

L'ESPACE LITTÉRAIRE DU NATURALISME

Alain PAGÈS, Université de Reims

Les nouveaux programmes de français pour le lycée invitent à cerner la réalité des mouvements littéraires, à réfléchir sur les notions de genre et de registre littéraires, à analyser les mécanismes de l'écriture littéraire. Parmi tous les corpus littéraires susceptibles de nourrir une telle démarche, le corpus naturaliste est sans doute l'un des plus riches, par la diversité des thèmes et des problèmes littéraires qu'il offre. Et pourtant la tradition scolaire et universitaire ne facilite pas une telle approche, dans la mesure où la notion de naturalisme ne va pas de soi – à la différence de celles de classicisme, de romantisme ou de surréalisme, par exemple. Deux idées se mêlent dans les habitudes de classement et dans les usages terminologiques, celles de *réalisme* et de *naturalisme*, ce qui tend à brouiller les domaines, à effacer les pistes.

En faisant le point sur ce débat esthétique, cet article voudrait avancer quelques propositions sur la façon dont on peut cependant utiliser le concept de naturalisme, et, à travers lui, mettre en scène, dans l'enseignement de la littérature au lycée, les phénomènes historiques et sociologiques qu'envisagent les nouveaux programmes.

1. PERSPECTIVES THÉORIQUES

Réalisme ou naturalisme ? Quels concepts retenir ? Différentes possibilités s'offrent, quand on examine les choix qui ont été opérés. Elles dépendent de deux facteurs :

- le fait de coupler l'usage du concept de « naturalisme » avec celui de « réalisme », ou, au contraire, d'en faire un usage autonome ;
- la décision d'accorder au concept de « naturalisme » une valeur positive sur le plan esthétique, ou, au contraire, une valeur négative.

D'où les attitudes théoriques que résume ce tableau :

	Valeur positive accordée à la notion de <i>naturalisme</i>	Valeur négative accordée à la notion de <i>naturalisme</i>
Liaison entre les notions de <i>réalisme</i> et de <i>naturalisme</i>	A	B
Autonomie de la notion de <i>naturalisme</i>	C	D

L'attitude A est la position dans laquelle se tient, pour l'essentiel, l'histoire littéraire moderne : le naturalisme est considéré comme le successeur du réalisme, dans un cadre chronologique où se retrouvent tous les écrivains de la représentation du réel. L'attitude B part de la même perspective, mais utilise l'opposition entre les deux notions dans une volonté polémique visant à promouvoir l'idéal du réalisme contre l'impasse idéologique qui serait celle du naturalisme.

L'attitude D correspond, *grosso modo*, à la situation qu'ont vécue les contemporains du naturalisme, à la fin du XIX^e siècle – qu'il s'agisse des critiques ou des écrivains eux-mêmes : à l'exception de Zola, seul défenseur de l'idée naturaliste, tous n'ont accepté l'esthétique nouvelle qu'en l'accompagnant d'un certain nombre de réserves théoriques, plus ou moins marquées.

Quant à l'attitude C, la plus neutre, elle découpe dans la continuité historique un espace, ou un champ, dont elle s'efforce d'examiner les éléments, à l'intérieur du fonctionnement de la société (dans une perspective sociologique), à l'intérieur de l'ensemble que forment les littératures européennes ou mondiales (dans une perspective comparatiste), ou par rapport à une théorie des formes littéraires (dans une perspective générique).

1.1. Relier réalisme et naturalisme

Il suffit de parcourir les ouvrages de synthèse parus, au cours de ces dernières années, dans les collections destinées aux étudiants des premiers cycles universitaires pour constater que cette attitude domine largement dans la critique universitaire contemporaine (C. Becker, 1992 ; G. Bafaro, 1995 ; G. Gengembre, 1997 ; E. Roy-Reverzy, 1998 ; S. Thorel-Cailleteau, 1998). Tous ces ouvrages organisent leur parcours historique à partir du couple réalisme / naturalisme. L'articulation entre les deux notions permet de structurer l'exposé en deux étapes, celle du réalisme à laquelle succède celle du naturalisme. Un ordre est ainsi défini, qui correspond à la chronologie de l'histoire littéraire : les fondateurs, d'abord, puis ceux qui appliquent la formule, en la rendant plus rigide. Il correspond aussi à une hiérarchie de classement entre les écrivains : les grands et les moins grands, les maîtres et les disciples, car plus on se dirige vers la fin du siècle, plus la foule des « petits » s'accroît...

Position extrême, dans ce mouvement critique moderne, celle de Ph. Dufour (1998) qui choisit de demeurer à l'intérieur du concept de *réalisme*, sans éprouver le besoin de parler de *naturalisme*. Ph. Dufour revendique, d'entrée de jeu, le droit de ne considérer que les « grands » (Balzac, Stendhal, Hugo, Flaubert, Zola), en laissant de côté les *minores*. Il privilégie les visions imaginaires développées par le projet réaliste, et en arrive à distinguer trois formes de réalismes, couvrant l'ensemble du XIX^e siècle, quelles que soient les écoles littéraires : « Le premier, réalisme de la totalité, entend dire le monde. Le deuxième, réalisme de la subjectivité, voudrait dire l'individu. Le troisième, réalisme nihiliste, n'a plus rien à dire, que le rien. » (1998, p. 193). Le réalisme de la totalité correspond à Balzac et, à un moindre degré, à Hugo et à Zola ; le réalisme de la subjectivité (qui ne croit plus en l'Histoire) à Flaubert et aux Goncourt ; le réalisme nihiliste (pratiquant la décomposition du réel) est représenté par Huysmans ou même par Proust... C'est donc

toute la littérature romanesque du XIX^e siècle qui est ainsi envisagée à travers une catégorie unique, celle du réalisme.

1.2. Opposer réalisme et naturalisme

On peut durcir encore l'opposition réalisme / naturalisme, et faire systématiquement du naturalisme la face négative du réalisme. Telle est la position des historiens de l'art quand ils appliquent à l'histoire de la peinture du XIX^e siècle les catégories de l'histoire littéraire. Le naturalisme ne constitue à leurs yeux que la fin du réalisme, un réalisme épuisant ses procédés, s'enfermant dans une impasse, conduisant une expérience vouée à l'échec : ce moment, par exemple, où la peinture, par excès de mimétisme, devient photographie, avec les tentatives d'un peintre tel que Bastien-Lepage (H. Todts, 1996). Même attitude de la part de la critique cinématographique, incapable, elle aussi, de ne voir dans le concept de naturalisme autre chose que l'échec de l'esthétique réaliste.

Sous une forme théorique affirmée, ce durcissement est également le fait de la critique marxiste, illustrée par les travaux de Lukacs. On sait que les analyses de Lukacs s'inspirent de la fameuse remarque de Engels faisant de Balzac, par opposition à Zola, le véritable représentant de l'esthétique réaliste (1). Le naturalisme est ainsi condamné parce qu'il « a rompu radicalement avec les traditions du vieux réalisme » :

À la place de l'unité dialectique du typique et de l'individuel on met la moyenne mécanique et statistique ; situation et fable épiques sont remplacées par la description et l'analyse. La tension de l'ancienne fable, l'action conjuguée ou antagoniste d'hommes, qui étaient en même temps des individus et des représentants d'importantes tendances de classes, est supprimée et remplacée par l'action isolée de caractères moyens, dont les traits individuels sont artistiquement fortuits, c'est-à-dire sans influence essentielle sur le déroulement des événements représentés. Zola n'a pu devenir un écrivain remarquable que parce qu'il n'a pas appliqué entièrement ce programme. Mais il serait faux d'admettre qu'il s'est produit chez Zola une « victoire du réalisme », comme Engels le constate chez Balzac. [...] La méthode créatrice de Zola, dont ni lui-même ni des générations entières d'écrivains ne peuvent sortir, parce qu'elle est issue de la situation sociale de l'observateur isolé, empêche d'atteindre aussi bien à la profondeur qu'à la largeur de vue de la représentation réaliste. [...] Zola fut toute sa vie un progressiste bourgeois libéral beaucoup trop naïf pour avoir jamais quelque doute sérieux sur la valeur de sa méthode positiviste, « scientifique », pourtant très contestable (1967, pp. 99-100)

Ce que Lukacs reproche à la fiction zolienne, c'est son excès descriptif, le pouvoir démesuré accordé au symbolisme des objets et la réduction qui en découle du rôle des personnages, réduits au statut d'êtres passifs, simples observateurs de la réalité. « Le récit structure, la description nivelle », affirme-t-il d'une manière abrupte (1975, p. 147). En privilégiant la description, le naturalisme diminue la portée du romanesque et s'écarte de la tradition des grands récits épiques qui seuls sont capables d'offrir une interprétation sociale de la réalité.

On retrouve un écho de cette condamnation dans *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes, publié en 1953. Après avoir vu dans l'œuvre de Flaubert le triomphe de « l'artisanat du style », Barthes dénonce cette « sous-écriture, dérivée de Flaubert » que le naturalisme a vulgarisée (2) : « Aucune écriture n'est plus artifi-

(1) « Balzac que j'estime un artiste réaliste beaucoup plus grand que tous les Zola du passé, du présent et de l'avenir... » (lettre de Engels à Miss Harkness, publiée pour la première fois dans *Monde*, le 16 avril 1932).

(2) Barthes, cependant, ne joue pas sur l'opposition des concepts de *réalisme* et de *naturalisme*, comme le fait Lukacs : il les tient à peu près pour équivalents.

cielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la nature. Sans doute l'échec n'est-il pas seulement au niveau de la forme mais aussi au niveau de la théorie : il y a dans l'esthétique naturaliste une convention du réel comme il y a une fabrication de l'écriture » (1953, p. 49).

1.3. S'interroger sur l'école naturaliste

Cette attitude théorique revient à partager, peu ou prou, la vision qui a été celle des contemporains de Zola, témoins de ses succès romanesques, dans les années 1877-1880 (de *L'Assommoir* à *Nana*), et de la naissance du groupe de Médan (symbolisé par la publication du recueil des *Soirées de Médan*, en avril 1880 – l'ouvrage regroupant, autour de Zola, les noms de Maupassant, de Huysmans, de Céard, d'Hennique et d'Alexis). Le naturalisme a fait brutalement irruption sur la scène littéraire ; il s'est imposé au prix d'un « coup de force » (3) : c'est un objet d'étonnement qui dérange ou scandalise, et que l'on n'admet qu'avec un certain nombre de réticences.

Si l'importance de la création romanesque zolienne ne fait de doute pour personne, en revanche, la valeur de ses théories littéraires est contestée. Cette contestation peut s'appuyer non seulement sur le discours généralement hostile de la critique contemporaine, mais aussi – et c'est sans doute le point le plus important – sur le dédain ou le scepticisme manifesté par ceux qui, en principe, auraient eu intérêt à défendre la nouvelle école. Flaubert ou Maupassant, par exemple, ont multiplié les déclarations témoignant de leur refus d'adhérer à la doctrine naturaliste. « Quand [Zola] m'aura donné la définition du Naturalisme, je serai peut-être un Naturaliste. Mais d'ici là, moi pas comprendre », déclare Flaubert, en 1879, au moment où la campagne de presse que mène Zola bat son plein... « Ne me parlez pas du réalisme, du naturalisme ou de l'expérimental ! J'en suis gorgé. Quelles vides inepties ! », répète-t-il encore... « Je ne crois pas plus au naturalisme et au réalisme qu'au romantisme. Ces mots à mon sens ne signifient absolument rien et ne servent qu'à des querelles de tempéraments opposés », affirme, à son tour, Maupassant (4). D'où le constat que fera Mallarmé en 1891, au moment de *l'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret : « Pour en revenir au naturalisme, il me paraît qu'il faut entendre par là la littérature d'Emile Zola, et que ce mot mourra en effet, quand Zola aura achevé son œuvre » (1982, p. 79).

Rares, à cette époque, sont ceux qui s'intéressent à la théorie naturaliste comme Louis Desprez (avec sa synthèse sur *L'Évolution naturaliste*, en 1884), ou le romancier belge Camille Lemonnier, capable d'avancer une définition aussi précise que celle-ci : « Le naturalisme est le réalisme agrandi de l'étude profonde des milieux, de l'observation nette des caractères d'une logique implacable. Le naturalisme suppose une philosophie que n'avait pas le réalisme et, en effet, c'est toute une philosophie qui par ses bouts tient à la biologie, à la géologie, à l'anthropologie, aux sciences exactes et aux sciences sociales » (texte cité par H. Todts, 1996, p. 13). Le doute ou la dérision constituent, au contraire, l'attitude la plus communément partagée.

Zola, pour sa part, a répondu aux attaques dont il était l'objet en défendant l'idée naturaliste comme une « méthode », plus que comme une doctrine achevée, et en écartant la notion d'« école » pour ne retenir que le principe du « groupe » ou de la « bande » d'amis (5). Peut-être cette volonté de conciliation (à

(3) Voir les travaux de R.-P. Colin (1988 et 1991).

(4) Citations extraites des *Correspondances* de Flaubert (lettres à Maupassant du 25 avril et du 21 octobre 1879) et de Maupassant (lettre à Alexis, du début de 1877). A ce sujet, voir notamment M. Reid, 1995, pp. 184-186.

(5) Voir les documents de l'Annexe 1.

laquelle s'est ajoutée sa décision de se retirer du combat critique à partir de 1881) a-t-elle renforcé le phénomène de scepticisme généralisé qu'a rencontré la théorie naturaliste.

1.4. Cerner le mouvement naturaliste

A la démarche générale des historiens de la littérature qui réunissent réalisme et naturalisme dans un même ensemble s'oppose, aujourd'hui, l'attitude des historiens des milieux intellectuels ou celle des comparatistes qui font le pari d'un usage autonome du concept de naturalisme.

1.4.1. Dans une perspective sociologique

La sociologie littéraire moderne invite à examiner les lois qui régissent le fonctionnement des groupes littéraires de la même façon que celles qui concernent les autres groupes sociaux. « Cet univers en apparence anarchique et volontiers libertaire – remarque Pierre Bourdieu – est le lieu d'une sorte de ballet bien réglé où les individus et les groupes dessinent leurs figures, toujours en s'opposant les uns aux autres, tantôt se faisant front, tantôt marchant du même pas, puis se tournant le dos, dans des séparations souvent éclatantes, et ainsi de suite, jusqu'à aujourd'hui... » (1992, p. 165).

Conduites dans cette optique, les recherches de Christophe Charle (1977, 1979, 1990, 1998) sur la structure du champ littéraire, sur la « crise littéraire » de la fin des années 1880, sur la situation des écrivains au moment de l'affaire Dreyfus, sont les premières qui aient donné à la notion de « naturalisme » une signification positive, correspondant à une réalité historique clairement définie. Elles confirment des analyses qu'indiquaient déjà les travaux de R. Ponton (1973, 1975) portant sur les écoles voisines du naturalisme, le Parnasse ou le roman psychologique

Un espace littéraire est ainsi tracé, celui du « naturalisme ». Mais l'accent est mis essentiellement sur la formation du groupe littéraire lui-même, sur les affrontements qui le traversent, sur les positions sociologiques occupées par les écrivains inscrits dans sa mouvance. Les textes littéraires sont laissés à l'arrière-plan.

1.4.2. Dans une perspective comparatiste

Un pas supplémentaire est franchi avec les travaux d'Yves Chevrel (1982). Ce dernier montre l'existence d'un naturalisme européen en mettant en parallèle des chronologies littéraires simultanées au sein de l'espace européen. Il distingue ainsi trois « vagues » naturalistes en France, en Belgique, en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, en Italie, en Russie, ou en Suède : la « première lame de fond » des années 1879-1881 ; le « naturalisme triomphant » des années 1885-1888 ; et enfin la « dernière vague naturaliste » des années 1891-1895. Au-delà de l'étude des formes romanesques, il insiste sur l'importance d'un théâtre naturaliste représenté par les œuvres d'Ibsen ou de Tchekhov. Le corpus sur lequel il s'appuie comprend :

- les romans de Zola, de Maupassant, des Goncourt ou de Daudet ;
- ceux de Camille Lemonnier, pour la littérature belge ;
- et, pour le reste de l'Europe, des œuvres telles que *Les Tisserands* d'Hauptmann, *Maison de Poupée* d'Ibsen, *Mademoiselle Julie* de Strindberg, *La Cerisaie* de Tchekhov, et même *Crime et châtiment* de Dostoïevski ou *Anna Karénine* de Tolstoï.

Cette perspective de recherche (Y. Chevrel, 1983 et 1986 ; D. Knysz-Rudzka, 1992) butte sur la difficulté de définir des critères de reconnaissance pertinents (6), mais il est évident qu'elle se révèle féconde, non seulement pour la connaissance de la littérature européenne, mais également pour celle de la littérature américaine : le modèle naturaliste a influencé des écrivains tels que Stephen Crane ou Theodore Dreiser, aux Etats-Unis, Federico Gamboa, au Mexique, Eugenio Cambaceres, en Argentine, ou encore Julio Ribeiro, au Brésil.

1.4.3. Dans une perspective générique

Avec David Baguley (1990, 1995), le naturalisme est, cette fois, étudié de l'intérieur, à travers la question des genres. D. Baguley pose l'existence esthétique d'une formule littéraire naturaliste, dépassant les individus et leurs différences et s'appuyant sur trois modèles fictionnels (*Germinie Lacerteux / Thérèse Raquin / L'Education sentimentale*) ; et il analyse la diversité esthétique du naturalisme, à travers le jeu de quatre registres (le tragique, le comique, le satirique et le parodique).

Voici, selon D. Baguley, quelles sont les caractéristiques essentielles du roman naturaliste. Trois critères peuvent être avancés :

D'abord un propos scientifique ou sociologique, avec une préoccupation particulière pour la pathologie nerveuse et héréditaire, ou pour le dévoilement des dessous de la société contemporaine, autant de sujets qui attribuent à l'œuvre naturaliste un principe d'organisation et une fonction utilitaire, l'opposant ainsi à l'agencement d'une loi morale, pierre d'angle du roman bourgeois. Ensuite, à l'encontre de cette fonction pratique, un discours poétique, pictural, décoratif, qui transforme en tableaux verbaux et esthétiques une réalité souvent sordide et banale – morceaux de bravoure qui rivalisent avec l'art du peintre. Puis, une intrigue romanesque toujours dysphorique, qui semble relever du fait divers journalistique – crime, scandale, adultère, escroquerie –, se présentant le plus souvent comme le renversement parodique de l'action romanesque ou héroïque et soumettant l'homme – ou, plus fréquemment, la femme – à un destin dégradant pour dévoiler le vide de l'existence humaine et les turpitudes de la vie bourgeoise. (1995, p. 66).

2. POUR UNE ÉTUDE DU MOUVEMENT NATURALISTE

Quel parti faut-il prendre ? Si l'on écarte la vision restreinte d'une école naturaliste réduite à l'histoire éphémère du groupe de Médan et si l'on refuse l'attitude qui consiste à écarter, pour insuffisance, l'esthétique naturaliste, deux possibilités demeurent :

- soit une étude globale de l'écriture réaliste et naturaliste dans sa continuité historique, de Balzac à Zola ;
- soit une étude spécifique du naturalisme en tant que mouvement littéraire, limité au dernier tiers du XIX^e siècle.

La première présente l'inconvénient d'être dispersée sur tout le siècle et de regrouper dans un même ensemble de écrivains qui ne sont pas contemporains. La seconde a le défaut de multiplier les auteurs mineurs pour peupler l'univers littéraire qu'elle prétend envisager, mais elle est plus cohérente d'un point de vue historique.

(6) Voir la « Grille pour l'étude du naturalisme » présentée dans l'Annexe 2. Issu de ces travaux, le projet d'un ouvrage collectif sur le naturalisme à l'échelle internationale, qu'aurait édité l'Association internationale de littérature comparée, n'a malheureusement pas abouti.

Optons pour cette dernière perspective. C'est sans doute celle qui est la plus riche d'un point de vue didactique, par la multiplicité des rapprochements qu'elle autorise.

2.1. Séries : construire des groupements

Le récit naturaliste est caractérisé par l'exploitation de quelques sujets privilégiés. Certaines séries thématiques sont particulièrement reconnaissables (7) :

1. Le roman de la destinée féminine impuissante (la femme aux prises avec l'amour et avec la société), fondé sur le modèle que constitue *Madame Bovary*, est à l'origine de la création d'un grand nombre de figures féminines : Gervaise, l'héroïne de *L'Assommoir* ou Renée, l'héroïne de *La Curée* ; les héroïnes de Maupassant, notamment Jeanne, le personnage d'*Une Vie* ; les héroïnes de Céard, Mme Duhamain, dans *Une belle journée* (1881), ou Mme Trémissan, dans *Terrains à vendre au bord de la mer* (1906), etc. Deux versions dégradées de ce mythe fondateur ont connu une étonnante expansion : le roman de la prostitution (le destin, pitoyable et tragique, des « filles »), et le roman du « collage » (ou de l'union libre), peut-être encore plus représentatif de l'univers naturaliste. Les exemples abondent : Huysmans, *Marthe* (1876) ; E. de Goncourt, *La fille Elisa* (1877) ; Zola, *Nana* (1880) ; Hennique, *L'Affaire du grand 7* (in *Les Soirées de Médan*, 1880) ; Paul Alexis, *La fin de Lucie Pellegrin* (1880), J.H. Rosny, *Nell Horn* (1886) ... Comme on le sait, le thème est largement représenté dans les nouvelles de Maupassant : « Boule de suif » (*Les Soirées de Médan*, 1880), *La maison Teller* (1881), *Mademoiselle Fifi* (1882), « Le lit 29 », « L'Armoire » (*Toine*, 1886), « L'Odyssée d'une fille » (*Le Rosier de Mme Husson*, 1888), « Le Port » (*La main gauche*, 1889) ... Pour le roman du « collage », on peut citer : Huysmans, *En ménage* (1881) ; J. et E. de Goncourt, *Manette Salomon* (1867), *Charles Demailly* (2^e éd., 1868) ; A. Daudet, *Sapho* (1884) ; Lucien Descaves, *Une vieille rate* (1883), *La Teigne* (1886) ; Mirbeau, *Le Calvaire* (1887) ...

2. A côté du roman de la destinée féminine, apparaît, en contrepoint, le roman du destin masculin, c'est-à-dire le roman militaire (obsédé lui aussi par l'échec, pris entre un rêve de grandeur et le constat d'une réalité misérable). Les exemples sont relativement nombreux : Mirbeau, *Le Calvaire* (1887), Zola, *La Débâcle* (1892) ; les nouvelles des *Soirées de Médan* (1880), celles de Daudet (*Contes du lundi*, 1873) et de Maupassant : *Deux amis*, *Mademoiselle Fifi* (1881), *Le lit 29*, *Les prisonniers* (*Toine*, 1886), *La mère sauvage* (*Miss Harriet*, 1884) ... Ce « roman de la guerre » s'est poursuivi, quelques années plus tard, en « roman de la caserne », traitant de la question du service militaire, du poids des sous-officiers, de la hiérarchie militaire (problèmes auxquels se mêle parfois l'évocation de l'aventure coloniale) : Lucien Descaves, *Sous-Offs* (1889), Paul Bonnetain, *Le nommé Perreux* (1888), *L'Opium* (1886).

3. Et enfin, une dernière série, un peu à part, fonctionne comme une sorte de mise en abyme de la création romanesque. Il s'agit du roman de l'artiste, illustré par *Manette Salomon* (1867) ou *Charles Demailly* (1868) de Jules et Edmond de Goncourt, *Les frères Zemganno* (1879) d'Edmond de Goncourt, *Sapho* (1884) de Daudet, *A rebours* (1884) de Huysmans, *L'Œuvre* (1886) de Zola, ou encore *Fort comme la mort* (1889) de Maupassant.

(7) Voir l'Annexe 3.

2.2. Générations : penser la relation entre maître et disciple

Avec ce problème on touche au cœur de ce qui constitue un mouvement littéraire. Il est possible de distinguer trois et même quatre générations d'écrivains naturalistes (si l'on accepte d'inclure dans cette énumération les représentants de l'école « naturaliste », située dans les dernières années du siècle). D'où le schéma suivant :

1. La génération des « fondateurs » se compose, en principe, de Flaubert, des Goncourt, de Zola et de Daudet. Mais la mort de Jules de Goncourt (en 1870) et celle de Flaubert (en 1880) laissent en place un trio, qui pendant de nombreuses années symbolisera, aux yeux de la critique, l'essence du mouvement naturaliste.

2. La génération des « Soirées de Médan » regroupe les disciples immédiats de Zola. De dix ans plus jeunes que lui, ils sont nés aux alentours de 1850 environ : Paul Alexis (1847-1901), Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Léon Hennique (1850-1935), Guy de Maupassant (1850-1893), Henry Céard (1851-1924), et, en marge du groupe, Octave Mirbeau (1848-1917).

3. La génération du « Manifeste des Cinq » regroupe des écrivains nés dix à quinze ans plus tard, et qui, pour certains d'entre eux, auront une œuvre importante dans la première moitié du XX^e siècle : J.H. Rosny (1856-1940), dit Rosny aîné, Paul Bonnetain (1858-1899), Gustave Guiches (1860-1935), Paul Margueritte (1860-1918), Lucien Descaves (1861-1949), auxquels on peut adjoindre Louis Desprez (1861-1885) et Jules Renard (1864-1910).

4. La génération naturaliste, enfin, est représentée par les noms de Saint-Georges de Bouhélier (1876-1847) ou de Maurice Le Blond (1877-1944).

Quelles relations ont existé entre ces différentes générations ? Particulièrement riche de ce point de vue, le naturalisme présente toutes les figures sociologiques de la division...

1. Premier cas de figure : le maître abandonné de ses disciples. C'est l'histoire de Zola face à ses amis des *Soirées de Médan*... Maupassant marque très vite son indépendance. Huysmans s'éloignera définitivement avec sa conversion au catholicisme à partir de 1892. Céard, longtemps fidèle collaborateur de Zola, finira par se lasser, lui aussi, et rompra à la fin des années 1890, en partie pour des raisons privées, puis l'affaire Dreyfus créera entre les deux hommes une fracture irrémédiable (comme Huysmans, Céard adopte une position antidreyfusarde : il sera plus tard l'historien de ces fractures, il les rappellera et les commentera longuement). Seul Alexis, le plus fidèle, affirme encore, en 1891, au moment de *l'Enquête littéraire* de Jules Huret, que le naturalisme n'est « pas mort »...

2. Deuxième cas de figure : les querelles opposant les maîtres entre eux. On trouve, dans ce schéma, Zola, d'un côté, Edmond de Goncourt et Alphonse Daudet, de l'autre... Les attaques, multiples, proviennent d'Edmond de Goncourt vieillissant qui supporte mal qu'on conteste son droit d'antériorité. Pour prendre la mesure de cette rivalité, à la fois idéologique et humaine, il suffit de lire le *Journal*, où s'accumulent, à propos de Zola, les évocations les plus venimeuses : remarques perfides, accusations de plagiat, plusieurs fois reprises... Le « Grenier » ouvert par Goncourt dans sa maison d'Auteuil, à partir de 1885, apparaît comme un anti-Médan, où se retrouvent bientôt les jeunes romanciers ambitieux du moment.

3. Troisième cas de figure : le maître et les « faux » disciples. Tel est l'épisode fameux, en août 1887, du « Manifeste des Cinq »... Dans *Le Figaro*, Paul Bonnetain, Rosny aîné, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches protes-

tent, au nom de leur « conscience » littéraire, contre ce « recueil de scatologie », « cette imposture de la littérature véridique » qu'est *La Terre*.

4. Quatrième cas de figure : le maître et les « bons » disciples. Il s'agit de la relation inattendue qui s'est créée entre Zola (sur la fin de sa carrière littéraire et s'engageant dans l'affaire Dreyfus), et les « naturalistes » qui vont vers lui, comme vers un père spirituel, leur montrant la voie à suivre. Saint-Georges de Bouhéliier est le « chef » de cette petite école littéraire dont l'existence aura été éphémère ; Maurice Le Blond en est le théoricien, avec son *Essai sur le naturalisme*, publié en octobre 1896.

2.3. Parallèles : jouer sur les ressemblances

On construira un jeu de parallèles binaires à partir de l'œuvre de Zola, prise comme point de référence (c'est-à-dire, pour simplifier, la série des vingt *Rougon-Macquart*, précédés du prologue littéraire que constitue *Thérèse Raquin*, en 1867). Ces parallèles conduisent à relier les titres des romans, à méditer sur leur succession chronologique, à réfléchir aux coïncidences temporelles et thématiques (8).

2.4.1. Zola / Goncourt (Jules et Edmond)

De Zola aux Goncourt, ce qui se joue, c'est un problème de légitimité ou d'antériorité. Qui a fondé le naturalisme ? La question revient constamment dans les préfaces que les Goncourt ont placées en tête de leurs romans. Et il est difficile de ne pas leur reconnaître cette légitimité fondatrice qu'ils revendiquent tant. L'année 1865, qui voit la publication de *Germinie Lacerteux*, est d'ailleurs généralement considérée comme la date de départ du mouvement naturaliste (9).

Du point de vue thématique, l'étude de la condition féminine constitue l'un des aspects majeurs de l'œuvre des Goncourt (10) (la fille ou la servante déchue, dans *Germinie Lacerteux* et *La Fille Elisa* ; la jeune fille, dans *Renée Mauperin* et *Chérie*), à côté de la représentation de la vie mondaine ou la vie artiste, autre thème privilégié (*Madame Gervaisais*, *Manette Salomon*, *Charles Demailly*, *Les frères Zemganno*, *La Faustin*), car ces derniers ont toujours souhaité occuper les deux pôles de la fiction romanesque – le secteur mondain, avec le roman « élégant », et le secteur populaire, avec le roman des « basses classes ».

2.4.2. Zola / Daudet

Ce qui réunit Zola et Daudet, c'est une relation de concurrence, mais de concurrence indirecte, aujourd'hui effacée. Au XIX^e siècle, ils apparaissaient, en effet, comme les deux piliers du naturalisme ; pour certains critiques ils en représentaient les deux versions antagonistes, l'une acceptable, l'autre condamnable (au naturalisme noir de Zola on opposait le naturalisme rose de Daudet).

(8) Voir les tableaux de l'Annexe 4.

(9) On comparera cette déclaration de la préface de *Germinie Lacerteux* (« Vivant au XIX^e siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandés si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avait pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs, qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir ») avec celle que l'on trouvera beaucoup plus tard, en 1877, en tête de *L'Assommoir* : « C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple. »

(10) Sur les Goncourt, voir, parmi les synthèses récentes : J.-L. Cabanès (1997) ; B. Vouilloux (1997) ; S. Champeau (2000).

D'un point de vue thématique, Daudet occupe, comme Zola, un champ relativement large (11). Ses romans abordent les sujets les plus variés :

- la condition ouvrière, avec *Jack* (premier roman de la littérature naturaliste sur l'usine) ;
- la vie artiste et la vie littéraire, avec *Sapho* et *L'Immortel* ;
- le monde politique (thème privilégié), avec *Le Nabab*, *Numa Roumestan* ou *Les Rois en exil* ;
- la petite bourgeoisie, la vie de couple, avec *Fromont jeune et Risler aîné* ;
- la femme et la religion, avec *L'Évangéliste*.

Comme Zola, Daudet s'est efforcé de renouveler son œuvre romanesque en fonction de ce que lui suggérait l'actualité, en pénétrant dans des milieux inconnus et en traitant chaque fois les problèmes sociaux qu'il découvrait.

2.4.3. Zola / Maupassant

Entre Zola et Maupassant s'exerce aujourd'hui une relation de concurrence directe. Au couple Zola / Daudet, qui définissait le naturalisme dans l'espace littéraire du XIX^e siècle, a succédé le couple Zola / Maupassant dans la perception critique moderne.

Le programme actuel des lycées pour la classe de Première se fonde sur ce parallèle, en proposant un rapprochement intéressant (mais relativement inattendu), celui du romancier Zola et du romancier Maupassant, en laissant de côté Maupassant conteur, plus connu, plus étudié par la tradition scolaire. La relation ainsi établie peut donner une impression d'inégalité, puisqu'on se trouve forcé de comparer une œuvre étendue (composée d'au moins vingt romans) à une œuvre restreinte (composée de six romans seulement).

Cela dit, les quatre premiers romans de Maupassant s'inscrivent clairement dans le schéma sociologique du roman naturaliste. Ils entretiennent avec l'œuvre zolienne :

- une relation de similitude : *Une Vie* déroule une destinée féminine marquée par l'échec et la solitude, comme *L'Assommoir*, *Une Page d'amour*, ou *La Joie de vivre* ;
- une relation de complémentarité : *Bel-Ami*, sur le journalisme, et *Mont-Oriol*, sur le monde des villes d'eaux, complètent la liste des milieux explorés par Zola ;
- une relation de concurrence (sous-jacente) : dans *L'Argent*, Zola limite son étude du journalisme parce qu'il sait que le sujet a été traité par Maupassant dans *Bel-Ami* ; et il abandonne un projet de roman sur les villes d'eaux, après *Mont-Oriol*.

Quant aux deux derniers romans (*Fort comme la mort* et *Notre Cœur*), qui paraissent échapper, en partie, à l'esthétique naturaliste, ils peuvent cependant lui être rattachés, si on les considère comme des romans de la vie artiste.

2.4.4. Zola / Huysmans

Ce parallèle permet de poser la question de l'achèvement du mouvement naturaliste ou de ses contradictions. La trajectoire de Huysmans symbolise (à tort ou à raison) la fuite hors du naturalisme, la mise en cause de ce qu'on considère comme les impasses du naturalisme. Huysmans est, pour cette raison, valorisé

(11) Voir la synthèse récente proposée par A.-S. Dufief (1997).

par certains commentateurs modernes, qui le louent d'avoir réussi à échapper au modèle réducteur proposé par Zola (12).

A la différence de celle de Zola ou de Daudet, son œuvre, du début jusqu'à la fin, suit la même pente, celle du « roman célibataire » (13)...

3. L'ÉCRITURE NATURALISTE

3.1. Genres : les choix esthétiques

3.1.1. La domination du roman et de la nouvelle

Tous les écrivains naturalistes ont choisi d'abord de pratiquer le roman, par opposition à la poésie. Maupassant, par exemple, abandonne la poésie pour écrire « Boule de suif » (qui deviendra la nouvelle la plus célèbre du recueil des *Soirées de Médan*), et entre en littérature par ce choix décisif. Mais ce qui les caractérise peut-être plus nettement encore, c'est qu'ils ont pratiqué à la fois l'art du roman et l'art de la nouvelle, le texte long et le texte bref... Les deux genres coexistent chez Zola, Daudet, Maupassant ou Huysmans, composant deux séries littéraires parallèles. Rappelons qu'on trouve :

– 15 recueils de nouvelles chez Maupassant (contre 6 romans) : *La maison Tellier* (1881), *Mademoiselle Fifi* (1882), *Contes de la bécasse*, *Clair de lune* (1883), *Miss Harriet*, *Les Soeurs Rondoli*, *Yvette* (1884), *Contes du jour et de la nuit*, *Monsieur Parent* (1885), *Toine*, *La Petite Roque* (1886), *Le Horla* (1887), *Le Rosier de Mme Husson* (1888), *La main gauche* (1889), *L'inutile Beauté* (1890) ;

– 4 recueils chez Zola (contre 31 romans) : *Contes à Ninon* (1864), *Nouveaux Contes à Ninon* (1874), *Le Capitaine Burle* (1882) et *Nais Micoulin* (1884) ;

– 4 recueils chez Daudet (contre 11 romans) : *Lettres de mon moulin* (1869), *Lettres à un absent* (1871), *Contes du lundi* (1873), *Femmes d'artistes* (1874).

Genre protéiforme, la nouvelle permet d'esquisser ce qui sera approfondi dans le roman. Elle répond aux possibilités de publication qu'offre le journal du XIX^e siècle en s'adaptant parfaitement au cadre du feuilleton. Capable de traiter toutes sortes de sujets, elle peut aisément transgresser la frontière séparant fiction et non fiction, en passant du conte à la chronique.

Dans la sélection qu'opère le processus de réception, on remarquera que seul un des deux genres est retenu, comme si la postérité ne pouvait admettre cette coexistence générique : Maupassant conteur aujourd'hui, contre Maupassant romancier ; Daudet conteur aujourd'hui, contre Daudet romancier ; et, à l'inverse, Zola romancier contre Zola conteur.

(12) Voir, par exemple, la préface de Marc Fumaroli à l'édition d'*A rebours*, dans la collection « Folio ».

(13) Pour reprendre les analyses conduites par Jean Borie (1973, 1976, 1992). De quelle manière faut-il analyser l'évolution de Huysmans et son éloignement du naturalisme ? La coupure se réalise-t-elle en 1884, avec *A rebours*, ou se fait-elle plus tard ? En examinant les choses de près (A. Pagès, 1992 b), on s'aperçoit que la véritable coupure s'opère avec *Là-bas* (1891), et la création du personnage de Durtal : cf. la discussion sur le naturalisme qui ouvre le roman, et marque clairement le désengagement naturaliste de Huysmans. En même temps (au niveau de la forme), c'est quand il s'éloigne de l'esthétique naturaliste que Huysmans reprend le procédé zolien du cycle, puisqu'il construit désormais la dernière partie de son œuvre autour du personnage de Durtal, qui revient d'un roman à l'autre.

3.1.2. La place du théâtre

Le théâtre joue un rôle de premier plan dans la vie littéraire à la fin du XIX^e siècle : pour un écrivain, c'est un moyen de consécration bien plus fort que le roman. Une grande partie du succès du naturalisme, à cette époque, d'ailleurs, réside dans l'écho rencontré par les tentatives théâtrales de Zola, de Goncourt ou de Daudet. Les personnages de *L'Assommoir* doivent leur popularité non au roman (publié en 1877), mais à la pièce adaptée du roman, qui connaît, dans le courant de l'année 1879, plus de deux cents représentations à Paris. Le théâtre naturaliste est donc tourné vers le grand public (les romanciers veulent tirer parti de leurs romans, et gagner de l'argent grâce à des adaptations réalisées assez rapidement), mais il s'est efforcé aussi de découvrir des formules nouvelles (14).

Deux sortes d'expériences ont ainsi coexisté. Zola a adapté *L'Assommoir* ou *Nana* avec l'aide d'un professionnel de la scène, William Busnach, et Daudet a agi de la même façon. Ce théâtre de reprise, ou d'imitation, en partie fondé sur les techniques classiques du mélodrame, a rencontré la faveur du public. Mais les adaptations dramatiques plus ambitieuses tentées par les romanciers eux-mêmes ont régulièrement échoué. Ni Daudet avec *L'Arlésienne* (1872), ni les Goncourt avec *Henriette Maréchal* (1865) ou *Germinie Lacerteux* (1888), ni Zola enfin avec *Thérèse Raquin* (1873) ou *Renée* (1887) n'ont réussi à imposer l'idée d'un théâtre véritablement neuf. Le public pas plus que la critique n'ont suivi. En revanche, les pièces montées dans le cadre du *Théâtre Libre* d'Antoine (1887-1894) ont bien mieux marché, et c'est Antoine sans doute qui incarne ce que l'esthétique naturaliste a pu apporter de plus révolutionnaire dans le domaine du théâtre (15).

3.2. Narration : le code romanesque

On sait que le roman naturaliste a fourni à l'analyse narratologique un support privilégié qui lui a permis d'élaborer ses hypothèses fondamentales (A.J. Greimas, 1976). Situés dans cette perspective, les travaux d'Henri Mitterand (1980, 1987, 1994, 1998) ou de Philippe Hamon (1983) ont pu mettre en lumière les rôles des personnages, expliquer la fonction des descriptions – en somme, établir, pour reprendre une expression de Philippe Hamon, le « cahier des charges » auquel obéit l'écriture réaliste. Mais l'exemple naturaliste est loin d'être épuisé. Les débats actuels de la narratologie – sur la question des types de textes, ou sur celle du point de vue – ne cessent de le reprendre et de l'interroger (16).

3.3. Stylistique : l'écriture artiste

Développée de façon inégale selon les œuvres, l'écriture artiste a été revendiquée par certains écrivains (les Goncourt), rejetée par d'autres (Maupassant la critique dans la préface de *Pierre et Jean*, en 1888). Elle n'en constitue pas moins, en tant que phénomène collectif, une tendance forte de l'esthétique naturaliste (17). On pourra la repérer à partir de deux types de critères :

-
- (14) Pour le domaine européen, voir, outre l'ouvrage d'Y. Chevrel cité plus haut, les actes d'un récent colloque sur le « carrefour naturalo-symboliste au théâtre », publiés dans *Etudes théâtrales*, 15-16, 1999, sous le titre « Mise en crise de la forme dramatique ».
 - (15) Signalons aussi les tentatives de théâtre lyrique dans lesquelles Zola s'est lancé, à la fin de sa vie, en collaboration avec le musicien Alfred Bruneau (*Le Rêve*, en 1891 ; *L'Attaque du Moulin*, en 1893 ; *Messidor*, en 1897 ; *L'Ouragan*, en 1901).
 - (16) Voir, par exemple, les recherches récentes d'A. Rabatel (1998), remettant en cause la typologie des focalisations établie par Genette dans *Figures III*. Une question aussi travaillée que celle du personnage vient d'être renouvelée par l'ouvrage récent de C. Pierre-Gnassounou (1999).
 - (17) Sur cette question, voir notamment : H. Mitterand, 1985 ; A. Pagès, 1992 a, 1997, 1998 ; A.-M. Perrin-Naffakh, 1997.

1. Au niveau du lexique, elle se caractérise par l'introduction d'un vocabulaire spécialisé dans la description romanesque, le recours au néologisme, l'utilisation de l'argot, le choix de l'épithète rare, et au niveau de la syntaxe, par des tournures visant à multiplier les noms pour rendre l'addition des sensations : l'emploi du pluriel plutôt que du singulier (« les blancheurs » pour « la blancheur ») ; l'association de deux noms hiérarchisés entre eux par un complément du nom (« une existence d'élégance », au lieu de « une existence élégante ») ; la nominalisation de l'adjectif (du type : « le bleu du ciel » pour « le ciel bleu ») ; les courts-circuits logiques, rapprochements inattendus produits par l'oxymore, hypallage ou zeugma, affaiblissant l'adjectif au profit du nom...

2. Au niveau thématique, elle privilégie les visions de l'instantané (18). Le romancier, à l'imitation du peintre impressionniste, refuse l'immobilité et l'opacité des objets ou des corps humains, et cherche, au contraire, à les déplacer, à les déstabiliser dans une fuite continue du regard. Ce qu'il s'efforce de saisir, c'est la variation : soit le déplacement des corps et des objets dans l'espace, soit le changement qu'apporte la lumière avec le jeu de ses reflets. Prenons quelques exemples, parmi les plus caractéristiques :

- la maison collective décrite par Edmond de Goncourt dans *La Fille Elisa* ou par Zola dans *L'Assommoir*, animée par les différents éclairages qui la transforment (*La Fille Elisa*, chap. XXIV ; *L'Assommoir*, chap. II) ;
- ces tableaux de pluie que l'on trouve chez Zola, Huysmans ou Céard : la pluie sur la noce dans *L'Assommoir* (chap. III) ; la pluie dans *Les Sœurs Vartard* (chap. III) et dans *A Rebours* (chap. XI) ; la pluie dans *Une belle journée* (3^e partie) ;
- ces scènes de danse (ou de bal), si nombreuses, chez les Goncourt, chez Zola ou chez Maupassant : *Germinie Lacerteux* (le bal à la Boule Noire, chap. XVI) ; *Nana* (la valse chez les Muffat, chap. XII) ; *Une Page d'amour* (le bal des enfants, II, 4) ; *Germinal* (la ducasse, III, 2) ; *La Terre* (la fête villageoise, III, 3) ; « La Maison Tellier » (le bal final), « La femme de Paul » (le bal à la Grenouillère) ;
- et, d'une manière générale, toutes les visions de l'indicible, du *monstrueux*, ce qu'on désigne du doigt, en se fermant les yeux...

Or la vision artiste, c'est précisément de garder les yeux ouverts, comme l'indique le passage si célèbre de *Germinal* (V, 5) où est dépeinte la foule des mineurs révoltés, traversant la plaine au galop, sous le regard d'un petit groupe de bourgeois terrorisés, dissimulés par les planches disjointes d'une grange :

- Quels visages atroces ! balbutia Mme Hennebeau.
- Négrel dit entre ses dents :
- Le diable m'emporte si j'en reconnais un seul ! D'où sortent-ils donc, ces bandits-là ? [...]
- Oh ! superbe ! dirent à demi-voix Lucie et Jeanne, remuées dans leur goût d'artistes par cette belle horreur.

Tous détournent les yeux, incapables de supporter une telle scène, y compris l'ingénieur Négrel, pourtant le plus courageux du groupe. Seules sont naturellement attirées, en dépit de leur frayeur, Lucie et Jeanne, parce que leur « goût d'artistes » est touché par « cette belle horreur » : l'oxymore définit parfaitement la nature contradictoire du spectacle.

(18) Pour reprendre l'expression de Jacques Dubois (1963).

3.4. Génétique : le laboratoire de l'écriture

La critique génétique trouve dans le matériau naturaliste un domaine extrêmement riche pour vérifier ses hypothèses. Elle peut s'appuyer sur le désir d'explication manifesté par les écrivains naturalistes, commentant volontiers leurs œuvres dans leurs préfaces ou dans des articles parus dans les journaux, insistant sur leur méthode, se mettant en scène comme romanciers. Zola montrait volontiers ses dossiers préparatoires à ses visiteurs, développait devant eux ses plans, ses projets romanesques ; Daudet a exposé dans *l'Histoire de mes livres* ses enquêtes et son travail rédactionnel...

Le dossier préparatoire du romancier naturaliste (19) est un ensemble composite dans lequel on trouve :

- des notes de lectures, qui vont de la simple indication bibliographique aux résumés détaillés d'ouvrages techniques ;
- des comptes rendus d'enquête, qui prennent la forme d'un journal de voyage chez Zola (ainsi pour *Germinal*, les « Notes sur Anzin », véritable étude sociologique des mines de la région de Valenciennes) ;
- des scénarios, dont la fonction est de construire le schéma de l'intrigue à venir : ils sont ordonnés de façon logique chez Zola (qui pose un scénario abstrait appelé « ébauche », avant de passer à une succession de plans de plus en plus détaillés) ;
- des brouillons, enfin, qui présentent des variantes plus ou moins importantes du texte définitif.

C'est ce type de document qui a fait, jusqu'ici, l'objet d'une observation privilégiée de la part de la critique, intéressée au premier chef par les choix stylistiques de détail. Mais il ne faudrait pas limiter l'étude génétique à ce seul aspect de la création. Les plans et les scénarios méritent tout autant de retenir l'attention : il existe une génétique du scénario, tout autant qu'une génétique de la variante ou de la rature – et cette remarque s'impose dès que l'on considère l'œuvre de Zola.

La conséquence peut-être la plus importante de l'activité de la critique génétique, au cours de ces dernières années, réside dans l'édition des *avant-textes*, qui perdent leur statut de fragments ou variantes, et accèdent à une lisibilité pleine et entière. D'où, évidemment, l'extraordinaire enrichissement des éditions savantes (et même des éditions courantes, données en poche), qui bénéficient de toutes ces étapes textuelles... Citons l'édition de la Pléiade procurée par Henri Mitterrand (1961-1967), ou celle, plus récente, réalisée par Colette Becker dans la collection « Bouquins » (1991-1994), qui joue, avec beaucoup d'habileté, sur l'avant-texte et l'intertexte de l'œuvre pour entourer le texte romanesque de toutes sortes d'écritures disposées en parallèle... Pour les passages les plus importants de l'œuvre, on pourra souvent lire deux et même trois états textuels : le texte du roman, l'avant-texte des *Carnets d'enquête*, et telle ou telle esquisse réalisée par Zola dans l'une de ses chroniques journalistiques antérieures au roman.

Autant de groupements de textes internes qu'il est passionnant d'explorer (20)... Différents parcours génétiques sont possibles. Ils peuvent concerner :

- l'élaboration d'une scène ou d'un motif narratif, des scénarios initiaux à la rédaction finale ;
- la construction d'un personnage, de la fiche qui le définit au portrait qui le représente ;

(19) Pour l'œuvre de Zola, voir les éditions proposées par H. Mitterrand (1986) et C. Becker (1986).

(20) A ces trois états, il est même possible d'ajouter une quatrième étape, celle de l'adaptation théâtrale ou de l'adaptation cinématographique.

- l'écriture d'une description, des notes documentaires aux différentes étapes de la rédaction ;
- l'intégration d'une information technique ou scientifique, du texte documentaire au texte de fiction.

Dans les comparaisons appelées par ces différents états rédactionnels, deux processus mériteront l'analyse :

- le processus d'enrichissement, celui auquel on s'attend le plus, correspondant au passage de l'esquisse à l'œuvre achevée ;
- mais aussi le processus inverse de sélection, qui implique quelquefois une perte, une réduction de l'information documentaire ou un resserrement de la rédaction primitive.

4. LA RÉCEPTION CRITIQUE DU NATURALISME

C'est une histoire complexe, s'inscrivant dans le jeu des polémiques qui ont animé la presse littéraire de la deuxième moitié du XIX^e siècle. La théorie naturaliste – c'est-à-dire le crédit qu'il convient de lui accorder – se trouve au cœur du débat.

4.1. Le rejet du modèle théorique

La construction théorique élaborée par Zola ne possède aucune valeur ; dès qu'on l'examine avec attention, elle s'effondre comme un château de cartes... Cette idée est reprise par la plupart des contemporains, mais la démonstration la plus aboutie est celle que fait Brunetière en 1880, lorsqu'il attaque les théories naturalistes que défend Zola dans *Le Roman expérimental* et s'oppose à toute réflexion de type déterministe au nom d'une conception idéaliste de la vérité humaine (21). Un tel reproche s'accompagne d'une série d'arguments que l'on trouve plus ou moins développés chez d'autres critiques : Zola échafaude de vaines théories parce qu'il est dépourvu de culture scientifique ; il ne sait pas de quoi il parle et manque ainsi son objectif (d'où le fait que *La Curée*, *Pot-Bouille* ou *Nana*, par exemple, fourmillent d'erreurs et méconnaissent la réalité sociale de la bourgeoisie) ; la théorie elle-même de l'« expérimentation » romanesque procède uniquement d'un souci de publicité et de « réclame ».

4.2. L'interprétation épique

Elle surgit avec la proposition interprétative que fait Jules Lemaitre en 1885, au moment où paraît *Germinal*. Lemaitre confirme le diagnostic de Brunetière, en répétant que la théorie naturaliste ne possède aucune valeur, mais il assortit cette analyse d'une réévaluation des *Rougon-Macquart* qui, montre-t-il, doivent être comparés à un long poème épique écrit dans la tradition d'Homère (22) : leur brutalité, leur grossièreté même s'expliquent si on les confronte avec ce modèle.

Quels sont les traits du registre épique, chez Zola ? Le paradoxe est que le roman naturaliste ne présente pas de héros épique : ses personnages se situent exactement sur le versant opposé. Les traits de l'épique se dégageront donc de la

(21) Voir l'Annexe 5. Sur la réception du naturalisme, voir A. Dezalay (1973), A. Pagès (1989 b, 1993), et, plus récemment, S. Thorel-Cailleteau (1999).

(22) La notion d'épopée est ici utilisée à l'inverse de la fonction que lui donnera plus tard Lukacs (voir *supra*).

construction du récit. Ils sont repérables essentiellement au niveau narratologique (plutôt qu'au niveau stylistique) :

- la foule, le personnage collectif ;
- le symbolisme accordé aux objets, l'extension du procédé de la personnification, l'animation généralisée du réel.

Mais la notion reste floue, intuitive – comme c'est le cas, d'ailleurs, en règle générale quand on joue sur la catégorie de « registre ».

4.3. La reconnaissance du modèle théorique

Le mépris pour la théorie naturaliste est repris, dans la première moitié du XX^e siècle, par des historiens du naturalisme comme Pierre Martino (1923), René Duménil (1933) ou Charles Beuchot (1949) : même lorsqu'ils reconnaissent la valeur de l'œuvre romanesque, tous condamnent, en suivant les arguments de Brunetière, les « prétentions » scientifiques d'Émile Zola.

Les commentateurs modernes, en revanche, se sont efforcés d'établir une continuité dans le processus créateur du romancier en expliquant la place qu'y occupe la pensée théorique. Pour Michel Butor (1974), la notion de « roman expérimental » renvoie à l'« expérience » que fait tout lecteur quand il progresse dans une œuvre littéraire et modifie ses croyances initiales. De leur côté, Alain de Latre (1975) et Michel Serres (1975), en partant d'une réflexion sur l'état de la science au XIX^e siècle, tentent de retrouver la cohérence du projet intellectuel qui a guidé Zola. Michel Serres, en particulier, montre qu'il n'y a pas de coupure, chez Zola, entre une démarche d'inspiration scientifique et la création littéraire elle-même : le naturalisme de Zola est en accord avec les recherches de la physique de son époque, dont il se nourrit et constitue la projection fictionnelle ; c'est « un physicalisme réussi » (1975, p. 22).

*

Ecartant la problématique restreinte d'une école naturaliste subordonnée au réalisme ou limitée à l'aventure des *Soirées de Médan*, le choix qui consiste à explorer d'une manière large le champ littéraire du naturalisme ne peut qu'être bénéfique pour les regroupements et les comparaisons de textes auxquels invitent les nouveaux programmes. Les pistes ouvertes sont multiples... D'abord, mieux comprendre les écrivains les plus connus – comme Zola ou Maupassant – en les replaçant dans les séries fictionnelles à l'intérieur desquelles ils ont conçu leurs œuvres. Mais redécouvrir aussi ceux qui ont été oubliés, aborder les « petits » en retrouvant les « grands » : Mirbeau ou Céard, à côté de Zola, par exemple. Abolir enfin les cloisons trop étanches d'une histoire littéraire traditionnelle qui a tendance à multiplier les cases et les compartiments, et montrer, au contraire, la continuité des univers imaginaires composant l'esprit d'une époque (23).

(23) Parmi les chantiers ouverts au cours de ces dernières années, signalons le travail accompli autour de l'œuvre de Mirbeau, dont témoignent les travaux de P. Michel et J.-F. Nivet (1990) et la publication des *Cahiers Mirbeau* depuis 1994 ; la redécouverte en cours de l'œuvre de Rosny (J.-M. Pottier, 1999) ; ou l'exploration du monde encore inconnu des « petits naturalistes » entamée depuis quelques années par C. Becker et A.-S. Dufief (1997 et 2000). Voir l'Annexe 6.

Références bibliographiques

- BAFARO, Georges (1995) : *Le roman réaliste et naturaliste*, Ellipses, coll. « Thèmes et études ».
- BAGULEY, David (1990) : *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*, Cambridge University Press.
— (1995) : *Le Naturalisme et ses genres*, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre » [adaptation en français de l'ouvrage précédent].
- BARTHES, Roland (1953) : *Le degré zéro de l'écriture* (suivi de *Nouveaux Essais critiques*), Ed. du Seuil, coll. « Points ».
- BECKER, Colette (1986) : *La fabrique de Germinal. Edition du dossier préparatoire du roman*, SEDES / Presses universitaires de Lille.
— (1992) : *Lire le réalisme et le naturalisme*, Dunod, coll. « Lire » [2^e éd. revue, en 1998].
— (1997) : *Permanence d'Alphonse Daudet ? Actes du colloque des 20-21 mars 97*, Université de Paris X, coll. « Ritm ».
- BECKER, Colette et DUFIEF, Anne-Simone éd. (2000) : *Relecture des « petits » naturalistes*, Université de Paris X, coll. « Ritm ».
- BEUCHAT, Charles (1949) : *Histoire du naturalisme français*, Ed. Corrêa, 1949, 2 tomes.
- BORIE, Jean (1973) : *Le Tyran timide. Le naturalisme de la femme au XIX^e siècle*, Klincksieck.
— (1976) : *Le Célibataire français*, Ed. du Sagittaire.
— (1992) : *Huysmans. Le diable, le célibataire et Dieu*, Grasset.
- BOURDIEU, Pierre (1992) : *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil.
- BUTOR, Michel (1974) : « Emile Zola romancier expérimental et la flamme bleue », *Répertoire IV*, Ed. de Minuit.
- CABANÈS, Jean-Louis, éd. (1997) : *Les frères Goncourt : Art et écriture*, Presses universitaires de Bordeaux.
- CHAMPEAU, Stéphanie (2000) : *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Champion, coll. « Romantisme et modernités ».
- CHARLE, Christophe (1977) : « Champ littéraire et champ du pouvoir : les écrivains et l'affaire Dreyfus », *Annales*, n^o2, mars-avril.
— (1979) : *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure.
— (1990) : *Naissance des « intellectuels ». 1880-1900*, Ed. de Minuit.
— (1998) : *Paris fin de siècle. Culture et politique*, Ed. du Seuil, coll. « L'univers historique ».
- CHEVREL, Yves (1982) : *Le Naturalisme*, PUF [2^e éd. revue en 1993, sous le titre *Le Naturalisme. Etude d'un mouvement littéraire international*].
— éd. (1983) : *Le naturalisme dans les littératures de langues européennes*, Nantes, Université de Nantes, coll. « Textes et langages ».
— éd. (1986) : *Le naturalisme en question*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- COLIN, René-Pierre (1988) : *Zola, Renégats et alliés. La République naturaliste*, Lyon, PUL.
— (1991) : *Tranches de vie. Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson, Du Lérot.
- DE LATTRE, Alain (1975) : *Le réalisme selon Zola*, PUF.
- DEZALAY, Auguste (1973) : *Lectures de Zola*, A. Colin.
- DUBOIS, Jacques (1963) : *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies.
- DUFIEF, Anne-Simone (1997) : *Alphonse Daudet romancier*, Champion, coll. « Romantisme et modernités ».
- DUFOUR, Philippe (1998) : *Le réalisme*, PUF, coll. « Premier cycle ».
- DUMESNIL, René (1933) : *La publication des Soirées de Médan*, Malfère.
- GENGEMBRE, Gérard (1997) : *Réalisme et naturalisme*, Ed. du Seuil, coll. « Mémo ».
- GREIMAS, A.J. (1976) : *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Ed. du Seuil.
- HAMON, Philippe (1983) : *Le personnel du roman. Le système des personnages dans "Les Rougon-Macquart" d'Emile Zola*, Droz [2^e édition revue en 1998, coll. « Titre courant »].
- HURET, Jules (1982) : *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Editions Thot [nouvelle réédition chez J. Corti, en 1999, avec une préface de Daniel Grojnowski].
- KNYSZ-RUDZKA, Danuta et alii, éd. (1992) : *Naturalisme et Antinaturalisme dans les littératures européennes des XIX^e et XX^e siècles*, Varsovie, Université de Varsovie.

- LUKACS, Georg (1967) : *Balzac et le réalisme français*, Maspéro.
 — (1975) : *Problèmes du réalisme*, L'Arche Editeur, coll. « Le sens de la marche ».
- MARTINO, Pierre (1923) : *Le naturalisme français (1870-1895)*, A. Colin.
- MICHEL, Pierre, et NIVET, Jean-François (1990) : *Octave Mirbeau. L'imprécatrice au cœur fidèle. Biographie*, Librairie Séguier.
- MITTERAND, Henri (1980) : *Le discours du roman*, PUF, coll. « Ecriture ».
 — (1985) : « De l'écriture artiste au style décadent », *Histoire de la langue française. 1880-1914* (sous la dir. de G. Antoine et R. Martin), Ed. du CNRS, pp. 467-477.
 — (1986) : Emile Zola, *Carnets d'enquête. Une ethnographie inédite de la France*, Plon, coll. « Terre humaine » [réédition dans la coll. « Pocket », en 1991].
 — (1987) : *Le regard et le signe*, PUF, coll. « Ecriture ».
 — (1994) : *L'illusion réaliste*, PUF, coll. « Ecriture ».
 — (1998) : *Le roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, PUF, coll. « Ecriture ».
- PAGÈS, Alain (1989 a) : *Le naturalisme*, PUF, coll. « Que sais-je ? ».
 — (1989 b) : *La bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Librairie Séguier.
 — (1992 a) : « L'écriture artiste », *L'Ecole des lettres*, n°8, mars 1992, p. 9-22.
 — (1992 b) : « A Rebours, un roman naturaliste ? », in *Joris-Karl Huysmans. A Rebours. « Une goutte succulente »*, SEDES, pp. 3-17.
 — (1993) : *Emile Zola. Bilan critique*, Nathan, coll. « 128 ».
 — (1997) : « Zola / Goncourt : polémiques autour de l'écriture artiste », *Les frères Goncourt : art et écriture* (éd. J.-L. Cabanès), Presses universitaires de Bordeaux, pp. 315-321.
 — (1998) : « Modèles de l'écriture artiste », *Langues du XIX^e siècle* (éd. G. Falconer, A. Oliver et D. Speirs), Toronto, Centre d'Etudes romantiques Joseph Sablé, pp. 281-289.
- PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie (1997) : « Ecriture artiste et esthétisation du réel dans *Germinie Lacerteux* », *Les frères Goncourt : art et écriture* (éd. J.-L. Cabanès), Presses universitaires de Bordeaux, pp. 289-300.
- PIERRE-GNASSOUNOU, Chantal (1999) : *Zola, les fortunes de la fiction*, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre ».
- PONTON, Rémy (1973) : « Programme esthétique et accumulation du capital symbolique. L'exemple du Parnasse », *Revue française de sociologie* n°2, pp. 202-220.
 — (1975) : « Naissance du roman psychologique. Capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIX^e siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°4, pp. 66-81.
- POTTIER, Jean-Michel (1999) : *Les siècles et les mondes. Edition historique et critique des Cahiers (1886-1897) de J.-H. Rosny aîné*, Thèse pour le doctorat ès lettres, Université de Reims Champagne-Ardenne.
- RABATEL, Alain (1998a) : *La construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé.
 — (1988b) : *Une histoire du point de vue*, Recherches Textuelles, n° 2, Klincksieck.
- REID, Martine (1995) : *Flaubert correspondant*, SEDES.
- ROY-REVERZY, Eléonore (1998) : *Le roman au XIX^e siècle*, SEDES, coll. « Campus ».
- SERRES, Michel (1975) : *Feux et signaux de brume. Zola*, Grasset.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie (1998) : *Réalisme et naturalisme*, Hachette, coll. « Les Fondamentaux ».
 — (1999) : *Zola*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique ».
- TODTS, Herwig, CARDYN-OOMEN, Dorine, MONTEYNE, Nathalie, DE JONG, Leen (1996) : *Tranches de vie. Le naturalisme en Europe, 1875-1915*, Ludion / Flammarion.
- VOUILLOUX, Bernard (1997) : *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, L'Harmattan.

Documents annexes

ANNEXE 1. Zola théoricien du naturalisme

— Dans *Le Roman expérimental* :

Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. [...]

Si le romancier expérimental marche encore à tâtons dans la plus obscure et la plus complexe des sciences, cela n'empêche pas cette science d'exister. Il est indéniable que le roman naturaliste, tel que nous le comprenons à cette heure, est une expérience véritable que le romancier fait sur l'homme, en s'aidant de l'observation. [...]

Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes. En un mot, nous travaillons avec tout le siècle à la grande œuvre qui est la conquête de la nature, la puissance de l'homme décuplée. Et voyez, à côté de la nôtre, la besogne des écrivains idéalistes, qui s'appuient sur l'irrationnel et le surnaturel, et dont chaque élan est suivi d'une chute profonde dans le chaos métaphysique. C'est nous qui avons la fore, c'est nous qui avons la morale.

Le Roman expérimental (1880), *Œuvres complètes*, Cercle du Livre Précieux, 1968, t. X, pp. 1178-1179 et 1191.

Le naturalisme est purement une formule, la méthode analytique et expérimentale. Vous êtes naturaliste, si vous employez cette méthode, quelle que soit d'ailleurs votre rhétorique. Stendhal est naturaliste, comme Balzac, et certes sa sécheresse de touche ne ressemble guère à la largeur parfois épique de Balzac ; mais tous les deux procèdent par l'analyse et par l'expérience. Je pourrais citer, de nos jours, des écrivains dont le tempérament littéraire paraît tout opposé, et qui se rencontrent et communient ensemble dans la formule naturaliste. Voilà pourquoi le naturalisme n'est pas une école, au sens étroit du mot, et voilà pourquoi il n'y pas de chef distinct, parce qu'il laisse le champ libre à toutes les individualités. Comme le romantisme, il ne s'enferme pas dans la rhétorique d'un homme ni dans le coup de folie d'un groupe. Il est la littérature ouverte à tous les efforts personnels, il réside dans l'évolution de l'intelligence humaine à notre époque. On ne vous demande pas d'écrire d'une certaine façon, de copier tel maître ; on vous demande de chercher et de classer votre part de documents humains, de découvrir votre coin de vérité, grâce à la méthode.

“ Lettre à la jeunesse ”, *Le Roman expérimental* (1880), *Œuvres complètes*, Cercle du Livre Précieux, 1968, t. X, p. 1224-1225.

— Dans *Les Romanciers naturalistes*, évoquant ses discussions avec Flaubert :

Certes, je tombais d'accord qu'il serait imbécile de vouloir fonder une école ; mais j'ajoutais que les écoles se fondent d'elles-mêmes, et qu'il faut bien les subir. Le malentendu n'en a pas moins continué entre nous jusqu'à la fin ; sans doute il croyait que je rêvais de réglementer les tempéraments, lorsque je faisais simplement une besogne de critique, en constatant les périodes qui s'étaient développées dans le passé et qui se développent encore sous nos yeux. Les jours où il s'emportait contre les étiquettes, les mots en *isme*, je lui répondais qu'il faut pourtant des mots pour constater des faits ; souvent même ces mots sont forgés et imposés par le public, qui a besoin de se reconnaître, au milieu du travail de son temps. En somme, nous nous entendions sur le libre développement de l'originalité, nous avions la même philosophie et la même esthétique, les mêmes haines et les mêmes tendresses littéraires ; notre désaccord ne commençait

que si je tâchais de le pousser plus avant, en remontant de l'écrivain au groupe, en cherchant à savoir d'où venait notre littérature et où elle allait.

Les Romanciers naturalistes (1881), *Œuvres complètes*, Cercle du Livre Précieux, 1968, t. XI, p. 136.

— Dans *L'Œuvre*, décrivant la “ bande ” naturaliste :

Mais Jory (24) se planta au milieu de la chambre, son verre de bière au poing. Tout en le vidant à petits coups, il déclara :

– A la fin, il m'embête, le jury !... Dites donc, voulez-vous que je le démolisse ? Dès le prochain numéro, je commence, je le bombarde. Vous me donnerez des notes, n'est-ce pas ? et nous le flanquons par terre... Ce sera rigolo.

Claude acheva de se monter, ce fut un enthousiasme général. Oui, oui, il fallait faire campagne ! Tous en étaient, tous se pressaient pour se mieux sentir les coudes et marcher au feu ensemble. Il n'y en avait pas un, à cette minute, qui réservât sa part de gloire, car rien ne les séparait encore, ni leurs profondes dissemblances qu'ils ignoraient, ni les rivalités qui devaient les heurter un jour. Est-ce que le succès de l'un n'était pas le succès des autres ? Leur jeunesse fermentait, ils débordaient de dévouement, ils recommençaient l'éternel rêve de s'enrégimenter pour la conquête de la terre, chacun donnant son effort, celui-là poussant celui-là, la bande arrivant d'un bloc, sur le même rang. Déjà Claude, en chef accepté, sonnait la victoire, distribuait des couronnes. Fagerolles lui-même, malgré sa blague de Parisien, croyait à la nécessité d'être une armée ; tandis que, plus épais d'appétits, mal débarbouillé de sa province, Jory se dépensait en camaraderie utile, prenant au vol des phrases, préparant là ses articles. Et Mahoudeau exagérait ses brutalités voulues, les mains convulsées, ainsi qu'un geindre dont les poings pétriraient un monde ; et Gagnière, pâmé, dégagé du gris de sa peinture, raffina la sensation jusqu'à l'évanouissement final de l'intelligence ; et Dubuche, de conviction pesante, ne jetait que des mots, mais des mots pareils à des coups de massue, en plein milieu des obstacles. Alors, Sandoz, bien heureux, riant d'aise à les voir si unis, tous dans la même chemise, comme il disait, déboucha, une nouvelle bouteille de bière.

Il aurait vidé la maison, il cria :

– Hein ? nous y sommes, ne lâchons plus... Il n'y a que ça de bon, s'entendre quand on a des choses dans la caboche, et que le tonnerre de Dieu emporte les imbéciles !
L'Œuvre, chap. III (1886)

ANNEXE 2. Grille pour l'étude du naturalisme

1. Situation politique et socio-économique du pays.

- Situation “ matérielle ” de la littérature et des arts (maisons d'éditions, statut de l'écrivain...). Situation “ idéologique ” de la littérature et de l'art (instances de consécration, conception générale des genres littéraires, groupes d'écrivains...). Le naturalisme et le pouvoir (censure, procès...).
- Diffusion dans l'opinion des grands courants de la pensée moderne.
- Les termes correspondant (éventuellement) à “ naturalisme ”, “ naturaliste ”.

2. Théories et réalisations artistiques du naturalisme.

- Esthétique naturaliste et définition du naturalisme (le discours des manifestes, des polémiques, des textes privés des écrivains ou de la fiction).
- Rapport entre la théorie du naturalisme et d'autres doctrines, antérieures ou contemporaines.

(24) Autour de Claude Lantier et de Pierre Sandoz, sont réunis le critique d'art Jory, les peintres Fagerolles et Gagnière, le sculpteur Mahoudeau, l'architecte Dubuche.

- c. Rapport entre le naturalisme littéraire et différents courants dans d'autres domaines de l'art (naturalisme et impressionnisme).
- d. Thématique des œuvres naturalistes : titres, thèmes, personnages récurrents...
- e. Techniques naturalistes d'écriture (le naturalisme et les genres littéraires) : la prose narrative, le théâtre, l'inspiration naturaliste dans la poésie, le naturalisme et le journalisme.

3. Réception du naturalisme.

- a. Réception à l'échelle nationale : critique pro- et anti-naturaliste, propagation des ouvrages naturalistes, témoignages de lecteurs, etc.
- b. Propagation du naturalisme à l'échelle internationale (correspondants étrangers, traducteurs...) et réception des œuvres naturalistes les plus marquantes.

Extraits de la " Grille pour l'étude du naturalisme " (Y.Chevrel éd., 1983, pp. 11-27).

ANNEXE 3. Petite bibliothèque naturaliste

— *Les Rougon-Macquart* de Zola ainsi que les contes et les romans de Maupassant sont abondamment représentés dans toutes les collections de poche. En revanche, les contes de Zola, qui sont encore peu connus, n'ont bénéficié que de quelques rééditions partielles : la collection " G.F. " propose les *Contes à Ninon* (avec une préface de C. Becker), et les éditions Opale, les *Nouveaux Contes à Ninon* ; de leur côté, les éditions Libro présentent trois fascicules contenant *L'Attaque du moulin* (suivi de *Jacques Damour*), *Naïs Micoulin* (suivi de *Pour une nuit d'amour*) et *La mort d'Olivier Bécaille* (suivi de trois autres contes).

— Certains des romans des Goncourt existent en " Folio " ou en " G.F. " : *Germinie Lacerteux*, *Renée Mauperin*, ou *Madame Gervaisais*. La collection " Babel ", chez Actes-Sud, a repris *La Faustine*. Et l'on dispose, chez Laffont, dans la collection " Bouquins ", de la somme historique que constitue le *Journal*.

— En ce qui concerne Daudet, les *Lettres de mon moulin*, les *Contes du lundi* et *Tartarin* se trouvent dans toutes sortes de collections de poche, mais le reste de l'œuvre est plus difficile d'accès, si l'on ne dispose pas des trois volumes de la Pléiade édités par R. Ripoll. Seul *Sapho* a été repris par Libro. Notons également le recueil des *Femmes d'artistes* chez Actes-Sud, dans la collection " Babel ".

— La dernière partie de l'œuvre de Huysmans, à partir d'*A rebours*, est assez bien représentée en " Folio " ou en " G.F. ", mais les premiers romans d'inspiration directement naturaliste – présents, il y a quelques années, en " 10/18 " – sont plus difficiles à trouver. Les Editions du Lérot proposent, cependant, *A vau-l'eau* (avec une préface de R.-P. Colin) et les éditions de La Bohème, *Les Sœurs Vatard* (dans la collection " Les sillons littéraires ").

— Les romans de Mirbeau, autrefois disponibles en " 10/18 ", sont maintenant épuisés, mais une édition des " romans autobiographiques " (regroupant *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch*) a paru au Mercure de France, dans la collection " Mille pages ". Et Pierre Michel, qui dirige les *Cahiers Mirbeau*, annonce la publication prochaine, aux Editions Buchet-Chastel, d'une édition critique de l'*Œuvre romanesque* en 3 volumes (offrant 15 romans, dont 5 inconnus – des textes jadis écrits sous des pseudonymes et récemment identifiés).

— Les deux romans écrits par Céard ont été réédités : *Une Belle journée*, aux Editions du Lérot (avec une présentation de R.-P. Colin) ; et *Terrains à vendre au bord de la mer*, tout récemment, par Mémoire du Livre (avec une préface de G. Londeix et une postface de C. Becker).

— Le recueil des *Soirées de Médan* est disponible dans la collection des " Cahiers rouges ", chez Grasset.

— Les Editions Mont Analogie (08090 – Aiglemont) proposent *Autour d'un clocher* d'Henry Fèvre et Louis Desprez (édition de J.-F. Nivet et R.-P. Colin), et le catalogue de la

collection " Ressources ", chez Slatkine, présente, depuis une dizaine d'années, *La fin de Lucie Pellegrin* de Paul Alexis, *Sous-Offs* de Lucien Descaves, *Charlot s'amuse* et *L'Opium* de Paul Bonnetain.

— L'œuvre de Camille Lemonnier a bénéficié de plusieurs rééditions récentes. On trouve *L'homme en amour* et *Le Possédé* chez Séguier (dans la " Bibliothèque décadente "), et *Un mâle* ainsi que *La fin des bourgeois* chez Labor.

— Signalons enfin le Cédérom des *Romanciers réalistes et naturalistes (1820-1910)*, publié en 1997 par Bibliopolis (50, rue de Paradis, 75010 Paris). Il s'agit d'une base de données considérable, réunissant 300 romans écrits entre 1820 et 1910 : non seulement la quasi totalité de l'œuvre de Balzac, de Stendhal, de Flaubert, de Zola, des Goncourt, de Huysmans, de Vallès, de Daudet, mais aussi un choix très important de romans pris dans l'œuvre de Mirbeau, Alexis, Céard, Hennique, Bonnetain, Guiches, Adam, Ajalbert, Descaves, etc. Le seul défaut de ce Cédérom est son prix, qui avoisine les 10 000 F. ! Mais on peut se procurer des versions partielles (offrant soit l'œuvre romanesque de Stendhal, soit celles de Balzac, de Flaubert ou de Zola) pour la somme de 299 F. seulement. Site internet : <http://www.bibliopolis.fr>.

ANNEXE 4. Parallèles littéraires

— Zola / les Goncourt

	1865	<i>Germinie Lacerteux</i>
<i>Thérèse Raquin</i>	1867	<i>Manette Salomon</i>
	1868	<i>Charles Demailly</i>
	1869	<i>Madame Gervaisais</i>
<i>La Fortune des Rougon</i>	1871	
<i>La Curée</i>	1872	
<i>Le Ventre de Paris</i>	1873	
<i>La Conquête de Plassans</i>	1874	
<i>La Faute de l'abbé Mouret</i>	1875	
<i>Son Excellence Eugène Rougon</i>	1876	
<i>L'Assommoir</i>	1877	<i>La Fille Elisa</i>
<i>Une Page d'amour</i>	1878	
	1879	<i>Les Frères Zemganno</i>
<i>Nana</i>	1880	
<i>Pot-Bouille</i>	1882	<i>La Faustin</i>
<i>Au Bonheur des Dames</i>	1883	
<i>La Joie de vivre</i>	1884	<i>Chérie</i>
<i>Germinal</i>	1885	
<i>L' Œuvre</i>	1886	
<i>La Terre</i>	1887	
<i>Le Rêve</i>	1888	
<i>La Bête humaine</i>	1890	
<i>L'Argent</i>	1891	
<i>La Débâcle</i>	1892	
<i>Le Docteur Pascal</i>	1893	

— Zola / Daudet

<i>Thérèse Raquin</i>	1867	
<i>La Fortune des Rougon</i>	1871	
<i>La Curée</i>	1872	
<i>Le Ventre de Paris</i>	1873	
<i>La Conquête de Plassans</i>	1874	<i>Fromont jeune et Risler aîné</i>
<i>La Faute de l'abbé Mouret</i>	1875	
<i>Son Excellence Eugène Rougon</i>	1876	<i>Jack</i>

<i>L'Assommoir</i>	1877	
<i>Une Page d'amour</i>	1878	<i>Le Nabab</i>
	1879	<i>Les Rois en exil</i>
<i>Nana</i>	1880	
	1881	<i>Numa Roumestan</i>
<i>Pot-Bouille</i>	1882	
<i>Au Bonheur des Dames</i>	1883	<i>L'Évangéliste</i>
<i>La Joie de vivre</i>	1884	<i>Sapho</i>
<i>Germinal</i>	1885	
<i>L'œuvre</i>	1886	
<i>La Terre</i>	1887	
<i>Le Rêve</i>	1888	<i>L'Immortel</i>
	1889	
<i>La Bête humaine</i>	1890	
<i>L'Argent</i>	1891	
<i>La Débâcle</i>	1892	
<i>Le Docteur Pascal</i>	1893	
	1894	<i>La Petite Paroisse</i>

— Zola / Maupassant

<i>Thérèse Raquin</i>	1867	
<i>La Fortune des Rougon</i>	1871	
<i>La Curée</i>	1872	
<i>Le Ventre de Paris</i>	1873	
<i>La Conquête de Plassans</i>	1874	
<i>La Faute de l'abbé Mouret</i>	1875	
<i>Son Excellence Eugène Rougon</i>	1876	
<i>L'Assommoir</i>	1877	
<i>Une Page d'amour</i>	1878	
<i>Nana</i>	1880	
<i>Pot-Bouille</i>	1882	
<i>Au Bonheur des Dames</i>	1883	<i>Une Vie</i>
<i>La Joie de vivre</i>	1884	
<i>Germinal</i>	1885	<i>Bel-Ami</i>
<i>L'œuvre</i>	1886	
<i>La Terre</i>	1887	<i>Mont-Oriol</i>
<i>Le Rêve</i>	1888	<i>Pierre et Jean</i>
	1889	<i>Fort comme la mort</i>
<i>La Bête humaine</i>	1890	<i>Notre Cœur</i>
<i>L'Argent</i>	1891	
<i>La Débâcle</i>	1892	
<i>Le Docteur Pascal</i>	1893	

— Zola / Huysmans

<i>Thérèse Raquin</i>	1867	
<i>La Fortune des Rougon</i>	1871	
<i>La Curée</i>	1872	
<i>Le Ventre de Paris</i>	1873	
<i>La Conquête de Plassans</i>	1874	
<i>La Faute de l'abbé Mouret</i>	1875	
<i>Son Excellence Eugène Rougon</i>	1876	<i>Marthe</i>
<i>L'Assommoir</i>	1877	
<i>Une Page d'amour</i>	1878	

	1879	<i>Les Sœurs Vatard</i>
<i>Nana</i>	1880	
	1881	<i>En Ménage</i>
<i>Pot-Bouille</i>	1882	<i>A vau-l'eau</i>
<i>Au Bonheur des Dames</i>	1883	
<i>La Joie de vivre</i>	1884	<i>A rebours</i>
<i>Germinal</i>	1885	
<i>L'œuvre</i>	1886	
<i>La Terre</i>	1887	<i>En rade</i>
<i>Le Rêve</i>	1888	
	1889	
<i>La Bête humaine</i>	1890	
<i>L'Argent</i>	1891	<i>Là-bas</i>
<i>La Débâcle</i>	1892	
<i>Le Docteur Pascal</i>	1893	
	1895	<i>En route</i>
	1898	<i>La Cathédrale</i>
	1903	<i>L'Oblat</i>

ANNEXE 5. Réceptions

— Ferdinand Brunetière :

Il est évident que M. Zola ne sait pas ce que c'est qu'une expérience, et qu'il parle de science ici, comme tout à l'heure vous l'entendrez parler de métaphysique, avec une sérénité d'ignorance qui ferait la joie des savants et des métaphysiciens. Il est évident que M. Zola ne pèse pas la valeur des mots, car il n'appellerait pas l'idée d'une expérience à faire une " idée expérimentale " : si ces deux mots associés voulaient dire quelque chose, ils ne pourraient signifier qu'une idée induite, conclue, tirée de l'expérience ; quelque chose de postérieur à l'expérience, non pas d'antérieur ; une acquisition faite, et non pas une conquête à faire. Il est évident que M. Zola ne sait pas ce que c'est qu'" expérimenter ", car le romancier, comme le poète, s'il expérimente, ne peut expérimenter que sur soi, nullement sur les autres. Expérimenter sur Coupeau, ce serait se procurer un Coupeau qu'on tiendrait en chartre privée ; qu'on enivrerait quotidiennement à dose déterminée ; que d'ailleurs on empêcherait de rien faire qui risquât d'interrompre ou de détourner le cours de l'expérience ; et qu'on ouvrirait sur la table de dissection aussitôt qu'il présenterait un cas d'alcoolisme nettement caractérisé. Il n'y a pas autrement, ni ne peut y avoir d'expérimentation ; il n'y a qu'observation ; et dès lors c'est assez pour que la théorie de M. Zola sur *le Roman expérimental*, manque et croule aussitôt par la base.

On pourrait multiplier les exemples, mais à quoi bon ? Cherchez vous-même, dans ce mélange de paradoxes et de banalités que M. Zola nous a donné sous le titre de *Roman expérimental*, je ne dis pas une phrase, ou même un mot, qui commande l'attention et qui s'enfonce dans le souvenir, mais seulement une idée nette, nettement exprimée : vous l'y chercherez longtemps ! S'il existe un art d'écrire, si cet art a jamais consisté dans le juste emploi des mots, dans l'heureuse distribution des parties de la phrase, dans l'exacte proportion des développements et de la valeur des idées, M. Zola l'ignore. Là pourtant, et nulle part ailleurs, est l'épreuve d'un écrivain vraiment digne de ce nom. Des descriptions et des peintures ne prouvent pas que l'on sache écrire : elles prouvent uniquement que l'on a des sensations fortes. C'est à l'expression des idées générales que l'on attend et que l'on juge l'écrivain. Assurément M. Zola réussit à se faire entendre, et c'est quelque chose déjà ; mais, qu'on le mette au rang des " écrivains ", c'est ce qui n'est pas plus permis, en vérité, que de l'inscrire parmi les " romanciers ".

Le Roman naturaliste, Calmann-Lévy, 1896 (5^e éd.), pp. 123-124.

— Jules Lemaitre :

M. Zola n'est point un critique et n'est point un romancier " naturaliste " au sens où il l'entend. Mais M. Zola est un poète épique et un poète pessimiste. [...]

L'histoire des *Rougon-Macquart* est donc, ainsi qu'un poème épique, l'histoire ramassée de toute une époque. Les personnages, dans l'épopée, ne sont pas moins généraux que le sujet et, comme ils représentent de vastes groupes, ils apparaissent plus grands que nature. Ainsi les personnages de M. Zola, bien que par des procédés contraires : tandis que les vieux poètes tâchent à diviniser leurs figures, on a vu qu'il animalise les siennes. Mais cela même ajoute à l'air d'épopée ; car il arrive, par le mensonge de cette réduction, à rendre à des figures modernes une simplicité de types primitifs. Il meut des masses, comme dans l'épopée. Et les *Rougon-Macquart* ont aussi leur merveilleux. Les dieux, dans l'épopée, ont été à l'origine les personnifications des forces naturelles : M. Zola prête à ces forces, librement déchaînées ou disciplinées par l'industrie humaine, une vie effrayante, un commencement d'âme, une volonté obscure de monstres. Le merveilleux des *Rougon-Macquart*, c'est le Paradou, l'assommoir du père Colombe, le magasin d'Octave Mouret, la mine de *Germinal*. Il y a dans l'épopée une philosophie naïve et rudimentaire. De même dans les *Rougon-Macquart*. La seule différence, c'est que la sagesse des vieux poètes est généralement optimiste, console, ennoblit l'homme autant qu'elle peut, tandis que celle de M. Zola est noire et désespérée. Mais c'est de part et d'autre la même simplicité, la même ingénuité de conception. Enfin et surtout l'allure des romans de M. Zola est, je ne sais comment, celle des antiques épopées, par la lenteur puissante, le large courant, l'accumulation tranquille des détails, la belle franchise des procédés du conteur. Il ne se presse pas plus qu'Homère. Il s'intéresse autant (dans un autre esprit) à la cuisine de Gervaise que le vieil aède à celle d'Achille. Il ne craint point les répétitions ; les mêmes phrases reviennent avec les mêmes mots, et d'intervalle en intervalle on entend dans le *Bonheur des dames* le " ronflement " du magasin, dans *Germinal* la " respiration grosse et longue " de la machine, comme dans l'*Iliade* le grondement de la mer [...].

Si donc on ramasse maintenant tout ce que nous avons dit, il ne paraîtra pas trop absurde de définir les *Rougon-Macquart* : une épopée pessimiste de l'animalité humaine. *Les Contemporains. Première série*, Société française d'imprimerie et de librairie, 1886, pp. 253 et 282-284.

ANNEXE 6. Autour du naturalisme : quelques revues littéraires contemporaines

- *Les Cahiers naturalistes*, édités par la " Société littéraire des Amis d'Emile Zola ", publication annuelle (1 vol. de 400-450 p. environ), 74 numéros parus depuis 1955. Directeur de la rédaction : A. Pagès. Adresse : B.P. 12 - 77580 Villiers sur Morin. Site internet : <http://www.cahiers-naturalistes.com>. Derniers numéros parus :
 - n°72, 1998 : " Le centenaire de *J'accuse* " (1 vol. de 500 p.) ;
 - n°73, 1999 : " Figures du féminin. Avatars du naturalisme " (1 vol. de 423 p.) ;
 - n°74, 2000 : " L'écriture naturaliste " (1 vol. de 400 p.).
- *Les Cahiers Octave Mirbeau*, édités par la " Société Octave Mirbeau ", publication annuelle (1 vol. de 320 p. environ), 7 numéros parus depuis 1994. Directeur de la rédaction : P. Michel. Adresse : 10bis, rue André Gautier - 49000 Angers.
- *Les Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, édités par la " Société des Amis des Frères Goncourt ", publication annuelle (1 vol. de 350 p. environ), 7 numéros parus depuis 1992. Secrétaire général : A. Barbier Sainte-Marie. Adresse : 6, rue du Moulin de la Pointe - 75013 Paris. Site internet : <http://www.multimania.com/amisgoncourt/>
- Le *Bulletin Flaubert-Maupassant*, édité par les " Amis de Flaubert et de Maupassant ", publication annuelle (1 vol. de 160 p. environ), 7 numéros parus depuis 1993. Directeur de la rédaction : D. Fauvel. Adresse : Hôtel des Sociétés savantes, 190, rue Beauvoisine - 76000 Rouen.

- *L'Angélus*, bulletin de l' " Association des Amis de Guy de Maupassant ", 10 numéros parus.
Directeur de la rédaction : J. Bienvenu. Adresse : 148 bd. de la Libération - 13004 Marseille.
- Le *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, 92 numéros parus depuis 1928 (1 fascicule de 50 p. environ). Adresse : 22, rue Guynemer - 75006 Paris.
- *Les Amis de Jules Vallès. Revue de lectures et d'études vallésiennes*, 28 numéros parus depuis 1982 (1 vol. de 160 p. environ). Adresse : Université Jean-Monnet, Faculté des lettres, 33, rue du Onze Novembre - 42023 Saint-Etienne CEDEX 2. Site Internet : <http://www.perso.wanadoo.fr/jules.valles>.