

La vie nue de *L'Assommoir*: Lalie et Gervaise dans le tombeau de la maison

Agnieszka TWOREK
Chercheuse indépendante

ABSTRACT

The novel L'Assommoir (1877) by Émile Zola lays bare the violence that men inflicted on close relatives in working-class families in nineteenth-century France and calls attention to the precarious conditions of women and children of that era. This article focuses on a secondary character, Lalie Bijard, who is brutalized and tortured by her father to the point of death, making her a martyr like her patron saint Eulalia. I demonstrate that her story is much more important to the plot than it may first appear and reveal an unexpected kinship and resemblance between Lalie and the novel's protagonist, Gervaise Coupeau. The placement of these characters in a Goutte-d'Or apartment building that resembles a prison or a cemetery highlights their suffering, captivity, and powerlessness. Their story reflects the fragile status of women and children in a time when they were not yet protected by the law and living at the mercy of the sovereign male. They thus resemble Giorgio Agamben's homo sacer, a person devoid of agency and legal rights and reduced to bare life.

RÉSUMÉ

L'Assommoir (1877) d'Émile Zola est un roman qui documente et met à nu la violence infligée par l'homme sur ses proches au sein de la famille ouvrière du XIXe siècle et la condition précaire de l'enfant et de la femme à cette époque. Cet article propose d'analyser un personnage secondaire, Lalie Bijard qui est brutalisée par son père jusqu'à sa mort martyre, à l'instar de sa patronne sainte Eulalie. L'article démontre une parenté inattendue et une ressemblance entre Lalie et l'un des personnages principaux, Gervaise Coupeau. Le placement de ces personnages féminins dans un immeuble de la Goutte-d'Or qui ressemble à une prison ou à un cimetière met en relief leur souffrance, leur captivité et leur impuissance. De plus, leur histoire reflète le statut fragile de l'enfant et de la femme de cette époque qui ne sont pas encore protégés par la loi et qui vivent à la merci d'un souverain masculin. Ainsi, ils ressemblent à ce que Giorgio Agamben appelle l'homo sacer, une personne privée de sa capacité d'agir et de droits légaux et réduite à la vie nue.

Examinant dans *La Revue philanthropique* de décembre 1897 la question de la protection de l'enfance, A. Cambillard déclare:

Depuis quelques années, les martyres d'enfants se sont révélés si nombreux que la grande presse s'est émue [...] si bien qu'aujourd'hui cette question de protection [de l'enfance] est devenue une véritable préoccupation nationale. [...] Ainsi la petite Lalie de

L'Assommoir, tuée lentement à coups de fouet par son père, l'ignoble Bijard, n'est pas un mythe enfanté par l'imagination de M. Zola, mais un document humain.¹

Ainsi, dans *L'Assommoir* (1877), Zola-romancier s'apparente à un photojournaliste qui documente et fait voir les violences paternelles et les violences conjugales au sein de la famille ouvrière du XIXe siècle; il dénonce indirectement la condition sociale de l'enfant et de la femme de son époque.

Zola expose impitoyablement le corps déchiré de l'enfant, verbalisant et visualisant la monstruosité paternelle. Provoquée par l'alcoolisme, la violence patriarcale de Bijard envers Lalie brise et déforme les liens du sang entre ces deux personnages; elle ensanglante le texte zolien et réduit la petite fille au statut d'objet. Pathologique et morbide, la relation entre le père et l'enfant ressemble étrangement aux rapports entre le bourreau et sa victime. Cette bestialité fait éclater la sphère domestique pour la transformer en espace hors-la-loi, d'autant plus que la maison de la Goutte-d'Or que les personnages de *L'Assommoir* habitent est dépeinte comme une maison déformée, une maison-nécropole.

L'histoire de Lalie Bijard, personnage secondaire de *L'Assommoir*, est loin d'être un épisode anodin. En premier lieu, parce que chaque fois qu'elle est racontée par le narrateur, elle précède plusieurs moments-clés dans la vie de l'héroïne du roman – Gervaise Coupeau qui, d'ailleurs, se prend d'une grande affection pour la petite et qui se reconnaît dans sa misère. Dans mon analyse, je démontrerai non seulement la similitude de ces deux personnages mais, en outre, je dévoilerai comment ce rapport de proximité des personnages de fiction, maltraités et marginalisés, témoigne du statut précaire de l'enfant et de la femme dans la société au XIXe siècle – tous les deux dépourvus de droits et réduits, selon la terminologie de Giorgio Agamben, à la vie nue, à la *zoê*.²

Bien que la déchéance des Coupeau constitue le cœur de *L'Assommoir*, l'exemple des Bijard nous renseigne aussi amplement sur l'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. Avant de franchir le seuil de la chambre des Bijard, famille foncièrement pathologique, il importe de souligner que Lalie et son père ne sont pas simplement des inventions zoliennes mais également des personnes issues d'un fait divers. Comme le rappelle Henri Mitterand: "C'est vers [1873] que Zola dut joindre au dossier l'histoire de 'la petite mère' de douze ans morte d'épuisement et de coups, qui servira de modèle à l'épisode de Lalie Bijard, et que relatait Louis Ratisbonne dans *L'Événement* (Ms. 10.271, f 212)."³ Dans le dossier préparatoire sur son roman, Zola inclut un article découpé d'un journal:⁴

¹ A. Cambillard, "La protection de l'enfance au Congrès de Rouen," *La Revue philanthropique* 2 (Paris: Masson et Cie, 1897): 224, 226.

² Voir Giorgio Agamben, *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, traduit de l'italien par Marilène Raiola. (Paris : Seuil, 1997).

³ Voir l'étude de Henri Mitterand, "Les origines lointaines," dans Émile Zola, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, t. 2, éd. Armand Lanoux (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961) 1542. C'est à cette édition que toutes les citations tirées de *L'Assommoir* renvoient dans les pages suivantes.

⁴ Il est important de rappeler que Zola conservait des coupures de journaux qui décrivaient des crimes. "Depuis longtemps, je veux faire une étude, et j'ai commencé un dossier. Mon idée est simple: je coupe dans les journaux les plus répandus, ceux qui se piquent d'être lus par les mères et les filles, les épisodes épouvantables, les détails des crimes et des procès qui mettent cyniquement à nu toute l'ordure de l'homme." Voir Émile Zola, *Le Roman expérimental* (Paris: Charpentier, 1902) 280.

M. Ratisbonne consacra dans *L'Événement* un chapitre ému à l'héroïsme de jeunes enfants malheureux, et il cite la triste épopée qu'on va lire:

J'ai connu une grande sœur. Elle avait bien douze ans. Sa mère était morte. Elle se fit la mère de trois petits enfants qui restaient orphelins comme elle. Elle les débarbouillait, leur apprenait à lire, tenait le ménage, et ne manquait pas d'aller au chantier porter la soupe à son père. Le père était adonné à la boisson, et elle avait hérité des coups qu'il distribuait à sa mère de son vivant chaque fois qu'il revenait du cabaret. De fatigue et de peine elle tomba en langueur; mais elle ne se coucha pas. Toute malade qu'elle était, elle restait debout, couvrant toujours la petite nichée de sa protection et de ses soins les plus tendres. À la fin, le mal empira.

Un jour le père rentra ivre et furieux.

— Où es-tu malheureuse! Je te cogne!

— Ici, dit la petite. Et le père, la voyant étendue cette fois toute livide sur son lit, les enfants pleurant près d'elle, fut dégrisé subitement.

Il tomba à genoux.

— Ah ! ma petite mère, qu'as-tu ?

— Je vais mourir, père. Je te recommande les enfants. Aies-en bien soin, je t'en prie.

Et ce fut le dernier mot de cette "petite mère" qui avait douze ans.⁵

Les références à cette famille dégénérée apparaissent dans quatre chapitres de *L'Assommoir*, à savoir dans les chapitres V, VI, X et XII. Dans le cinquième chapitre, nous voyons tout d'abord madame Bijard, femme "osseuse, la face tachée de plaques rouges" (505), que "son soûlard de mari, un serrurier, tuait de coups chaque soir en rentrant" (509). Sont donc immédiatement soulignées les lésions, marques de la torture que cette femme subit quotidiennement dans son logement partagé aussi avec "sa petite, âgée de deux ans, une enfant nommée Eulalie, qui avait déjà de la raison comme une femme. On pouvait la laisser seule; elle ne pleurait jamais, elle ne jouait pas avec les allumettes" (509-10). Dans les chapitres qui suivent, Zola n'offre pas à la vue les séquelles de la violence infligée par Bijard: il met plutôt en scène la violence elle-même.

Quoique dans l'imaginaire populaire, la maison constitue traditionnellement un nid familial, sûr et chaleureux, dans *L'Assommoir*, dépouillée de connotations positives, elle se transforme, particulièrement dans les derniers chapitres, en espace menaçant dont le décor le plus commun est la violence. Si dans l'univers créé par Zola l'on pouvait retrouver quelques traces de "la maternité de la maison" dont parle Bachelard dans *La Poétique de l'espace*,⁶ elles conduiraient uniquement à comparer l'habitation de la Goutte-d'Or à une mère infanticide. Monstrueuses, la chambre et la maison sont empreintes de violence, devenant successivement pour Lalie une prison et un tombeau.

Il importe de s'arrêter un instant sur l'image de ce bâtiment nu et froid qui joue, d'une certaine manière, le rôle d'un personnage dans ce roman, et qui provoque le cauchemar de plusieurs de ses habitants. Cette maison fonctionne comme un catalyseur de la destruction de certains personnages. Or, Lalie et sa mère ne sont pas les seules femmes maltraitées dans les murs de cet immeuble ouvrier. Maman Coupeau, belle-mère de Gervaise, se trouve littéralement

⁵ Voir folio 212r dans *Émile Zola. Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. L'Assommoir. Dossier préparatoire*. Web. Consulté le 24 septembre 2024. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53009325h/f431.item.zoom>> .

⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris: Presses universitaires de France, 1957) 27.

emprisonnée dans la chambre qu'elle partage avec la petite Nana et dont "la lucarne ronde, près du plafond, laissait tomber un jour louche et pâle de cave" (633). Pendant la journée, seule dans la chambre, elle répète: "Mon Dieu! que je suis malheureuse!... En prison, oui, c'est en prison qu'ils me feront mourir!" (633). Pareillement, le père Bru, un ancien ouvrier trop pauvre pour se permettre une chambre, "restait des journées sans bouger, sur un tas de paille" (686) sous l'escalier où mourra plus tard l'héroïne de *L'Assommoir*, Gervaise.

D'autres exemples abondent dans le roman, qui mettent en valeur l'aspect carcéral de ce bâtiment. C'est une maison "couleur de boue, d'une nudité interminable de murs de prison" (414), dont "les portes uniformes [sont] à la file comme des portes de prison ou de couvent" (423). Au fil de la lecture, la désintégration de la maison se fait plus nette: "Le long du corridor, il y avait un silence de crevaisson, et les murs sonnaient creux, comme des ventres vides. Par moments, des danses s'élevaient, des larmes de femmes, des plaintes de mioches affamés, des familles qui se mangeaient pour tromper leur estomac" (686). En lisant cette description, le lecteur a davantage l'impression de pénétrer dans un espace hétérotopique tel une prison que dans un immeuble d'habitation.⁷ Selon Foucault, les hétérotopies sont "des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables."⁸ Il précise que "[l]es hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables."⁹ La prison en est un des exemples. La maison de la Goutte-d'Or est un lieu de claustration pour de nombreux personnages, qui se trouvent en lisière de la société, comme je l'ai démontré plus haut.

Il serait possible d'aller plus loin et de dire que les personnages de *L'Assommoir* ne sont pas "déposé[s] dans le berceau de la maison"¹⁰ mais dans le cercueil de la maison, ce dont témoignent les cadavres de maman Coupeau, Madame Bijard, Lalie, le père Bru et Gervaise. Il n'est pas surprenant que "[d]ans la cour, [Gervaise] se [croie] au milieu d'un vrai cimetière" (778). D'ailleurs, la mort préoccupe jusqu'aux plus jeunes habitants de cet immeuble. Dans la même cour, la fille de Gervaise, Nana, joue aux funérailles avec d'autres enfants. Ayant volé un sabot à Madame Boche, une des voisines, elle le transforme en corbillard:

Elle l'attacha avec une ficelle, se mit à le traîner, comme une voiture. De son côté, Victor eut l'idée d'emplier le sabot de pelures de pomme. Alors, un cortège s'organisa. Nana marchait la première, tirant le sabot. [...] Et le cortège chantait quelque chose de triste, des oh! et des ah! Nana avait dit qu'on allait jouer à l'enterrement; les pelures de pomme, c'était le mort. (520)

Il est intéressant que les enfants ne mettent pas de poupée dans le sabot mais plutôt des pelures de pomme – des déchets – représentant le défunt. Cette scène grotesque présage l'enterrement de maman Coupeau, qui aura lieu plus loin dans le roman et auquel Nana, sa petite fille, ne pourra pas assister.

L'aspect nécropole de la maison de la Goutte-d'Or est davantage souligné par la présence du croque-mort, Bazouge, parmi ses habitants, ce qui préoccupe Gervaise:

⁷ Foucault a présenté le concept d'hétérotopie dans une conférence donnée devant des étudiants d'architecture en 1967. Voir Michel Foucault, "Des espaces autres," *Dits et Écrits 1954–1988, IV, 1980–1988* (Paris: Gallimard, 1994).

⁸ Foucault 755-56.

⁹ Foucault 760.

¹⁰Bachelard 26.

Pour sûr, quand Bazouge arrivait, ça sentait le mort à travers la cloison. On se serait cru logé devant le Père-Lachaise, en plein royaume des taupes. Il était effrayant, cet animal, à rire continuellement tout seul, comme si sa profession l'égayait. [...] Pendant des heures, elle tendait l'oreille, elle croyait que des enterrements défilaient chez le voisin. [...] [L]e vieux arrivait avec son odeur de cimetière [...]. Ne lui avait-il pas offert deux fois de l'emballer, de l'emmener avec lui quelque part, sur un dodo où la jouissance du sommeil est si forte, qu'on oublie du coup toutes les misères? (687-88)

La présence du croque-mort contamine l'immeuble de la Goutte-d'Or, lequel semble envahi par la mort. Comme dans la parodie d'enterrement enfantine effectuée par Nana, on voit ici l'illusion des enterrements qui se produisent dans la chambre de Bazouge, bien sûr imaginés par Gervaise. L'ambiance du cimetière ne peuple pas seulement la cour mais également le logement de Bazouge. Bien que cette maison sinistre se situe plus près du cimetière de la Chapelle, le plus petit de Paris où maman Coupeau sera enterrée, Gervaise a l'impression que sa maison se trouve devant le Père-Lachaise, le plus grand cimetière de Paris, situé dans un autre quartier.

La maison de la Goutte-d'Or se métamorphose, et s'apparente non seulement à une prison et à un cimetière mais également à un monstre: "La maison était toute sombre. [Gervaise] entra là-dedans, comme dans son deuil. À cette heure de la nuit, le porche, béant et délabré, semblait une gueule ouverte" (778). Dans cet espace cauchemardesque, on ne vit pas; on y végète. L'espace domestique menace et effraie Lalie, comme nous le verrons plus loin, mais encore Gervaise: "Quand elle fut à sa porte, elle n'entra pas, sa chambre lui faisait peur" (756). Nous percevons nettement une relation antagoniste entre l'espace et le personnage, qui n'est nulle part à l'abri.

Curieusement, non seulement *le dedans*, ou l'intérieur de la maison, mais également *le dehors*, l'espace urbain, se transforment dans ce texte en un univers carcéral et hostile. L'exemple le plus frappant se trouve dans le chapitre XII, lorsque, agonisante, Gervaise traîne dans les rues: "Autour d'elle, les femmes muettes et noires, sous les arbres, voyageaient, enfermaient leur marche dans le va-et-vient régulier des bêtes en cage" (770). Au sein de ce paysage morbide, Gervaise et le père Bru, mendiant, se retrouvent "sous la neige qui les fouett[e]" (774). Plus tard, lorsque Gervaise continue à vagabonder dans les rues hostiles de Paris, "des murs gris l'enferm[ent]" (774). Il semble que Zola construise minutieusement ce décor cauchemardesque de la maison et de la ville afin de mettre en relief la souffrance et l'exclusion de ses personnages.

La maison de la Goutte-d'Or devient le théâtre de la violence familiale et, dans le cas de Lalie Bijard – de la torture. Bien que, dans l'imaginaire populaire, la notion de la torture soit essentiellement associée au monde totalitaire ou carcéral, j'insiste sur ce terme dans le contexte de la famille et de *L'Assommoir*. En effet, il s'agit ici de descriptions de brutalités évoquant les méthodes employées par les tortionnaires derrière les murs silencieux des cellules. Dans son livre *Bourreaux et victimes*, Françoise Sironi constate: "La torture fait taire. Elle fait taire les victimes et bourreaux dans un même silence. [...] La torture est un de ces 'faits maudits' qui ont à voir avec la part sombre, la face habituellement cachée de l'espèce humaine."¹¹ Chez Zola, la petite Eulalie, dont le nom signifie en grec celle "qui parle bien" (*eulalos*), demeure silencieuse en face de son père bourreau et de sa propre douleur. Plusieurs fois, elle est décrite comme "muette," avec "son regard muet," ne prononçant "jamais une parole" (691, 694). Elaine Scarry explique que "la douleur physique résiste non seulement au langage mais qu'elle le détruit activement."¹² Le silence

¹¹ Françoise Sironi, *Bourreaux et victimes: Psychologie de la torture* (Paris: O. Jacob, 1999) 11.

¹² Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York: Oxford Univ. Press, 1985) 4. Je traduis.

qui enveloppe la figure frêle de Lalie et son incapacité à se défendre constituent, dans un sens, les plaies que le texte expose à la vue.

Le choix du prénom de la fille aînée de Bijard préoccupe Zola, ce dont témoigne son dossier préparatoire de *L'Assommoir*. Avant d'appeler son personnage Eulalie dite Lalie, Zola l'appelle Catherine mais il rature tout de suite ce prénom. Dans un autre instant, il l'appelle Joséphine mais tout de suite, entre parenthèses, il ajoute: "un nom à trouver."¹³ Catherine Bijard ou Joséphine Bijard n'auraient pas eu le même impact que la fille que Zola prénomme Eulalie car son prénom évoque sainte Eulalie, martyre espagnole, vénérée au XIXe siècle dans le Midi de la France où Zola a passé son enfance et son adolescence.¹⁴ Cette sainte est morte en 304 à l'âge de douze ans à la suite de tortures atroces: entre autres, elle a été fouettée, brûlée (sans succès) et décapitée.¹⁵ Or, Lalie Bijard de *L'Assommoir* est calquée non seulement sur "la petite mère" de l'article de Ratisbonne que nous avons cité plus haut, mais elle est également calquée sur cette martyre. Agonisante, Lalie était "toute nue, et d'une nudité saignante et douloureuse de martyre. [...] On adore dans les églises des saintes fouettées dont la nudité est moins pure" (759). Devant cette figure d'innocence violentée, Gervaise s'agenouille et essaie de prier comme si elle se trouvait devant une gisante sculptée à l'église.

Le fait divers dont Zola s'inspire ne mentionne pas les détails des supplices subis par une fille de la famille ouvrière qui sert de modèle pour le personnage de Lalie. Curieusement, les détails des atrocités commises par son père sur Lalie évoquent les tortures de sainte Eulalie de Barcelone dépeinte dans *Les Petits Bollandistes. Vies des saints*.¹⁶ En outre, ces deux personnages sont décrits de la même façon. Dans le texte hagiographique, on voit sainte Eulalie, malgré son "extrême jeunesse," représentée comme "une personne d'une force d'âme au-dessus de son âge",¹⁷ dans *L'Assommoir*, le narrateur décrit Lalie Bijard comme une fille "d'une raison au-dessus de son âge" (694). La martyre espagnole est une "frêle créature"¹⁸ et la martyre du roman en question est une "chère créature de souffrance" (694). Sainte Eulalie ressemble à une proie et son oppresseur à un tigre: "Cette jeune vierge [...] étonna le tigre altéré de sang, qui flaira aussitôt une proie digne de sa brutalité."¹⁹ Dans le roman de Zola, Lalie ressemble à "un pauvre petit chat" et son père à "un loup enragé" (689).²⁰ Encore plus frappants sont les sévices que ces deux filles endurent. Toutes les deux sont fouettées par leurs bourreaux. On "fustigeait [sainte Eulalie] avec une verge d'un

¹³ Voir folio 131r, 163r et 165r dans *Émile Zola. Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. L'Assommoir. Dossier préparatoire*. Web. Consulté le 20 septembre 2024. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53009325h/f337.item.zoom>>.

¹⁴ Critique ardent de l'église catholique dans sa vie adulte, Zola, en tant qu'enfant et adolescent, a pourtant reçu une instruction religieuse à la pension Notre-Dame et au collège d'Aix et il a même gagné quelques prix dans cette matière.

¹⁵ *Cantilène de sainte Eulalie* qui raconte le martyre de cette sainte espagnole est la première œuvre littéraire composée en ancien français. Ce manuscrit copié dans l'abbaye de Saint-Amand vers l'an 880 a été découvert à la bibliothèque de Valenciennes en 1837. Web. Consulté le 24 septembre 2024.

<https://oraprdnt.uqtr.quebec.ca/portail/gscw031?owa_no_site=6815&owa_no_fiche=4>.

¹⁶ Paul Guérin, *Les Petits Bollandistes. Vies des saints*, t. 2 (Paris: Bloud et Barral, Librairies, 1876) 472-74. Ce livre hagiographique en 16 tomes était très connu, lu et réédité au XIXe siècle. L'édition de 1876 que j'ai consultée est la septième édition de cet ouvrage. Plus loin, je montrerai que Zola a dû le consulter.

¹⁷ Guérin 473.

¹⁸ Guérin 473.

¹⁹ Guérin 473.

²⁰ Cette comparaison apparaît aussi dans une autre scène du roman dans laquelle Bijard cingle sa fille sans cesse avec son grand fouet: "Ce pauvre petit chat valsait, fallait voir! [...] Et son loup de père triomphait, l'appelait vadrouille" (693).

bois flexible.”²¹ Dans *L’Assommoir*, Bijard “tenait un grand fouet de charretier tout neuf, à long manche de bois blanc, à lanière de cuir terminée par un bout de ficelle mince” (692) et il s’en sert pour fouetter et cingler sa fille à plusieurs reprises. La torture de sainte Eulalie est décrite comme “un jeu cruel.”²² De même, le père de Lalie invente “un autre petit jeu” pour faire souffrir sa fille aînée lorsqu’il fait chauffer les pièces de monnaie que sa fille doit ramasser en se brûlant les mains (691). Les ressemblances ne s’arrêtent pas là. Dans *Les Petits Bollandistes. Vies des saints*, le barbare Dacien “ordonna de laisser [sainte] Eulalie attachée à une espèce de croix.”²³ Dans le roman de Zola, Gervaise “trouvait souvent Lalie attachée au pied du lit de fer” (690). Enfin, dans le texte hagiographique, on voit la nudité de la martyre espagnole: “[I]l la fit dépouiller, mettre au chevalet, déchirer avec les ongles de fer et les peignes d’acier, et brûler avec des torches ardentes.”²⁴ Lalie Bijard est également dépouillée dans la scène où on la voit mourante:

Lalie était toute nue, un reste de camisole aux épaules en guise de chemise [...]. Elle n’avait plus de chair, les os trouaient la peau. Sur les côtes, de minces zébrures violettes descendaient jusqu’aux cuisses, les cinglements du fouet imprimés là tout vifs. Une tache livide cerclait le bras gauche, comme si la mâchoire d’un étau avait broyé ce membre si tendre, pas plus gros qu’une allumette. La jambe droite montrait une déchirure mal fermée, quelque mauvais coup rouvert chaque matin en trottant pour faire le ménage. Des pieds à la tête, elle n’était qu’un noir. (759)

Zola catalogue toutes les marques de la violence et de la torture sur le corps d’une fille mourante comme le ferait un anthropologue médico-légal devant le cadavre-martyre.²⁵ Enfin, il faut noter que Lalie et sainte Eulalie finissent leur vie à l’âge de quatorze ans, en hiver quand le paysage est enseveli par la neige; la première meurt le 12 ou le 13 janvier, tandis que la deuxième s’éteint le 12 février.²⁶ Ces échos entre cette martyre moderne et cette martyre ancienne suggèrent que Zola a dû lire *Les Petits Bollandistes. Vies des saints* et qu’il s’en est servi pour enrichir et rendre plus complexe le personnage de cette fille ouvrière que sa voisine, Gervaise, malgré ses efforts, n’a pas réussi à protéger contre la bestialité de son père.

²¹ Guérin 473.

²² Guérin 473.

²³ Guérin, 473. Dacien était “émissaire des empereurs Dioclétien et Maximien, ces farouches persécuteurs des disciples de Jésus-Christ.”

²⁴ Guérin 473.

²⁵ Rappelons que Zola a mis non seulement le corps battu et torturé mais également le corps violé. Voir Chantal Pierre, “Viols naturalistes: ‘commune histoire’ ou ‘épouvantable aventure’?” *Tangence* 114 (2017).

<<https://journals.openedition.org/tangence/379>>. Web. Consulté le 25 septembre 2024.

À l’instar de Zola, d’autres écrivains explorent toutes les formes de la violence dans leurs romans, parmi d’autres Octave Mirbeau et Judith Gautier. Voir Juliana Starr, “Sino Evil – See No Evil: Graphic Violence in Octave Mirbeau and Judith Gautier,” *Excavatio* 30 (2018). Web. Consulté le 25 septembre 2024.

<<http://aizen.zolanaturalismassoc.org/excavatio/articles/v30/Starr.pdf>>.

²⁶ Zola écrit dans le dossier préparatoire de *L’Assommoir*: “Lalie (Eulalie) 14 ans en 68. Née en 54.” Voir folio 119r. Plus loin, il indique: “Eulalie, dit [sic] Lalie – quatorze ans quand elle meurt mais si petite qu’on ne lui en donnerait que dix.” Voir folio 131r. Guérin écrit au sujet de Sainte Eulalie: “[À] peine âgée de quatorze ans, elle était déjà mûre pour le ciel.” Voir *Les Petits Bollandistes. Vies des saints* 472. Rappelons que dans le fait divers raconté par Ratisbonne, la petite mère avait douze ans. Voir la pages 3 de cet article.

La violence de Bijard envers Lalie entraîne la dissolution des liens de parenté entre le père et la fille et, de plus, elle les métamorphose en bourreau et en victime.²⁷ Vulgaire et parsemé de jurons, le langage du serrurier constitue un des instruments de la torture. Le père efface le prénom de sa fille en le remplaçant par des noms comme “veau,” “vache,” “margot” et “vadrouille.” Il s’efforce ainsi de déshumaniser et désintégrer Lalie. Alcoolique incapable de rester loin d’une bouteille et de contrôler son propre corps, Bijard s’évertue à contrôler et discipliner le corps innocent de sa fille. Souvent, avant de la frapper, Bijard force Lalie à regarder le fouet. Même l’ameublement de leur chambre, “nue et froide” (556), lui sert d’outil disciplinaire. Vidé de sa fonction ordinaire, le lit devient un poteau de torture:

Lalie [était] attachée au pied du lit de fer; une idée du serrurier, qui [...] ficelait les jambes et le ventre avec de la grosse corde [...] histoire sans doute de tyranniser la petite, même lorsqu’il n’était plus là. [...] Lalie, raide comme un pieu, avec des fourmis dans les jambes, restait au poteau pendant des journées entières.²⁸ (690)

Zola ouvre à deux battants la porte de la chambre des Bijard, forçant les lecteurs à témoigner de ce qui se passe à l’intérieur.²⁹ Aucune autre séquence n’est si déconcertante que les scènes des mauvais traitements infligés à la “petite mère.” En réalité, Zola met les lecteurs dans la position gênante de voyeurs qui regardent passivement la scène des brutalités paternelles; comme le font d’ailleurs la plupart des personnages du roman. Outre les spectateurs indifférents (les personnages du roman, à l’exception de Gervaise et du père Bru) ou passifs (les lecteurs), il existe également des spectateurs-victimes, torturés par la vue de ceux qui souffrent sous leurs yeux. Avant de devenir à son tour une victime de son père, la petite Lalie regarde l’agonie de sa mère, régulièrement battue et maltraitée par son époux. Plus tard, Henriette et Jules, ses cadets, sont témoins de sa propre géhenne, comme il arrive dans l’univers totalitaire ou carcéral, l’une des formes de torture étant de contraindre un prisonnier à regarder la violence infligée à son prochain.

À travers son roman, Zola souligne le désintéressement et l’insouciance des gens envers les plus faibles. Tous les habitants de l’immeuble de la Goutte-d’Or savent ce qui se passe chez les Bijard mais ils refusent de s’en préoccuper. Au moment où le mari alcoolique maltraite brutalement Madame Bijard, Boche, le concierge, appelle sa femme: “Descends, laisse-les se tuer,

²⁷ Il importe de signaler ici que la mise en scène la plus élaborée de la torture chez les Bijard précède toujours directement les tableaux de la violence chez les Coupeau, et annonce leur chute graduelle.

²⁸ N’est-il pas surprenant que les scènes de la torture ayant lieu chez ce serrurier alcoolique, soient dépeintes beaucoup plus méticuleusement que les scènes de la violence chez les Coupeau, pourtant protagonistes de ce roman? D’une part, nous voyons que les bagarres entre Gervaise et Coupeau sont décrites comme s’il s’agissait de scènes de farce; d’autre part, il y a des scènes chez la “petite mère” dont la description, qui fait plutôt penser aux chroniques criminelles, met en scène une violence crue et calculée. Prenons à titre d’exemple la citation suivante: “[Gervaise] devenait un vrai grenier à coup de poing. Coupeau avait un gourdin qu’il appelait son éventail à bourrique; et il éventait la bourgeoise, fallait voir! des suées abominables, dont elle sortait en nage. Elle, pas trop bonne non plus, mordait et griffait” (751). Ce tableau tragicomique et grotesque contraste très vivement avec les scènes morbides qui exposent la souffrance, les privations, les flagellations, les brûlures et bien d’autres brutalités perpétrées sur la petite fille, et que Zola dépeint à grand renfort de détails.

²⁹ Clayton R. Alcorn, Jr., constate dans son article sur l’enfant et son milieu dans *Les Rougon-Macquart* que d’habitude les enfants dans les romans zoliens sont plus mobiles et libres dans leurs déplacements que ne le sont les adultes. Pourtant, dans toutes les scènes, Lalie est confinée à sa chambre, sauf les rares mentions de ses sorties pour faire les courses. C’est peut-être parce qu’elle est forcée de devenir adulte malgré son âge et d’assumer le rôle de sa mère morte. Voir Clayton R. Alcorn, Jr., “The Child and His Milieu in *The Rougon-Macquart*,” *Yale French Studies* 42 (1969) 105-14.

ça fera de la canaille de moins!” (556); seuls Gervaise et Bru, figures victimes de ce roman, intercèdent en faveur de l’épouse. Plus tard, quand cette brute de père tue petit à petit sa fille aînée, aucun des voisins n’agit pour essayer d’empêcher sa mort, à l’exception de Gervaise qui se reconnaît dans cette enfant. Comme le constate Catherine Rollet, “les mauvais traitements des enfants étaient restés socialement invisibles pendant les trois premiers quarts du XIXe siècle.”³⁰ Rappelons ici que *l’Assommoir* a été publié pour la première fois en feuilleton de 1876 à 1877 et qu’il dépeint des événements qui se sont produits entre 1850 et 1868.³¹ La loi sur la protection des enfants maltraités et moralement abandonnés n’existe pas encore; elle ne sera instaurée que le 24 juillet 1889.³² Auparavant, l’état s’occupe uniquement des enfants abandonnés et vagabonds et ignore les enfants vivant dans des familles dysfonctionnelles: “Lorsque l’enfant maltraité dans sa famille n’était pas chassé dans la rue, ni livré à la mendicité ou à la prostitution, son calvaire n’avait aucune chance de figurer dans les programmes de normalisation.”³³ L’histoire de Lalie est donc emblématique de la vie de beaucoup d’autres enfants en France, ainsi que de leur souffrance silencieuse. La nudité du corps déchiré de Lalie, que Zola expose devant les lecteurs de *L’Assommoir*, est une tentative de mettre à nu la violence s’exerçant dans les logements du XIXe siècle, une violence connue mais ignorée par des voisins indifférents.

Ainsi, Zola met en scène une enfant qui vit en dehors de l’espace public et du discours politique. Lalie n’est pas seulement silencieuse parce qu’elle est rouée de coups et torturée par son père. De fait, à l’instar de tous les enfants de son époque, elle n’a pas de voix dans la société à laquelle elle appartient. Cette “petite mère,” malgré sa maturité précoce, reste *infans* – celle qui ne parle pas. Cette incapacité, ce manque de parole, atteste également de son statut civique dans la société patriarcale du XIXe siècle, où l’enfant n’entre pas dans l’espace politique. Comme le rappelle Michelle Perrot, “[au XIX^e siècle] la famille ouvrière est patriarcale. Elle obéit à la loi du père, conforté par le Code civil et qui trouve dans cette autorité une identité légitime.”³⁴ Pour l’illustrer, il suffit de lire le passage suivant, mettant en scène l’audace et l’insolence de Bijard, qui croit disposer souverainement de ses enfants et qui est sûr de son impunité:

Gervaise, tout d’un coup, entra, attirée par les hurlements de la petite. Devant un pareil tableau, elle fut prise d’une indignation furieuse.

— Ah! la saleté d’homme! cria-t-elle. Voulez-vous bien la laisser, brigand! *Je vais vous dénoncer à la police, moi!*

Bijard eut un grognement d’animal qu’on dérange. Il bégaya:

— Dites donc, vous, la Tortillard! *mêlez-vous un peu de vos affaires. Il faut peut-être que je mette des gants pour la trifouiller... C’est à la seule fin de l’avertir, vous voyez bien, histoire simplement de lui montrer que j’ai le bras long.*

³⁰ Catherine Rollet, *Enfants au XIXe siècle* (Paris: Hachette littératures, 2001) 233.

³¹ Après être publié en feuilleton dans *Le Bien public* et ensuite dans *la République des lettres*, ce roman a paru en volume en janvier 1877. Voir Henri Mitterand, “La Rédaction et la Publication,” in Émile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le Second Empire*, t. 2, éd. Armand Lanoux (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961) 1556-60.

³² Théophile Roussel (1816-1903) a été à l’origine de cette loi. Pour lire davantage à son sujet, consulter Catherine Rollet-Echalier. *La Politique à l’égard de la petite enfance sous la IIIe République* (Paris: PUF-INED, 1990) 125-27.

³³ Denis Darya Vassigh, “L’action juridique en faveur des enfants maltraités dans la deuxième moitié du XIXe siècle,” *Criminocorpus* [En ligne], Justice des mineurs, mis en ligne le 06 juillet 2012. Web. Consulté le 3 août 2024. 2024. <<http://journals.openedition.org/criminocorpus/1912>>.

³⁴ Michelle Perrot, “La jeunesse ouvrière: De l’atelier à l’usine,” in *Histoire des jeunes en occident: L’époque contemporaine*, t. 2, (dir.) Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt, (Paris: Seuil, 1996) 100.

Et il lança un dernier coup de fouet qui atteignit Lalie au visage. La lèvre supérieure fut fendue, le sang coula. Gervaise avait pris une chaise, voulait tomber sur le serrurier. Mais la petite tendait vers elle des mains suppliantes, disait que ce n'était rien, que c'était fini.³⁵ (693)

Dans ce passage, nous voyons clairement que Bijard se considère comme un souverain, au-dessus de tout, exerçant un pouvoir incontesté sur ses enfants. Ainsi, la menace de Gervaise, qui veut le dénoncer à la police, ne l'effraye pas. Puisqu'il jouit d'une impunité totale, il abuse quotidiennement du pouvoir paternel. Ce constat soulève ici une question. Ne pourrait-on pas voir l'enfant au XIXe siècle, et auparavant, comme un *homo sacer*, un être relégué à la vie nue, qui peut être tué et n'a aucun droit civique, et dont parle Giorgio Agamben dans son essai? Ce philosophe rappelle que:

Les Grecs ne disposaient pas d'un terme unique pour exprimer ce que nous entendons par le mot *vie*. Ils se servaient de deux mots qui, bien que pouvant être ramenés à une étymologie commune, étaient sémantiquement et morphologiquement distincts: *zoê*, qui exprimait le simple fait de vivre, commun à tous les êtres vivants (animaux, hommes ou dieux), et *bios*, qui indiquait la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou à un groupe.³⁶

Plus loin, il précise:

Ce qui définit la condition de l'*homo sacer*, ce n'est donc pas essentiellement la prétendue ambivalence originaire du sacré qui lui est inhérent, mais plutôt le caractère particulier de la double exclusion dans laquelle il est pris et de la violence à laquelle il est exposé. Cette violence – le meurtre que n'importe qui peut commettre impunément à son encontre – ne peut être définie ni comme sacrifice ni comme homicide, ni comme exécution d'une condamnation ni comme sacrilège.³⁷

Privé de droits, réduit à la *zoê*, exposé à toutes les formes de violence et de sévices, l'enfant au XIXe siècle n'est pas protégé comme il l'est aujourd'hui. Il ne faut pas oublier que la première *Déclaration des droits de l'enfant*, dite *Déclaration de Genève*, date du 26 septembre 1924. Selon ce document, "l'enfant doit être le premier à recevoir des secours en cas de détresse" et il "doit être protégé contre toute exploitation."³⁸ Ce court texte sera suivi par la *Déclaration des droits de l'enfant* adoptée par l'ONU le 20 novembre 1959, qui développe davantage les articles de la *Déclaration de Genève*. Ce document précise que "[l']enfant doit être protégé contre toute forme de négligence, de cruauté et d'exploitation, il ne doit pas être soumis à la traite, sous quelque forme que ce soit."³⁹ Ainsi, de nos jours, l'enfant dans le monde occidental est protégé, au moins en théorie, contre l'abus. Sa condition actuelle s'oppose diamétralement à celle de l'enfant vivant à

³⁵ Je souligne.

³⁶ Agamben 9.

³⁷ Agamben 93.

³⁸ Son texte intégral est disponible sur le site web suivant: <<https://www.humanium.org/fr/texte-integral-declaration-de-geneve/>>. Web. Consulté le 3 août 2024.

³⁹ <<https://www.humanium.org/fr/normes/declaration-1959/texte-integral-declaration-droits-enfant-1959/>>. Web. Consulté le 3 août 2024. En 1989, l'ONU adopte un document encore plus détaillé et élaboré, "La convention internationale des droits de l'enfant."

l'époque de Zola. Réduit à la vie nue, au XIXe siècle, celui-ci n'est guère inclus dans le *bios*, c'est-à-dire la vie sociale et politique réservée aux hommes. C'est pourquoi le silence de Lalie dans le roman en question a une double fonction. Il témoigne de son abus par son père, mais également du statut précaire de l'enfant dans la société.

L'enfance misérable et la vie nue de la fille de Bijard, enfermée dans la maison infernale de la Goutte-d'Or, constitue en quelque sorte une mise en abyme de l'enfance de l'héroïne de *L'Assommoir*. Les existences de ces deux personnages féminins s'entrecroisent non seulement parce qu'elles habitent le même immeuble mais aussi parce qu'elles ont vécu le même cauchemar. Dans son ouvrage critique consacré à ce roman, Jacques Dubois constate que "Gervaise Macquart se dédouble [...] soit à l'intérieur du roman dans la série de 'ses hommes,' soit hors du roman dans celle de ses enfants."⁴⁰ N'est-il pas vrai que Gervaise se dédouble également et, peut-être davantage, dans Lalie? Selon Philippe Hamon, dans les romans de Zola, "le texte se cite soi-même autant qu'il cite un autre texte. [...] [L]'allusion a bien la vertu et la fonction d'une mise en parallèle (une histoire que l'on est en train de lire sur une histoire que l'on a déjà lue); le personnage acquiert donc par là une dimension polyphonique [...]"⁴¹ Ainsi, on pourrait conclure que Lalie, comme je l'ai démontré plus haut, est un personnage à "dimension polyphonique," car elle est inspirée à la fois d'un fait divers contemporain et de Sainte Eulalie, mais, en plus, elle évoque Gervaise lorsque celle-ci était enfant. Et par voie de conséquence, Gervaise également revêt une "dimension polyphonique." De façon très significative, il s'établit dans *L'Assommoir* une analogie entre Lalie et Gervaise. Il existe des affinités et des correspondances entre Gervaise-enfant et Gervaise-adulte, madame Bijard et sa fille Lalie. Dans *La Fortune des Rougon*, roman qui inaugure la série *Les Rougon-Macquart*, publié en 1871, Zola écrit au sujet de Gervaise que:

[C]onçue dans l'ivresse, sans doute pendant une de ces nuits honteuses où les époux s'assommaient, elle avait la cuisse droite déviée et amaigrie, étrange reproduction héréditaire des brutalités que sa mère avait eu à endurer dans une heure de lutte et de soulerie furieuse. Gervaise resta chétive, [...] toute pâle et toute faible. [...] Sur son corps émacié et contrefait, elle avait une délicieuse tête de poupée, une petite face ronde et blême d'une exquise délicatesse.⁴²

Dans *L'Assommoir*, quelques décennies plus tard, Gervaise-adulte voit "dans un coin de la chambre, la petite Lalie, alors âgée de quatre ans, qui regardait son père assommer sa mère" (557). Le portrait de la fille de Bijard ressemble à celui de Gervaise-enfant cité plus haut: "[Sa] chair avait encore tant de délicatesse [...] maigre à faire pleurer" (689); "Elle recevait [les coups de son père] avec ses beaux yeux résignés, sans se plaindre" (689); Lalie "avait une mine pâle et sérieuse" (690). Le jeu de miroir entre ces deux personnages n'est pas fortuit; il souligne davantage leur parenté symbolique et permet en outre d'expliquer la sympathie de Gervaise envers cette petite fille.

Ajoutons au passage que Lalie et Gervaise se ressemblent non seulement parce qu'elles ont vécu une expérience analogue, mais également parce que le statut de l'enfant et de la femme au XIXe siècle sont comparables. Leur similitude est d'autant plus prononcée que la femme comme l'enfant n'a, à l'époque, aucune existence politique. Nous avons déjà examiné plus haut la précarité

⁴⁰ Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola* (Paris: Belin, 1993) 29.

⁴¹ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman* (Genève: Droz, 2011) 51.

⁴² Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. 1 (Paris: Éditions Robert Laffont, 1991) 122.

de la condition enfantine dans la société. Le statut juridico-politique de la femme, comme celui de l'enfant, conduit à l'exclusion de la *polis* et à la subordination au pouvoir de l'homme – le souverain. La femme aussi est réduite à la vie nue. Il importe de rappeler que la *Déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen* proclamée suite à la Révolution française ne mentionne explicitement ni le sexe féminin ni les mineurs. Cette lacune tourmente Marie Gouze, dite Olympe de Gouges. En 1791, cette dernière dresse alors la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*; mais elle ne rencontre aucun succès lorsqu'elle la présente devant la Convention. Si ce refus du document d'Olympe de Gouges ne suffisait pas à montrer que la *Déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen* ne s'adresse qu'au sexe masculin, il faut se rappeler qu'au début du XIXe siècle, en 1804, le Code Napoléon affirme l'incapacité juridique de la femme et de l'enfant.⁴³ Le suffrage dit universel de 1848 concerne uniquement les hommes. En France, le droit de vote n'est accordé aux femmes qu'en 1944: jusqu'alors, la femme comme l'enfant reste confinée à la *zoé*.

Au cours de *L'Assommoir* se développe une association symbiotique entre Gervaise et la “petite mère.” Les sentiments maternels de Gervaise envers Lalie sont beaucoup plus prononcés que son attitude envers Nana, sa propre fille. Gervaise “attirait [Lalie] le plus possible, lui donnait tout ce qu'elle pouvait, du manger, des vieilles robes. [...] [E]lle lui essayait un ancien caraco à Nana [...]. Gervaise veillait, tâchait d'intervenir, dès qu'elle entendait le père Bijard monter l'escalier” (690). Gervaise participe à la vie de la petite fille beaucoup plus activement que Lalie dans la sienne. Cependant, il ne faut pas ignorer que la présence de Lalie dans l'existence de Gervaise constitue pour celle-ci un modèle à imiter, exemple de l'endurance qui la fortifie considérablement à plusieurs reprises: Gervaise est accompagnée par “le regard courageux de Lalie” (556); “Aussi Gervaise prenait-elle exemple sur cette chère créature de souffrance et de pardon, essayant d'apprendre d'elle à taire son martyr” (694). Curieusement, l'ombre de Lalie la suit même chez le père Colombe, dans le fameux local qui donne le titre à ce livre.

En réalité, cette scène de *L'Assommoir*, qui se déroule dans le chapitre X, ne manque pas d'ambiguïtés. La raison pour laquelle Gervaise entre dans le bar, c'est parce qu'elle cherche Coupeau, avec lequel elle est censée aller au cirque. En raison de l'ivresse de son mari, ses plans sont pourtant contrecarrés. Et au lieu de sortir de cet établissement, écoeuvée, Gervaise y reste. Lorsqu'elle s'attable en compagnie des ivrognes, Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, trempe son doigt dans une mare d'alcool qui a coulé sur la table, et écrit “un nom de femme: *Eulalie*, en grosses lettres” (703). Dans le roman, ce prénom est marqué en italique, comme si Zola voulait accentuer davantage son importance. En le voyant, le lecteur pense immédiatement à Lalie Bijard, dont la présence spectrale accompagne l'héroïne du roman jusqu'à cet endroit malfamé. Nous pourrions interpréter ce geste comme un avertissement silencieux donné à Gervaise, dernier appel à la prudence et à la sobriété. Quelques lignes plus loin, le lecteur apprend qu'il s'agit de la grosse Eulalie, qui est la maîtresse de Bec-Salé. Néanmoins, il me paraît significatif que le romancier attribue à un personnage fort mineur le même prénom que la fille de Bijard, et qu'il introduise ce prénom d'une manière si inattendue dans la narration. Le mot *Eulalie* inscrit sur la table de *L'Assommoir* n'est pas de bon augure. Gervaise le comprendra toutefois mais plus tard: elle se rendra compte de sa condition et de sa chute lorsque, ivre dans le corridor de la maison de la Goutte-d'Or, elle rencontrera le regard grave et moralisateur de Lalie.

⁴³ Selon l'article 1123 de ce code, “Toute personne peut contracter si elle n'en est pas déclarée incapable par la loi,” et l'article 1124 précise: “Les incapables de contracter sont: les mineurs; les interdits; les femmes mariées, dans les cas exprimés par la loi; Et généralement tous ceux à qui la loi a interdit certains contrats.” Voir *Code Napoléon* (Paris: De l'Imprimerie des Frères Mame, 1810) 201.

Gervaise compatit au martyre de la petite et, lorsque sa propre vie empire, elle envie la fille de Bijard qui peut finalement mourir. Elle entend Lalie, aux affres de l'agonie, dire: "Enfin, quand on a fini, on se couche" (757). Quelques instants plus tard, Gervaise parcourt, écoeuvée, les rues nocturnes de Paris et, songeant à son passé, elle rêve de la mort. Le discours indirect à travers lequel ses pensées se révèlent au lecteur reprend les mots de la petite mère: "Ah! oui, Gervaise avait fini sa journée! [...] Elle pouvait se coucher là et crever" (767).

La mort de Lalie éveille chez Gervaise la jalousie et le désir de sa propre mort. À la fin du chapitre XII, Gervaise, qui rêve de "son coin de verdure au Père-Lachaise" et, "prise d'une rage de s'en aller par le même voyage que la petite [Lalie]" (779), supplie le croque-mort Bazouge de la faire mourir: "Mais tenez! donnez vos mains, je n'ai plus peur! Emmenez-moi faire dodo. Vous sentirez si je remue..." (780). Elle veut être portée dans les bras du croque-mort, comme si elle était une enfant prête à aller dormir dans sa chambre. Bazouge lui répond ainsi: "Seulement, *ma petite mère* ça ne peut pas s'arranger comme ça. [...] Il y a une petite opération auparavant" (780).⁴⁴ Remarquons que dans ce passage, Bazouge s'adresse à Gervaise en utilisant la même expression que celle qui désignait Lalie tout au long du roman. Gervaise, elle aussi, était une "petite mère," car elle avait commencé à gagner sa vie dès huit ans et avait accouché pour la première fois à l'âge de quatorze ans. Quand finalement Gervaise meurt sous l'escalier de la Goutte-d'Or, Bazouge se charge de l'enterrer:

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!⁴⁵(796)

Il lui adresse d'ultimes paroles, qui sont aussi les derniers mots du roman. Le langage puéril que le croque-mort utilise ("Fais dodo, ma belle!") fait écho à la supplication de Gervaise: "Emmenez-moi faire dodo," évoquée plus haut. Maltraitée d'abord par son père puis par le destin, Gervaise est enfin emportée. Elle s'éteint dans les bras du croque-mort qui, avec un soin paternel, la place dans une bière comme dans un berceau. La mort est son refuge et son bonheur. De même, "Lalie morte [a] l'air content d'être allongée, en train de se dorloter pour toujours" (779). Pour elle, comme pour Gervaise, mourir, c'est dormir.

Morte dans le corridor, sous l'escalier, Gervaise Coupeau devient l'*homo sacer*. Quasiment réduite au statut d'animal, à la fois incluse dans et exclue de l'immeuble de la Goutte-d'Or, elle est bannie de sa communauté. En somme, elle est reléguée à la vie nue, comme son double Lalie qui "était toute nue, [...] oui, toute nue, et d'une nudité saignante et douloureuse de martyre" (759). Toutes deux s'en vont, abandonnées par la loi, et meurent sans jamais avoir été sujets.⁴⁶

⁴⁴ Je souligne. Tout au long du roman, le terme "petite mère" a été réservé à Lalie. Désormais, c'est Gervaise qui devient la "petite mère." Bazouge appelle Gervaise la "petite mère" à une autre reprise: "On y va, la petite mère!" (688).

⁴⁵ Je souligne.

⁴⁶ "Celui qui a été banni n'est pas en réalité simplement mis à l'extérieur de la loi et devenu indifférent à celle-ci, mais il est plutôt abandonné par elle, il est exposé et menacé au seuil où la vie et le droit, l'extérieur et l'intérieur, ne peuvent être distingués." Voir Giorgio Agamben. *Moyens sans fins. Notes sur la politique* (Paris: Rivages, 2002) 28.

Écrivain-phare, Zola met en lumière le problème des mauvais traitements des femmes et des enfants afin de dénoncer l'injustice et la violence contre ceux qui sont impuissants. En avance sur son époque, ce romancier et journaliste engagé devient le porte-parole des personnes qui n'ont pas de voix dans la société et il ouvre la voie aux intellectuels qui lui succéderont pour condamner les agressions et les brutalités patriarcales. Dans une de ses lettres, Zola écrit au sujet de l'ensemble de son roman: "J'ai fait ce qu'il y avait à faire: j'ai montré des plaies, j'ai éclairé violemment les souffrances et les vices, que l'on peut guérir."⁴⁷ La question de l'abus des femmes et des enfants que Zola aborde dans *L'Assommoir* se révèle pertinente, même aujourd'hui, car l'on rencontre des Lalie et des Gervaise non seulement dans les pays où les femmes et les enfants ne bénéficient d'aucune protection légale, mais aussi, malheureusement, dans le monde occidental où les droits protégeant ces personnes existent, mais dans lequel l'abus conjugal et paternel perdure, telle une pathologie que l'on n'a pas encore réussi ni à éliminer ni à guérir.

⁴⁷ Henri Mitterand, "La Rédaction et la Publication," dans Émile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, t. 2, éd. Armand Lanoux (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961) 1561.