

## A chacun sa vérité

Discours prononcé à Médan le 3 octobre 1977

**Françoise Gaillard**

C'était il y a tout juste un siècle, et la troisième République étalait la moralité à pleines truellées pour boucher les fissures que la secousse communarde avait provoquées dans l'édifice social. La blessure avait été profonde, et l'emplâtre tenait à peine... alors éclatait ce qu'il n'est pas excessif d'appeler le scandale de *L'Assommoir*. Suspendu lors de sa livraison dans le *Bien Public* pour risque d'outrage à la pudeur, puis égratigné par ceux qui, faisant du rire l'arme de leur dédain, trouvaient l'ouvrage proprement « assommant » dans sa prétention à la modernité, ou éreinté par une critique outrée qui hurlait au dévergondage, à la scatologie, pire à la calomnie, le livre connut dès sa parution un succès sans précédent pour son auteur. Succès de mauvais aloi, disait alors une presse déchaînée, qui ne témoignait que de l'avitissement du goût du public, et de son appétit pour les mets frelatés.

De ce livre, d'ailleurs, on ne pouvait parler qu'en « surmontant ses dégoûts » et en « se bouchant le nez ». Les termes sont d'époque. Se faisant violence par souci de déontologie journalistique, les feuilletonistes et les chroniqueurs littéraires plongeaient hardiment dans cette « littérature de latrine » afin d'y pêcher de quoi en détourner leur lecteur ; encore ne s'y risquaient-ils qu'après avoir sollicité la plus grande indulgence pour tout ce que cette audace nécessaire allait leur coûter en attentats involontaires aux bonnes mœurs.

L'ampleur et la vigueur de la réaction méritent qu'on s'interroge. Quel secret inavouable se cachait derrière les plis du drapeau de la moralité si haut et si dignement levé ? Ou, ce qui revient au même, de quelle vérité effrayante le livre d'Emile Zola avait-il soulevé le voile, pour qu'on se hatât de le faire retomber, en ensevelissant homme et roman, sous l'opprobre ?

Parmi les plus acharnés contempteurs de ce « naturalisme » naissant, qu'on distinguait alors encore assez mal du réalisme – rappelons que le mot s'imposa en cette occasion – on trouve ce que l'on appelait le clan des professeurs : Francisque Sarcey, Louis Ulbach, Ferdinand Brunetière, Jules Lemaître... Ces derniers défendaient avec passion, contre le matérialisme envahissant, un réalisme qui fit la part de « l'idéal que chacun porte en soi ». Les naturalistes et les tenants de l'idéalisme, qui se réclamaient les uns comme les autres du « réalisme », semblaient placer leur différend sur le terrain de l'art – comme si la guerre qui se livrait était celle du bon goût contre la grossièreté, de la distinction contre la vulgarité.

Mais les affrontements esthétiques dissimulent, ou plutôt déplacent sur ce terrain apparemment moins chargé idéologiquement une opposition d'ordre éthique. Le conflit des représentations est toujours conflit des systèmes de représentation, et Zola ne s'y trompait pas lorsqu'il écrivait : « Au fond des querelles littéraires, il y a toujours une question philosophique. Cette question peut rester confuse, on ne remonte pas jusqu'à elle, les écrivains mis en cause ne sauraient dire souvent quelles sont leurs croyances ; mais l'antagonisme entre les écoles n'en provient pas moins des idées premières qu'elles se font de la vérité. » Il y allait donc de la vérité, le grand mot était prononcé et l'on se le renverra comme un défi d'un camp à l'autre – de la vérité ? Non – mais de l'idée que chacun se faisait de la vérité. Zola, encore lui, brandissait le mot magique comme un bouclier contre toutes les injures – « c'est une œuvre de vérité, écrivait-il dans la préface de *L'Assommoir*, le premier roman sur le peuple qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple. » L'argument, tout péremptoire qu'il fût – devant la vérité il ne reste qu'à rendre les armes – était doublement habile, détournant en effet de la fiction l'accusation d'immoralité pour la faire porter sur la

réalité référentielle, d'un côté il déchargeait l'auteur de la responsabilité de son dire, de l'autre, il plaçait ses détracteurs devant une aporie qui faisait ressortir l'hypocrisie de leur indignation. Car s'en prendre à un roman qui ne dit que ce que disent les choses, cela ne revenait-il pas à s'en prendre aux choses elles-mêmes, c'est-à-dire à leur ordre, cet ordre des choses qui s'appelle ordre social ? Or n'était-ce pas au nom du respect dû à cet ordre qui se menaient les attaques les plus vives ? Contradiction ? Illogisme ? Inconséquence ? Ou légèreté d'une classe qui revendiquait pour la fiction la soumission à des valeurs qu'il lui était indifférent de voir bafouer dans le réel ? Aucune de ces hypothèses n'est la bonne car la morale n'était, dans cette affaire, que l'étendard fallacieux levé en fait pour la défense d'une autre cause moins universelle en ses fondements : celle d'un ordre au service des intérêts d'une couche sociale encore sous le coup de sa grande peur, et hantée par le spectre rouge de la Commune.

Morale et ordre social, pour le plus grand bénéfice de l'idéologie dominante, confondaient ainsi leur sphère d'application, et bouleversaient la hiérarchie qui réglait leurs rapports. Ce n'était plus la morale qui était convoquée pour garantir l'ordre, c'était l'ordre qui, dissimulant sa contingence sous les habits d'emprunt de l'universalité morale, en venait à se donner pour elle et à s'imposer en son nom. Désormais il n'y avait d'autre vérité de l'ordre social que *morale* ; et le roman avait pour tâche de révéler ce principe qui régissait la société, là où quelques-uns de ces accidents extraordinaires – qui font l'ordinaire des récits – l'avaient rendu momentanément invisible. Si Zola et ses adversaires s'accordaient pour faire du souci de vérité le fondement de toute déontologie littéraire, il est sûr qu'ils n'entendaient pas le mot de la même oreille.

Par vérité l'écrivain naturaliste désignait cette conformité à la réalité dont la jeune école faisait son slogan, tandis que les idéalistes visaient à travers ce concept une conformité au principe qui organisait, selon eux, le réel. Pour l'idéalisme humaniste la vérité littéraire résidait donc dans la peinture du réel corrigé par un projet moral conforme.

La myopie qui hypertrophiait la déviance atypique sous prétexte qu'elle existait, faisait œuvre de mensonge ; le réel n'apparaissait dans sa vérité qu'à celui qui, jetant sur lui un regard d'ensemble, savait pénétrer jusqu'à l'essentiel. Ainsi, un bon roman se devait d'être fidèle à l'essence du réel, et non à ses accidents. Ceci obligeait le romancier à se tenir à distance des situations extrêmes où le principe moral (ou vérité) se trouvait battu en brèche, voire démenti, par la crudité et la violence des faits. Le voici donc invité à une prudence dans le choix des sujets, et à une mesure dont un critique du journal le *Siècle* établit pour nous les limites absolues « la vérité du roman réside dans un idéalisme tempéré, également éloigné des fadeurs de l'Opéra-Comique, et des senteurs âcres des dépotoirs suburbains ».

Ainsi la vérité « idéaliste » avouait-elle tout uniment n'être que la simple reconduction, dans la sphère de l'art, des illusions idéologiques d'une classe. L'artiste, substituant au vrai, illisible dans le foisonnement brut des événements, un simulacre intelligible à sa ressemblance, avait pour mission de faire accoucher le réel de sa vérité profonde. Il y fallait donc du doigté. L'adhésion à ces thèses morales ne devait pas avoir la lourdeur d'un *a priori* douteux, mais acquérir le pouvoir de conviction que l'on reconnaît à l'évidence. Le bon romancier savait ne pas oublier que sa reproduction de l'idéologie n'était pas seulement mimétique mais légitimante : en la répétant il devait la fonder en vérité, c'est-à-dire en transformer l'arbitraire des propositions en ordre naturel, par l'emportement séducteur de la narration.

Aussi la probation du code idéologique était-elle discrète, voilée, dissimulée dans l'économie du récit, à tel point qu'elle finissait par disparaître derrière l'évidence, en apparence purement factuelle, des choses narrées. Tout allait de soi – les choses semblaient rentrer en ordre toutes seules, *naturellement*, conformément à un ordonnancement supérieur attendu, prévu, parce que toujours déjà réglé.

Par la convocation et l'agencement habiles de faits incontestables, le récit « réaliste » de l'humanisme idéaliste venait confirmer le discours idéologique dans sa prétention à la vérité.

Peu importait que le « Bien » fût malmené au cours de l'histoire, l'essentiel était que la catégorie du « Bien » y fût toujours présente comme l'horizon – même éloigné – vers lequel tendait le désir du lecteur.

Voilà pourquoi l'œuvre jugée immorale par la critique n'était pas celle qui montrait les turpitudes et les bassesses d'un milieu social, mais celle qui, les montrant, refusait de les juger – tel était le cas de *L'Assommoir*. Ce parti pris d'objectivité des naturalistes les conduisait inévitablement aux yeux de leurs adversaires, à un *amoralisme* de fait dont aucune déclaration d'intention, même aussi fracassante que celle qui accompagnait *L'Assommoir*, ne pouvait abolir les effets. Il manquait à leur entreprise narrative cette correction idéologique qui métamorphose la réalité en réel c'est-à-dire en vérité. F. Brunetière n'hésite pas à concevoir le travail de l'artiste comme le grand œuvre des alchimistes : il est épuration de la matière la plus vile jusqu'à ce qu'y éclate la beauté et la spiritualité qui l'habiteraient. « Du milieu des choses prosaïques et basses de l'existence, écrivait-il, il faut éliminer, choisir, n'emprunter à la réalité ses formes et ses moyens d'expression que pour transfigurer cette réalité même et l'obliger à traduire l'idée antérieure d'une beauté suprême. » Alchimie contre chimie organique ; d'un côté une pensée métaphysique, de l'autre, la science positive. Deux conceptions du réalisme s'opposaient : un « réalisme idéaliste » qui souhaitait que l'art reproduisît les tendances nobles et spirituelles de l'homme, et un « réalisme naturaliste » qui proclamait ne peindre sans fard ni vile complaisance, que ce qu'il voyait, que ce qui était.

Toute la distance idéologique qui séparait Brunetière et les tenants de l'idéalisme, de Zola et des naturalistes, se trouvait comprise dans cet énoncé de la méthode objective : laissant aux métaphysiciens de l'idéal la question du *pourquoi*, le romancier naturaliste se posait la seule question qui pût – à ses yeux – être résolue scientifiquement, celle du *comment* ; on se figure bien que dans ce climat intellectuel tout roman qui ne remodelait pas la réalité, qui n'en atténuait pas la représentation choquante par une histoire édifiante, qui ne se justifiait pas de l'exposition des vices par la validité morale de ses fins, était dénoncé comme relevant de la littérature pornographique et scatologique.

L'ordre moral incarné en ses censeurs s'en prenait donc principalement aux ouvrages dont l'indiscrétion romanesque se prévalait d'un souci de vérité, car ils risqueraient de faire éclater cette conjonction entre le réel et la morale qui servait à naturaliser l'ordre de la troisième République.

Le véritable scandale du roman naturaliste résidait donc surtout dans son obstination à ne pas farder la réalité avec les mêmes onguents que ses juges ès moralité. C'est ici cependant que le problème se complique. Il ne faudrait pas oublier que, pour Zola aussi, morale et vérité étaient synonymes, thèse qu'il développa souvent, dans le *Roman expérimental* notamment. Écoutons-le : « Les seules œuvres grandes et morales sont les œuvres de vérité. »

Ainsi fort de l'idée que la morale était du côté de la science et que son école travaillait sur des hypothèses scientifiques, Zola se croyait autorisé à proclamer orgueilleusement qu'il oeuvrait pour le triomphe de la morale – entendons l'authentique, celle qui se soumet à la vérité, au lieu de plier la vérité à ses mesures, celle qui élabore ses préceptes, à partir d'une connaissance de la réalité, non celle qui reconstruit imaginativement une réalité à partir de ses impératifs catégoriques – « nous travaillons avec tout le siècle à la grande œuvre qui est la conquête de la nature, écrivait-il dans un grand élan d'enthousiasme... C'est nous qui avons la force, c'est nous qui avons la morale. » Zola opposait nettement à une morale qui maintenait, stabilisait, une morale qui transformait, bref à une morale réactionnaire, une morale en marche.

Nous touchons au cœur du débat. Les déclarations de Zola marquaient la rupture entre une conception matérialiste pour qui « faire vrai » c'était « faire moral » et une conception idéaliste pour qui « faire moral » c'était « faire vrai ». D'un côté on croyait à une *morale de la vérité*, de l'autre à *la vérité de la morale*. Bien que morale et vérité fussent étroitement liées dans les deux clans, leurs rapports y étaient pensés de façon antithétique. Toute la différence tenait au choix du terme en posture de prédicat. Un simple renversement des mots dans la proposition suffisait à faire s'affronter les partisans de la thèse de la primauté de l'observation sur l'idée, et ceux qui penchaient pour celle de la primauté de l'idée sur l'observation.

Si l'institution littéraire se mobilisa avec l'ensemble et l'énergie que l'on sait – rappelons à cette occasion que tous les champs sémantiques, de l'ordure, de l'excrémentiel, de la dépravation sexuelle furent exploités contre Zola – c'est parce que *L'Assommoir* ne jouait pas le jeu de la complicité silencieuse. Déchirant le rideau des illusions, derrière lesquelles une fraction de la bourgeoisie dissimulait son insécurité, il donnait à voir une vérité que l'on eût préféré tenir ignorée.

Le danger de l'éthique naturaliste venait cette volonté de tout dire, de cet irrépressible besoin d'éclairer d'une lumière crue qui aurait dû rester dans l'ombre.

Ainsi Zola, avec une impudicité dont la naïveté – réelle ou feinte – confinait à la provocation, touchait aux deux interdits majeurs de la société de son époque : *le peuple et le corps*, confondus par un effet de condensation propre au fantasme, en une image terrifiante : celle du peuple-corps.

Voilà pourquoi l'on s'efforçait de ravalier l'ouvrage au niveau de la plus abjecte littérature indiscreète. Assimiler *L'Assommoir* à toute une production pornographique, dont on feignait de croire qu'il se rapprochait par son vocabulaire ordurier et sale, visait à en contenir l'effet subversif, à réduire la portée de cette voix discordante dans le concert des bien pensants.

La violence de la réaction critique suffit à prouver que l'auteur de *L'Assommoir* avait touché juste, qu'il avait porté le coup au défaut de la cuirasse sociale. Oui Zola était obscène et même doublement obscène ; il l'était pour avoir blessé de sa plume fangeuse la pudeur des honnêtes gens, mais cela n'était que la forme acceptable, ou plutôt pardonnable de son obscénité, ce qui était pire c'est que Zola rechargeait le mot « obscène » de toute la valeur de son sens étymologique ; est obscène, nous dit le dictionnaire, celui qui est de mauvais augure, et l'écrivain l'était, lui qui, par le seul effet de sa narration, donnait forme à une menace jusque-là diffuse, lui qui, en l'écrivant, la dotait en quelque sorte d'existence.

Il ne faut pas minimiser le pouvoir des représentations. Zola était, irrationnellement, jugé responsable des désordres profonds, des perturbations organiques qu'il annonçait en les énonçant. Comme si c'était lui le fauteur de trouble, lui, le poète, dont l'imagination dépravée installait le désordre dans la cité. En fait, il n'était responsable que de réactiver une angoisse que l'on croyait disparue. Cela seul suffisait à le rendre maudit.

Fouillant au plus profond du fantasme, il mettait à nu le cauchemar d'une société. Il réveillait sa grande peur en dévoilant son secret honteux : le mal endémique qui la rongait sournoisement au-dedans d'elle-même, la maladie endogène qui risquait de l'emporter un jour. Il rendait manifeste que la société était malade du peuple comme on dit familièrement d'un organisme qu'il est malade du foie... Entendons bien, il ne disait pas que le peuple était malade ; cette proposition-là était admise, c'était même elle qui alimentait le discours moralisateur des romanciers « conformes », non, ce que Zola faisait apparaître en retrouvant le souffle mythique des grands visionnaires, c'était que le peuple était le mal de la société, en d'autres termes son cancer. Le thème de l'alcoolisme, fort répandu dans les romans du temps, qui, en circonscrivant le mal, faisait écran à la véritable problématique du prolétariat, devenait chez notre auteur simple signe d'un mal plus radical – mal que nulle sobriété ne pourrait jamais guérir.

Se laissant abuser par une superstition cratylite, la société croyait pouvoir enrayer le mal, en stopper la progression mortelle, par la conspiration du silence. Elle choisissait pour remède le déni d'existence ou le mensonge euphémique, et entourait l'organe malade du cordon sanitaire de son mutisme. Elle craignait que le mal ne se propageât à se savoir reconnu. Or Zola rendait vaines toutes ces précautions prophylactiques ; il osait exhumer l'organe malade, au risque d'être l'agent de la contagion.

Le peuple et le corps étaient donc bien sujets interdits, mais pas seulement, comme ont pu le penser certains critiques, parce qu'ils incarnent traditionnellement un refoulé instinctuel et archétypal, dont la résurgence rend précaire tout équilibre social fondé sur la répression de son primitivisme. Fantasmatiquement le peuple, comme le corps représentent, on le sait, les foyers irréductibles de l'hétérogène social, le lieu où couve le feu mal éteint des instincts contraires à la loi de raison. Ils sont en quelque sorte les dépositaires d'un ordre naturel résiduel, parce qu'ils ont gardé comme une mémoire des pulsions archaïques que toute opération de socialisation cherche à effacer.

Le corps est tabou parce qu'en lui s'est réfugiée la part trouble de l'irrationnel, et le peuple l'est plus encore, parce qu'il est resté en esprit très proche de la vérité instinctive de son corps.

Jouant de la force symbolique de ces images mythiques, *L'Assommoir* ne se contentait pas de faire surgir dans la conscience sociale le refoulé de ses origines, il livrait une autre vérité, à savoir que la société était un corps dont le peuple était le membre vicié par lequel la maladie se répandait, gagnerait, un jour... L'écrivain se plaçait sur le terrain du savant. Il avait de la société une conception physiologique qui déterritorialisait le mal pour le présenter comme un cancer en voie de généralisation. La caution scientifique dont s'entourait le diagnostic rendait la révélation plus intolérable. Conformément au rituel magique de la conjuration, il ne restait qu'à étouffer la prophétie sous les injures.

Zola le satyre, le débauché, le névropathe, n'étaient que des formules destinées à maintenir le mal à distance, à l'extirper de soi pour le rejeter sur l'autre, bref à en exempter la sphère bourgeoise. Car Zola, pour reprendre les termes exacts de la préface de *L'Assommoir* était lui aussi un « digne bourgeois », « l'homme d'étude et d'art », « vivant sagement dans son coin », on pourrait ajouter, pour compléter le tableau, en proie à la même panique que ses contemporains. Cependant, et cela fait toute la différence, sa foi dans la science positive lui donnait le courage de l'affronter, ce qui ne veut pas dire d'en avoir une connaissance plus juste.

En dépit de ses efforts d'objectivité, il ne pouvait penser le problème du prolétariat qu'en termes de fatalité épique, de catastrophe naturelle. A bien lire *L'Assommoir*, on s'aperçoit que le causalisme à courte vue du discours moral rassurant des idéalistes, s'y métamorphose en une causalité générique qui prend dans les profondeurs de l'inconscient l'universalité d'un mythe : celui de la Grande Faute, de la Faute originelle dont la société est la coupable/innocente.

*L'Assommoir* proclame, comme un défi à toute morale bourgeoise, l'irresponsabilité individuelle. Pour Zola le mal n'est pas une production parasitaire de la machine sociale, il n'est pas assimilable à un déchet que l'on pourrait réduire en graissant les rouages, en améliorant la mécanique ; il n'est pas non plus le prix à payer pour que ça marche bien par ailleurs. Le mal est au cœur de l'ordre social bourgeois.

Ce dernier, expiant sans fin la culpabilité mythique qui préside à la genèse de son développement, est marqué du sceau d'une fatalité implacable. La société capitaliste s'est fondée sur une faute inexpiable, sur une tare originelle qui va peser de plus en plus lourd dans le plateau de la balance... le déséquilibre ne peut que s'accroître. Comme le dit M. Serres, les *Rougon-Macquart* sont une « épopée de l'entropie », la « saga » du désordre croissant qui s'empare du corps social. Cela commence par l'organe le plus exposé, le plus fragile ; parce

que le moins intégré, *le peuple*. Il est déjà atteint, déjà miné ; c'est en lui que le mal a surgi, c'est par lui qu'il va se répandre.

Le peuple malade colporte les germes putrides, le peuple virus propage le mal comme une épidémie dont il n'est plus possible d'arrêter l'avancée mortelle. C'est le thème bien connu de la mouche d'or, la mouche sortie du pus et de la mort, née de la sanie et des charognes ; et dans l'insecte propagateur du fléau qui sème partout la peste, il faut voir Nana la blonde, Nana la fille fauve, Nana la bête d'or qui a poussé dans les ruisseaux de la Goutte d'Or pour porter la pourriture plus avant dans le corps social. En Nana, la messagère de mort, s'est opérée symboliquement cette transmutation de l'or en pus, seul grand œuvre dont puisse accoucher l'alchimie de la troisième République.

De l'or au pus, la chaîne est continue. De la liqueur d'or à laquelle le quartier doit son nom, on passe au poison distillé par l'alambic, et ce poison qui circule dans les veines de Nana, à son tour, transforme en pus ce beau corps de rousse, et ce corps promène sa pourriture intérieure partout où il y a de l'or. La boucle est bouclée. Nana fille du peuple est la figure privilégiée que prend ici pour se dire la grande maladie organique sans visage.

Avant les découvertes de Pasteur on ne connaît qu'un remède pour se préserver de la contagion : la quarantaine ; la pratique de l'exclusion, de la mise à l'écart. Aussi faute de pouvoir amputer le corps social du membre malade, s'efforce-t-on d'en limiter ses contacts avec le reste de l'organisme. En d'autres termes on tente de contenir le mal en enfermant le peuple dans son cloaque, mais il sort de son ghetto, il s'aventure, il pousse la reconnaissance toujours un peu plus loin, comme la noce des Coupeau, un peu éberluée de son audace d'un jour qui a guidé ses pas jusqu'au Louvre. Ses filles s'enhardissent, attrayantes ambassadrices du mal, elles déambulent sur les boulevards, c'est en fait, le mal court.

L'encerclement prophylactique est vain, de toute façon le poison mortel sortira un jour de l'alambic, il se déversera sur Paris, il déferlera en une inondation de mort. Zola le sait, il n'est que de regarder l'inquiétante machine qui distille le venin pour le prévoir : « L'alambic laissait couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée qui, à la longue devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris... » Un jour donc, de l'estaminet du père Colombe sortit un flux ravageur qui fonda sur Paris, monstrueux déferlement d'un liquide empoisonné, qui, métonymiquement et métaphoriquement appelle l'autre, le grand déferlement populaire, car derrière ce fantasme de déluge, on peut voir le quartier de la Goutte d'Or débouler ainsi tout d'un coup comme un ru en crue.

Hanté par un déterminisme catastrophique l'imaginaire zolien est tout autant diluvien que généticien, tout autant incendiaire qu'évolutionniste. Les Rougon-Macquart, Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire, période calme en apparence qui pourtant se termina dans le grand embrasement de la Commune, rejoue sans cesse, sous des travestissements symboliques, la catastrophe traumatisante qui est pour ainsi dire sa scène primitive. Mais le décalage du temps de l'énoncé par rapport à celui de m'énonciation confère à ce fantasme récurrent le ton d'une prémonition. De là toute cette thématique riche en connotations, de l'explosion, de l'éclatement, du craquèlement, de la lézarde, de la fissure qu'on se transmet de génération en génération et qui va s'élargissant.

Cependant comme le rappelle J. Borie dans son ouvrage sur Emile Zola, la bourgeoisie attendait plutôt de la fonction lénifiante de l'art un maquillage humaniste de ses propres cauchemars. C'est pourquoi l'idéalisme essaie de reléguer aux enfers le réalisme naturaliste.

En cette condamnation elle plaçait son dernier espoir dans le triomphe de la morale.

Pour Louis Ulbach le roman devait contribuer à la victoire du bien. « Le roman moderne tel que je voudrais le voir compris par tous, comme il l'est par quelques-uns, écrit-il, c'est le commentaire élégant et décent de la vie ; il en médite tout juste assez pour entretenir l'orgueil de le supporter ; il ne doit pas la calomnier au point d'en inspirer l'aversion, car il

n'a rien à offrir pour la remplacer, pas même l'ivresse des rêves. Sa tâche est de faire aimer ces héroïsmes familiers, d'entretenir la joie du dévouement, l'estime de l'amour, avec l'amour de l'estime. » Pour parvenir à un tel but le romancier qui tenait tous les fils de la narration savait jouer habilement des oppositions du bien et du mal, et transformer les drames sociaux en problèmes moraux. Par fidélité au programme de l'idéalisme humaniste, aveugle à la fatalité sociale que faisait peser le peuple, il essayait de traduire le mal trop évident en termes de morale. Pour lui l'ouvrier était un homme comme les autres, tout juste un peu exposé aux entraînements pernicioseux, dont l'éducation devait pouvoir triompher. Sa déchéance était accidentelle, et la vigilance paternelle de la bourgeoisie l'en guérirait. C'est avec un hypocrite optimisme que le XIX<sup>e</sup> siècle finissant multipliait les ouvrages éducatifs, les manuels de bonne conduite, destinés à la classe laborieuse dont on n'oubliait pas qu'elle avait pu être dangereuse. Sur ce fond de bonne conscience pharisienne, *L'Assommoir* détonait. Il troquait en effet le discours convenu sur l'intempérance, contre celui d'une physiologie sociale aux conséquences redoutables ; il faisait de la déviance que l'on voulait conjoncturelle, une sombre fatalité inscrite au fronton de la société.