussi fréquente dans le roman, et suggère la mécanisation de l'ouvrier qui agit plutôt comme un robot, ou dans un état d'obnubilation, de vidange ou d'épuisement psychologique : « Par moments, un ouvrier s'arrêtait court, rallumait sa pipe, tandis qu'autour de lui les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris, qui, un à un, les dévorait, par la rue béante du Faubourg-Poissonnière » (*L'Assommoir* : 378). Le syntagme similaire *sans un mot* exprime l'intérêt avec lequel Gervaise écoute ce qui est en train d'être dit : « Gervaise écoutait toute cette histoire, sans un mot, la face pâle, avec un pli nerveux aux coins des lèvres qui ressemblait à un petit sourire » (*L'Assommoir* : 549). Aussi, l'expression *sans échanger un mot* est dotée de la même signification :

Puis, dehors, ils n'échangèrent pas un mot. Il ne trouva rien ; il dit seulement qu'elle aurait pu emmener Étienne, s'il n'y avait pas eu encore une demi-heure de travail. Elle s'en allait enfin, quand il la rappela, cherchant à la garder quelques minutes de plus. —Venez donc, vous n'avez pas tout vu... Non, vrai, c'est très curieux (*L'Assommoir* : 535).

Pareillement, les expressions *ne rien dire* : « Et Gervaise, réfugiée auprès de maman Coupeau, devant une des fenêtres, ne disait rien, honteuse, sentant que toutes ces récriminations retombaient sur elle » (*L'Assommoir* : 459), *ne pas parler* : « Gervaise, énorme, tassée sur les coudes, mangeait de gros morceaux de blanc, ne parlant pas, de peur de perdre une bouchée ; et elle était seulement un peu honteuse devant Goujet, ennuyée de se montrer ainsi, gloutonne comme une chatte »

(*L'Assommoir* : 578), et *ne rien répondre* : « —Ça ne me va pas... Je reste où j'ai affaire, entends-tu ! Elle ne répondit rien. Elle était toute tremblante » (*L'Assommoir* : 571) soulignent l'absence de communication entre deux ou plusieurs personnes.

Ces expressions ne manquent pas d'une certaine note lyrique, mais on trouve aussi la périphrase *ne pas ouvrir le bec*, qui appartient au registre familier que Zola utilise en abondance : « —Je t'amène la séquelle ! cria Coupeau. Tant pis ! ils ont voulu te voir... N'ouvre pas le bec, ça t'est défendu » (*L'Assommoir* : 469).

Enfin, *manquer la voix* et *rester muet(te)* expriment la même chose :

—Ah ! garce !... ah ! garce !... ah ! garce !... grognait-il d'une voix étouffée, accompagnant de ce mot chaque coup, s'affolant à le répéter, frappant plus fort à mesure qu'il s'étranglait davantage. Puis, la voix lui manqua, il continua de taper sourdement, follement, raidi dans sa cotte et son bourgeron déguenillés, la face bleuie sous sa barbe sale, avec son front chauve taché de grandes plaques rouges (*L'Assommoir* : 556).

Dans ce cas-ci, la voix est substituée par les coups et les tapes, que Zola laisse parler eux-mêmes pour souligner la brutalité des actions de Bijard battant sa femme. Ici l'action est plus importante que ce qu'on peut exprimer verbalement. *Rester muette* est d'ailleurs une expression récurrente spécialement réservée à la seule caractérisation d'un personnage, concrètement Gervaise. Elle reste muette quand Coupeau tombe du toit : « Gervaise, muette, la gorge étranglée par l'angoisse, avait serré les mains, les élevait d'un geste machinal de supplication. Mais elle respira bruyamment, Coupeau venait de remonter sur le toit, sans se presser, en prenant le temps de cracher une dernière fois dans la rue » (*L'Assommoir* : 481) ; dans la scène où Virginie lui parle de Lantier : « Un jour, elle dit l'avoir rencontré ; et, comme la blanchisseuse restait muette, elle n'ajouta rien, puis le lendemain seulement laissa entendre qu'il lui avait longuement parlé d'elle, avec beaucoup de tendresse » (*L'Assommoir* : 552) ; et lorsqu'elle voit la vieille malle de Lantier et se souvient du jour où ils sont venus de Plasans : « Cependant, Boche donnait un coup de main à Lantier. La blanchisseuse les suivit, muette, un peu étourdie » (*L'Assommoir* : 604). Sachant qu'il s'agit de fortes émotions de la protagoniste qui l'empêchent de parler, il est naturel que Zola ait épargné cette utilisation dans d'autres occasions, afin de ne pas dépenser sa force émotionnelle.

En résumé, il faut dire que la fonction narrative du paralangage dans *L'Assommoir* de Zola est celle de souligner le monde brutal et les conditions dures des ouvriers sous le Second Empire. Selon Jacquet (1995 : 29), « [t]outes ces notations qui étoient le texte, nébuleuse plus ou moins denses, demeurent fortement inscrites dans la mémoire du lecteur par la violence, par la force, presque l'excès ». Le comportement verbal des ouvriers, plein de grossièretés et de langage vulgaire, accompagné par des cris, l'action de cracher ou leur manière de parler bégayant devient, dans le

monde zolien, une sorte de distinctif, d'emblème anthropologique ou social, celui de la classe basse. Jacquet (1995 : 75) aussi affirme que « [c]hez Zola, les bruits sont des formes de destruction, ils ont toujours des effets dévastateurs. Jamais rien positif ne saurait être associé à un bruit. Les bruits abîment les hommes et les bruits abîment les pages ».

En plus, les personnages masculins se montrent supérieurs aux femmes, alors il s'agit d'un monde géré par les hommes qui imposent leur position privilégiée moyennant la force.<sup>5</sup> Cette force est supérieure à celle des femmes qui deviennent victimes des toute sorte de brutalités des hommes ivres changés en bêtes enragées sous les effets dévastateurs de l'alcool. Leur animalité se montre aussi dans l'impossibilité de gérer leurs émotions, que soit dans le cas des hommes ou des femmes.

Le petit monde du quartier Goutte d'Or est plein de ragots et de conspirations et avec cela Zola veut nous montrer qu'il n'y a pas lieu pour l'homme moral ; les personnages sont mesquins, même caricaturales par leur méchanceté et vices. Depuis son arrivée à la capitale, Gervaise, jeune et gaie, fait l'effort d'être une femme vertueuse malgré sa vie dure, après l'abandon de Lantier, quand elle reste toute seule et sans argent dans la grande capitale. Les effets de la grande ville qui se laissent sentir sur les personnages sont nuisibles. D'après Butler, Paris devient une évocation mythique « conçu comme un monstre ayant le goût inassouvi de la chair humaine » (Butler, 1983 : 63). Dans le roman, en effet, la capitale acquiert les traits d'une prodigieuse hydre qui dévore les ouvriers, même notre protagoniste. Cette force destructrice du milieu est bien reflété dans l'évolution du personnage pas seulement physiquement, mais aussi linguistique et paralinguistiquement. Le timbre de sa voix devient gras avec l'annonce de son malheur. Dans ce sens, le paralangage accompagne la structure pyramidale du roman de l'ascension du bonheur à la chute de l'héroïne. Même la qualité de voix d'autres protagonistes clés dans le roman est spécifiée, dans ce que Philippe Hamon (1983 [2011]) appelle « l'étiquette du personnage », constituant un ensemble avec le nom et le prénom des personnages et leur portrait physique et psychologique.

Dans cette étude paralinguistique on a pu voir aussi comment les bruits distinctifs des personnages sont associés aux machines et les sons caractéristiques des animaux aux personnages. Cette confusion est intentionnée ; Zola veut souligner la personnification des machines (elles deviennent une autre sorte des personnages)<sup>6</sup> et l'animalisation de l'homme (les personnages deviennent et adoptent le comportement des bêtes), traits très communs dans le mouvement naturaliste.

---

<sup>5</sup> Selon Borie (1971 : 47), « La violence virile du héros, elle est aussi le monstre menaçant ».

<sup>6</sup> L'introduction de machines au cours de la Révolution Industrielle remplace le travail manuel du travailleur, qui les perçoit comme un ennemi mortel.

Les bruits et les silences présents dans le roman agissent aussi comme des marqueurs du temps de travail, dont Zola était fier. Pour lui, le temps, c'était l'argent, à la manière de Franklin. Les bruits donc marquent le rythme du travail dans la capitale et les silences ambiants représentent le temps du repos des ouvriers. En plus, quand il décrit un silence absolu dans la capitale française, celui gagne un effet esthétique important, parce que la grande capitale ne dort jamais.

Il est impossible d'exagérer l'effet sonore que le paralangage apporte au roman. Le lecteur a de la chance d'écouter les personnages qui deviennent réels, comme ceux de Balzac sur lesquels il a toujours parlé comme de ses vrais amis de chair et d'os et non de personnages fictifs. Ce recours narratif nous apporte un degré du réalisme important qui suspend totalement notre incrédulité, comme une fois le décrit Samuel Taylor Coleridge. C'est pour ça que le microcosme zolien dans *L'Assommoir* a la capacité de nous secouer face au destin impitoyable de chacun de ses personnages. De même, ce degré du réalisme au temps de sa publication a suscité des critiques importants par Ulbach (la littérature putride) ou Barbey d'Aurevilly, entre beaucoup d'autres. Ses critiques portent principalement sur l'immoralité et l'obscénité de certaines scènes précédentes dans les romans de la saga *Les Rougon-Macquart* du point de vue de la tradition chrétienne : « l'œuvre analysée est condamnée parce qu'elle contredit [...] une vérité à laquelle on tient et que l'on proclame avec force » (Pagès, 1993 : 45). D'autre côté, il faut surligner ici ce que dit Jacquet (1995 : 33) à propos des bruits zoliens : « [ils] ne cherchent pas à produire une orchestration sonore d'une réalité qu'ils voudraient décalquer », mais, « [ils] doivent être avant tout reconnus comme des bruits sociaux, moraux. Ils ne menacent pas tant les oreilles des personnages que la conscience du lecteur, certaines de ses sécurités ». Elle parle de certain « poids idéologique » des bruits qui pèsent par leur force et qui peuvent donner une sensation d'une réalité fautive ayant un but plutôt de secouer la conscience du lecteur. De la même manière, on peut ajouter que le degré de mimésis dans *L'Assommoir* est des fois défié quant aux portraits des personnages, comme l'affirme Hamon (2011 [1983] : 169) : « [c]ela si on considère le portrait isolément, en lui-même et par lui-même et pour lui-même, ou dans une simple fonctionnalité référentielle (mimétique) ; [...] alors le portrait zolien est très peu réaliste ». C'est donné à la caractéristique principale du système de personnages zoliens qui agissent toujours en relation les uns avec les autres par opposition, confrontation ou corrélation.

### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUERBACH, Erich (1950) : *Mimesis : La realidad en la literatura*. Mexique, Fondo de cultura económica.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1999) : *De Balzac à Zola. Critiques et polémiques*. Paris, Les Belles Lettres.
- BONNAFOUS, Simone (1981) : "Recherche sur le lexique de *L'Assommoir*". *Les Cahiers Naturalistes*, 55, 52–62.
- BORIE, Jean (1971) : *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*. Paris, Éditions du Seuil.
- BRUNET, Étienne (1985) : *Le vocabulaire de Zola*. Paris–Genève, Champion - Slatkine.
- BUTLER, Ronnie (1983) : « Structures des récurrences dans *L'Assommoir* ». *Les Cahiers Naturalistes*, 57, 60–73.
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (2012) : *Ortolang. Outils et ressources pour un traitement optimisé de la langue*. Nancy, ATILF / CNRS. Disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/definition>.
- HAMON, Philippe (2011) : *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Paris, Droz [1<sup>e</sup> éd. 1983].
- JAQUET, Marie-Thérèse (1995) : *Le bruit du roman : Le Père Goriot, Madame Bovary, Germinal*. Paris, Nizet.
- PAGÈS, Alain (1993) : *Émile Zola : bilan critique*. Paris, Nathan.
- PETROVSKA, Marie (1972) : « Les sons et le silence dans les romans de Zola (*L'Assommoir, Germinal, La Bête Humaine*) ». *Romance Notes*, 14 (2), 289-298.
- POYATOS, Fernando (1994a) : *La comunicación no verbal I : Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid, Istmo.
- POYATOS, Fernando (1994b) : *La comunicación no verbal II : Paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid, Istmo.
- POYATOS, Fernando (1994c) : *La comunicación no verbal, III : Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid, Istmo.
- TRAGER, George L. (1958) : « Paralanguage : A first approximation ». *Studies in Linguistics*, 13, 1–12.
- ULBACH, Louis (1868) : « Littérature putride ». *Le Figaro*, 23 janvier.
- ZOLA, Émile (1880) : *Le roman expérimental*. Paris, G. Charpentier et Cie Éditeurs.
- ZOLA, Émile (1877) : *L'Assommoir*, dans *Les Rougon-Macquart*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, t. II.