

Le Naturalisme de Zola : réalités, symboles et critique sociale

Séquence réalisée par M. Carlos Guerreiro, professeur certifié de Lettres Modernes, pour ses élèves de seconde du lycée de l'Arc à Orange.

Objet d'étude : « Le roman et la nouvelle au XIXe siècle : réalisme et naturalisme »

Problématique et objectifs :

Cette courte séquence succède à l'étude du *Colonel Chabert* qui aura permis de formaliser les principes essentiels du réalisme balzacien. En prolongement, on propose un travail autour du naturalisme de Zola.

A travers des textes représentatifs de l'écriture naturaliste du romancier, il s'agit d'étudier comment l'écrivain opère **la transfiguration d'une réalité** particulière en **symboles**, le plus souvent porteurs d'une **critique sociale**. Autrement dit, il s'agit de montrer, qu'au-delà des professions de foi théoriques qui mettent l'accent sur l'observation et la reproduction fidèle du réel et sur le respect d'une méthodologie aux ambitions scientifiques, l'écriture de Zola s'accompagne généralement d'un mouvement de transformation de la réalité en une vision monstrueuse, épique, voire mythique, qui tend vers le symbole et se charge d'une critique de la société corrompue du second Empire.

La séquence s'organise autour de deux ensembles :

- Un groupement de textes théoriques : document 1 (**éléments de contexte concernant Zola, les Rougon-Macquart et le second Empire**), document 2 (**la préface de *La Fortune des Rougon***) et document 3 (**extrait du *Roman expérimental***).
- Un groupement de textes étudiés en lecture analytique : **un extrait de *Nana qui nous plonge dans le demi-monde des courtisanes du second Empire*** (L.A. n°1 : Nana ou la « Mouche d'or »), **un passage qui aborde le monde misérable des ouvriers exploités à la fin du XIXe** (L.A. n°2 : la découverte du « Voreux » dans *Germinal*) et **un texte qui s'intéresse à l'univers du chemin de fer** (L.A. n°3 : « le train fou », fin du roman *La Bête humaine*). On peut aussi ajouter un quatrième texte proposant un fonctionnement similaire. Celui-ci peut faire l'objet d'un devoir surveillé ou être abordé dans une séance de clôture de manière à réinvestir les notions acquises pendant la séquence (p. ex un extrait de *Au Bonheur des dames* ou la description de l'alambic dans *l'Assommoir*, ...).

Concernant l'histoire des arts, on propose une séance d'entraînement à l'écriture d'invention qui s'appuie à la fois sur l'étude de la description du « Voreux » (L.A. n°2) et sur la lecture d'une image (« Marteau-pilon », James Nasmyth, 1877).

L'ensemble des documents et des textes sont joints en annexe.

Séance 1 : Introduction (Zola, les Rougon-Macquart et le second Empire)

Lecture commentée du **document 1** (voir en annexe [Document 1 : Zola, les Rougon-Macquart et le Second Empire](#)).

Séance 2 : Le projet naturaliste de Zola

a) On commence par demander aux élèves de rappeler oralement ce qu'ils ont retenu de la séquence précédente (étude du *Colonel Chabert*) concernant **le réalisme de Balzac**.

b) On procède ensuite à **l'analyse du document 2** (voir en annexe [Document 2 : La Fortune des Rougon \(Préface\), Émile Zola, 1871](#)) puis du **document 3** (voir en annexe [Document 3 : Le Roman expérimental, Émile Zola, 1880](#)).

Questions concernant la préface de *La Fortune des Rougon* :

1. Reformulez le projet romanesque de Zola à partir de la lecture du 1er paragraphe et du deuxième paragraphe. [*Zola se propose de raconter l'histoire d'une famille sur plusieurs générations en étudiant les influences conjuguées de l'hérédité (forme de déterminisme biologique) et du milieu (déterminisme social).*]
2. Dans le 3ème paragraphe, quel portrait Zola donne-t-il de la famille Rougon-Macquart dont il veut raconter l'histoire ? [*D'un point de vue héréditaire, les Rougon-Macquart se caractérisent par la transmission d'une tare héréditaire de génération en génération à partir d'une tare originelle. D'un point de vue historique et social, les Rougon-Macquart sont issus du peuple et illustrent le mouvement d'ascension sociale revendiquée par les classes populaires au XIXe et la soif de jouissance de ce siècle. D'un point de vue symbolique, les Rougon-Macquart incarnent le second Empire.*]
3. Expliquez la formule « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire » qui formera le sous-titre du cycle romanesque des Rougon-Macquart. [*La formule renvoie à l'analyse de l'évolution d'une même famille selon trois aspects : l'hérédité (déterminisme biologique : adjectif « naturelle »), le milieu (déterminisme social) et le moment (déterminisme historique : le « second Empire »).*]

Questions sur *Le Roman expérimental* :

1. Expliquez les termes d'« observateur » et d'« expérimentateur » ? [*Le terme d'observateur renvoie à l'idée d'un romancier réaliste qui observerait la réalité de son temps pour la reproduire le plus fidèlement possible (voir le terme « photographe »). Le terme d'expérimentateur ajoute une dimension supplémentaire : à partir de l'observation du réel, le romancier formule des hypothèses (notamment concernant les lois qui régissent l'homme et la société) puis réalise une expérience (le roman en est le « procès-verbal ») pour les vérifier.*]
2. En quoi le contenu d'un roman devient-il une véritable expérience scientifique pour Zola ? [*Le roman est une sorte de laboratoire qui permet au romancier expérimentateur de vérifier la validité des lois qui déterminent les hommes et régissent les comportements en société. Les personnages du roman naturaliste seraient donc des sortes de cobayes.*]
3. Quels sont les objectifs de cette « expérience » ? [*La connaissance de l'homme.*]

c) On termine par l'élaboration d'une **brève synthèse** qui formalise les principales caractéristiques du projet naturaliste de Zola. On insistera sur **la place prépondérante de la documentation au travers d'enquêtes approfondies** (observation sociale), sur **l'ambition scientifique de Zola** (le romancier naturaliste est un « expérimentateur ») et **le poids des déterminismes** (biologiques, sociaux et historiques).

Séance 3 : Nana ou la « Mouche d'or » (lecture analytique)

Objectif : Il s'agit de montrer comment la description transforme le personnage naturaliste de Nana en une créature mythique et symbolique, porteuse d'une critique sociale.

Support : [Texte 1 : Nana ou la « Mouche d'or » \(Nana \(1880\), Émile Zola\)](#)

Activités : On propose un ensemble de questions préparatoires avant de réaliser la lecture analytique sous la forme d'un cours dialogué. Questions préparatoires :

1 – Découpez cet extrait en 3 parties et résumez le contenu de chaque partie en quelques mots. [*Ce passage est l'occasion d'un double portrait de Nana : indirectement dans l'article de Fauchery et à travers la contemplation de son propre reflet dans le miroir de son armoire. L'extrait se découpe en trois mouvements : la restitution indirecte de l'article de Fauchery (premier portrait de Nana), les réactions de Muffat et, pour finir, le second portrait de Nana (Muffat observe Nana qui se contemple dans le miroir de la chambre).*]

2 – En quoi les deux portraits (première et dernière partie) s'opposent-ils ? [*Flaubert disait de l'héroïne : « le personnage de Nana tourne au mythe, sans cesser d'être réel ». Un des portraits s'inscrit dans l'esthétique naturaliste (fin du texte), l'autre prend une dimension symbolique et mythique (début du texte).*]

Problématique : Quel portrait de Nana se dessine dans ce passage ?

I – Un personnage naturaliste

a – Aux origines de Nana : le déterminisme biologique

Le début du passage analyse les **origines** de Nana. On retrouve ici **les théories naturalistes de Zola : le personnage de Nana s'explique par une loi héréditaire implacable, forme de déterminisme biologique** (cf. vocabulaire se rapportant à l'hérédité : « quatre ou cinq générations d'ivrognes », « le sang gâté », « longue hérédité »). Zola dira dans la préface de *La Fortune des Rougon* : « l'hérédité a ses lois, comme la pesanteur ».

Pour Zola, **les tares des aïeux se retrouvent dans la descendance**. Ici, l'équation héréditaire zolienne est claire : le « détraquement nerveux » de Nana est la conséquence directe de l'alcoolisme des parents de Nana, Gervaise et Coupeau, protagonistes de *L'Assommoir* (cf. « longue hérédité (...) de boisson qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux »).

b – Aux origines de Nana : le déterminisme social

D'après les théories naturalistes, l'homme est conditionné par trois facteurs : la **race** (l'hérédité, déterminisme biologique), le **milieu** (la société, déterminisme social) et le **moment** (l'Histoire, déterminisme historique). Le **déterminisme social** est illustré dans la première partie de l'extrait par **la métaphore filée de la plante** (expressions « elle avait poussé », « ainsi qu'une plante de plein fumier », « elle devenait une force de la nature »).

Nana s'enracine donc dans un univers social précis qui détermine ce qu'elle est. Ici, cet univers social se caractérise par **une hypertrophie du champ lexical de la décomposition étroitement associé à celui de la misère** (« misère », « faubourg », « pavé », « gueux », « abandonnés », « gâté », « fumier », « pourriture », « fermentait », « pourrissait », « corrompant », « tourner », « ordure », « charognes », « empoisonnait »).

L'équation sociale zolienne est là aussi très claire : **le personnage de Nana est la**

conséquence directe d'un milieu social misérable, malsain et en décomposition. Notons que pour Zola, la misère revêt la forme d'**une fatalité aussi implacable que l'hérédité** (cf. « longue hérédité de misère et de boisson »).

c – Nana au miroir : un portrait réaliste

Le dernier paragraphe décrit Nana devant la glace de son armoire. Ce portrait s'inscrit dans une **esthétique réaliste**. Le narrateur privilégie une **focalisation interne** (verbe de perception « il leva les yeux » l.19, modalisateurs « sans doute » l.21 et « elle avait l'air » l.23, marques de jugement « curiosités vicieuses d'enfant ») : Nana est perçue à travers le regard et la subjectivité du comte Muffat.

Procédés réalistes :

- **Description très visuelle du personnage à la manière d'une « chose vue »** (cf. le romancier naturaliste est un « observateur ») : lexique du **regard** scrutateur (« regardant avec attention », « elle étudia », « voir », « s'examinant », ...).
- Description **détaillée** (champ lexical du corps, abondance de détails anatomiques : « cou », « petit signe brun », « hanche », « corps », « bras », « torse », « gorge », « cuisses », « genou », « taille », « dos », « face », « reins », « ventre »).
- **Description visuelle qui mêle des gros plans (précision du détail) et des plans plus larges** (« petit signe brun » → « torse » → « dos » / « face » → « gorge » → « rondeur des cuisses » : balayage à la manière d'une caméra).

D'une certaine manière, le portrait de Nana au miroir est **une mise en abyme** de l'esthétique réaliste qui rappelle la citation de Stendhal « un roman est un miroir ... ».

II – Qui prend une dimension mythique et symbolique

a – Nana : un symbole

Nana = symbole du peuple (métaphore de la plante + expression « les gueux et les abandonnés dont elle était le produit ») :

- Symbole d'un **peuple miséreux et malsain** (cf. champ lexical de la pourriture déjà mentionné), **mais qui n'est pas responsable de cet état** (le participe de sens passif « abandonnés », l'emploi de l'indéfini « on » et de la périphrase verbale dans la tournure « la pourriture qu'on laissait fermenter », l'expression « les charognes tolérées le long des chemins » laissent penser que le vrai coupable est le pouvoir en place et « l'aristocratie »).
- Symbole d'un **peuple en passe de se révolter** (cf. termes associés à la vengeance et à la destruction : « vengeait », « destruction », « désorganisant », référence à la « mort », verbe « empoisonnait »).

Nana = symbole du second Empire. L'image de la « Mouche d'or » : **apparence extérieure de faste, de beauté, de morale, ... mais pourriture à l'intérieur (corruption, débauche, courtisanes, ...)**. Cette opposition entre extériorité et intériorité se traduit dans le texte par :

- L'opposition entre les deux portraits (1ère et dernière partie du texte)
- L'oxymore « mouche d'or »
- Un ensemble d'antithèses : « une mouche couleur de soleil », « envolée de

l'ordure », « bourdonnante, dansante », « ordure » / « charognes » vs.
« pierreries » / « palais ».

b – Nana : une créature mythique

Le texte fonctionne sur un **grandissement épique** de Nana qui la transforme en créature mythique.

Deux mouvements :

1 – De la « plante » à la « force de la nature » : Idée de croissance (verbes « avait poussé », « remontait », gradation « grande, belle, de chair superbe », terme « ferment »), usage de pluriels ou de noms collectifs (« les gueux », « les abandonnés », « le peuple », « l'aristocratie », métonymie « Paris »...), opposition entre l'un (reprise anaphorique du pronom « elle ») et la multitude, termes hyperboliques, participes présents à valeur durative (« corrompant », « désorganisant », « faisant tourner »). **L'image de Nana enserrant Paris entre ses cuisses transforme Nana en une divinité vengeresse géante.**

2 – La mouche devient presque surnaturelle et contamine tout le régime : Pluriels épiques suggérant la propagation de la pourriture de Nana (« sur les charognes », « le long des chemins », « les hommes », « les palais », « les fenêtres », ...), ampleur des phrases (l.9 à 13 p.ex.) et reprises (p.ex. répétition du terme « mouche »), assimilation implicite de Nana au « soleil », force naturelle dont l'éclat implacable pénètre partout (terme « soleil » + référence à la lumière avec « éclat de pierreries »).

c – Nana ou l'empire de la Chair

Le portrait de Nana au miroir transforme le personnage en **créature maléfique**. Un ensemble de termes rappelle indirectement l'enfer : « regardant le feu », « à la diable », le « petit signe brun » = marque du diable (cf. Les chasses aux sorcières au Moyen-Âge).

Nana semble fascinée par son propre reflet comme Narcisse : **puissance irrésistible du corps féminin** (la sexualité, le désir = un des leviers qui remue le monde d'après Zola, l'autre levier serait la religion). Dans tout homme, il y a une « bête humaine », des instincts plus forts que tout.

La danse finale de Nana : jeu de sonorités avec assonance en [en] et allitération en [s] (« le frémissement continu d'une almée dansant la danse du ventre »). **Allitération en [s] + ondulations de la danse rappellent le serpent tentateur de la Bible.**

Nana = incarne la puissance de la Chair = symbole des pulsions animales (ici, celles du désir) qui se trouvent dans chaque homme (cf. influences des théories de Darwin sur le naturalisme, et notamment la théorie de l'évolution des espèces qui fait de l'homme un animal parmi les autres dans la chaîne de l'évolution).

Conclusion : transformation du personnage de Nana en créature mythique et en symbole (à la fois du peuple et du régime corrompu) porteur d'une virulente critique du second Empire.

Séance 4 : La découverte du « Voreux » (lecture analytique)

Objectifs : Il s'agit de montrer que la description réaliste, en se transformant en vision monstrueuse et épique, se charge d'une dimension symbolique et critique.

Support : [Texte 2 : La découverte du « Voreux » \(Germinal \(1885\), Émile Zola\)](#)

Activités : On mène l'analyse à travers un cours dialogué. On propose ensuite aux élèves de rédiger une petite partie du commentaire. On met l'accent sur la correction de l'expression syntaxique, notamment dans l'insertion des citations.

Problématique : En quoi cette description dépasse-t-elle le simple réalisme ?

I – Une description réaliste

a – La visée réaliste

Visée réaliste évidente dans le choix de la **description de la réalité sociale ouvrière du XIXe**.

Description **précise**, presque **didactique**, du fonctionnement d'une mine.

Plusieurs effets de réels sont à noter :

- Présence d'un **vocabulaire spécialisé et technique** (celui de la mine) : « cages de fer », « verrous », « berlines », « moulineurs », « bois de taille », ...
- **Précisions des chiffres** : « cinq cent cinquante-quatre mètres » l.13, « trois cent vingt » l.14, ...
- **Discours direct** (les mineurs s'expriment comme ils le feraient dans la vie réelle) : « Et quand ça casse ? »
- Expression empruntée au langage des mineurs : « sonnante à la viande » l.9

b – La focalisation interne

Le « Voreux » est décrit à travers le regard et la subjectivité d'Étienne : verbe « il ne comprendait ... » qui indique que l'on accède aux pensées du personnage, modalisateur « il semblait ne pas les sentir passer » l.2, verbe indiquant le foyer de perception l.15 « les yeux sur le câble qui remontait », ...

La description se limite à ce que le personnage peut voir et entendre, et à ce qu'il connaît de la mine (voir les questions traduisant l'ignorance du personnage l.12 et 17).

C'est **cette focalisation interne qui permettra de dépasser le simple réalisme en ouvrant vers un imaginaire monstrueux**.

II – Qui se métamorphose en vision infernale

La réalité du puits se change en une vision monstrueuse.

a – Une mine monstrueuse

Le nom du « Voreux » évoque d'emblée un **monstre dévorateur**. Cette métaphore est longuement filée par la suite : « avalait », « bouchées », « gosier », « viande », « chargement de chair humaine », « engloutir », « dévora », « gueule (...) gloutonne », « affamé », « digérer », « silence vorace ».

Un monstre insensible et froid : **aspect machinal d'une dévoration qui semble se**

répéter éternellement (imparfait itératif, préfixe re- l.19/20, ...)

Le **silence**, connotant la mort, domine : « sans bruit » l.4, « silencieuse » l.10, « silence vorace » l.30

L'image de la **descente** (lexique associé à la profondeur et au vide) ainsi que **l'obscurité** évoquent une véritable plongée dans le néant, une descente aux enfers.

b – Le registre épique

Exagérations / hyperboles : verbes de la dévoration (« avalait », « engloutir », « dévora », ...), insistance sur le nombre (« par bouchées de vingt et de trente », « cinq par cinq, jusqu'à quarante d'un coup », ...), « boyaux géants capables de digérer un peuple », ...

Termes collectifs ou pluriels présentant les ouvriers comme une masse indifférenciée et passive : « des hommes » l.1, « des ouvriers » l.2, « groupes », « les ouvriers », « chargement de chair humaine », ...

Accumulation : « cela s'emplissait, s'emplissait encore ... »

c – Une vision infernale révélatrice de la condition ouvrière du XIXe

Les mineurs sont présentés comme une masse anonyme, passive et résignée, simple nourriture pour la mine : **symboliquement, on peut y voir le destin des ouvriers du XIX condamnés à une vie très dure et miséreuse, exploités par le Capital** (le terme « peuple », à la fin, invite à une lecture symbolique globale).

Enfin, on peut voir ici à l'oeuvre le **déterminisme du milieu** récurrent chez Zola, sensible dans la résignation des ouvriers et une forme de fatalisme qui prédomine dans le passage (actions machinales des ouvriers : « s'empilaient » / « cela s'emplissait », phrase inachevée « Ah! Quand ça casse. »)

Conclusion : réalisme dépassé par l'imaginaire zolien (vision monstrueuse et épique de la mine) et la visée symbolique (le « Voreux » : symbole du Capital qui exploite les ouvriers) et critique (dénonciation de la condition ouvrière et du système capitaliste).

Séance 5 : Histoire des arts et écriture d'invention

Objectifs : Réalisation d'une écriture d'invention qui s'appuie à la fois sur l'analyse de la description du « Voreux » (cf. séance précédente) et sur l'étude du tableau de James Nasmyth : [« Marteau-pilon », James Nasmyth \(1877\), Londres \(Science Museum\)](#).

Activités :

a) Analyse orale du tableau. *Sujet :* un marteau-pilon¹ actionné par des ouvriers à l'intérieur d'une usine métallurgique. *Composition :* trois éléments (la machine-outil, les ouvriers, l'arrière-plan aperçu à travers la porte ouverte de l'usine). *Le marteau-pilon :* placé au centre, gigantisme de la machine, personnification monstrueuse. *Les ouvriers :* masse anonyme et indifférenciée, travail harassant pour placer la pièce de métal sous le pilon, disproportion dans la représentation (petitesse / faiblesse de l'homme face à la machine géante). *Arrière-plan :* vision de cheminées d'usines qui semblent se répéter indéfiniment (suggère un travail répétitif et une vie asservie au travail). *Impression générale :* les couleurs (obscurité et rougeoiement de la pièce à forger) évoquent l'enfer, impression d'un univers déshumanisé.

b) Invention.

Consigne : **Vous décrivez le marteau-pilon du tableau de James Nasmyth à la manière de Zola, en reprenant les procédés employés par l'auteur dans la description du « Voreux ».**

On mène d'abord une analyse du sujet pour expliciter les contraintes d'écriture. On attend au minimum : une personnification monstrueuse de la machine-outil ou une métaphore filée tout au long de la description, l'emploi de quelques procédés épiques, la présence d'une dimension symbolique (condition effroyable de l'ouvrier exploité par les forces du Capital). Les élèves sont ensuite invités à réaliser l'invention.

1 Sorte de marteau gigantesque qui permet de forger de grandes pièces de métal. Cette invention, cruciale pour l'essor de l'industrie métallurgique, date de 1841.

Séance 6 : Le train fou de la Bête humaine (lecture analytique)

Objectif : Il s'agit d'étudier comment la description réaliste d'une catastrophe ferroviaire annoncée se change en tableau épique et symbolique.

Support : [Texte 3 : Le train fou \(La Bête humaine \(1890\), Émile Zola\)](#)

Activités : On mène l'analyse à l'oral (le professeur n'écrit pas au tableau). Les élèves sont invités à prendre des notes. A l'issue de l'analyse, les élèves doivent rédiger une brève synthèse de leurs notes de cours afin de résumer l'essentiel.

Problématique : Comment Zola décrit-il la catastrophe ferroviaire annoncée ?

I – La description réaliste d'une catastrophe ferroviaire annoncée

a – La visée réaliste

Choix d'un sujet réaliste : l'univers du chemin de fer (réalité *moderne* et familière des français du XIXe, le train connaît un essor important tout au long du siècle, essor accompagné de nombreuses catastrophes dont s'inspire dans doute Zola : voir par exemple sur Wikipedia la liste des catastrophes ferroviaires du XIXe http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_accidents_ferroviaires_en_France).

Réalisme dans le choix d'un vocabulaire spécialisé et technique : « machine », « chaudière », « foyer », « pression », « conducteur-chef », « signaux », « gare », « train », « mécanicien », « chauffeur », « wagon », « manœuvres », « dépôts », « voie », « remise », « express », « machine-pilote », « feux rouges », « pétards »,...

Ancrage référentiel avec la mention de lieux réels : « Maromme », « Rouen », « Rhin », « Sotteville », « Oissel », « Pont-de-l'Arche ».

Réalisme aussi dans la manière dont le narrateur suggère l'emballement du train (verbes de mouvement omniprésents, champ lexical de la vitesse, rythme haletant avec usage de la parataxe) **et les réactions des employés de la gare** (champ lexical de la peur, notations auditives, recours au « télégraphe »).

b – L'inscription dans l'Histoire

Les allusions à la guerre franco-prussienne de 1870 ancrent le récit dans la réalité historique : « les soldats » l.5, « troupiers qui hurlaient des refrains patriotiques » l. 12, « la guerre (...) sur les bords du Rhin » l.12/13, « cette chair à canon » / « ces soldats (...) qui chantaient » l.31.

L'état d'esprit des soldats, entre assurance et inconscience, traduit l'état d'esprit de la France d'alors qui était persuadée de triompher très facilement des Prussiens, alors même qu'elle s'acheminait vers une débâcle totale, déjà lisible dans le texte de Zola avec les expressions « chair à canon » l.30 et « déjà hébétés de fatigue » l.31.

c – Le jeu des points de vue

La multiplication des points de vue permet de donner une représentation réaliste de la progression du train. Zola emploie une **technique très visuelle et presque cinématographique** (avant l'heure). Le foyer de perception visuelle varie sensiblement dans le texte :

- Certains passages donnent l'impression d'un regard extérieur au train qui suit sa course (focalisation externe ou omnisciente) à une distance plus ou moins

grande. Différents plans sont utilisés : des plans d'ensemble où le train est vu dans sa globalité (p. ex l.1 ou fin du texte), des plans rapprochés (vue réduite à la locomotive l.3 à 6, wagons où sont les soldats), voire des plans plus larges encore où le train apparaît / disparaît dans un horizon plus ou moins lointain (p. ex. l.20/21).

- **D'autres fragments semblent placer le foyer de perception à l'intérieur du train ou dans les gares traversées par la machine (forme de focalisation interne) :** p. ex. l.10 à 19, l.22 à 24.

II – La transfiguration épique et symbolique

a – La métamorphose du train

Animalisation du train : d'abord, **un cheval emporté au galop et qui refuse d'obéir** (l.1 à 3 : « la rétive, la fantasque », « ainsi qu'une cavale indomptée », « galopant », l. 8 « galop », l.19 « galop furieux »), puis **une bête sauvage incontrôlable** (l. 8/9 : « une bête (...) affolée (...) par le bruit strident de son haleine », « ainsi qu'un sanglier » l.24, « en bête aveugle et sourde » l.29).

Dimension fantastique avec un affleurement du **suraturel** (la bête affolée se change en « monstre » l.18 et « en train fantôme » l. 23) et des éléments qui évoquent **l'enfer** (champ lexical de l'obscurité et du feu, références à la mort).

b – Le registre épique

Grandissement épique du train : expression hyperbolique « force prodigieuse et irrésistible que rien ne pouvait plus arrêter » l. 19.

Exagérations / hyperboles : **abondance de termes suggérant une très grande vitesse** (« la pression monta follement » l.4, « la vitesse devint effrayante » l.5, « on traversa Maromme en coup de foudre » l.7, « dans un vertige de fumée et de flamme » l.11, « il s'était rué » l.18, ...), **expressions hyperboliques évoquant l'effroi dans les gares** (« l'épouvante glaça la gare » l.10, « les employés étaient restés béants » l.13, « on tremblait de peur » l.23, « il terrifia Pont-de-l'Arche » l.26), **termes connotant la violence ou la destruction** (« course violente » l.6, « broyer » l.25, « écrasait » l.28, « sang répandu » l.29, images du brasier : « s'embrasait » l.4, « vertige de fumée et de flamme » l.11, « Sotteville fut brûlée » l.20).

Pluriels, métonymies et pronom indéfini « on » contribuant à l'amplification épique en présentant les employés de la gare comme une masse collective : « l'épouvante glaça la gare » l.10, « on se précipita, on prévint » l.16, « on tremblait de peur » l.23, « il terrifia Pont-de-l'Arche » l.23. **Insistance sur le nombre, idée de multitude :** « tous les appareils télégraphiques (...) tous les cœurs » l.22.

Sensations auditives portées à un haut degré : « les soldats (...) chantèrent plus fort » l.5, « le bruit strident de son haleine » l.9, « troupiers qui hurlaient » l.12, « le cri fut général » l.14, « le roulement du monstre échappé s'entendait » l.17, « grondement » l.21

Les répétitions et l'usage de l'imparfait (l.1 « la machine (...) roulait, roulait toujours », l. 9 « elle roulait, roulait sans fin », l.27 « il roulait, il roulait », l.30 « elle roulait, elle roulait ») participent à l'amplification épique en donnant l'impression d'un mouvement continu dont les limites temporelles s'estompent.

c – La dimension symbolique

La course folle du train vers une catastrophe annoncée = symboliquement, elle incarne la fuite en avant et la folie du second Empire qui s'achemine infailliblement et aveuglément vers le désastre de Sedan (cf. I.b).

Le train = symbole du Progrès dont la marche inexorable est porteuse de violence et de mort (voir la situation du peuple miséreux et de la classe ouvrière dans Nana et Germinal : le progrès technologique et industriel ne s'accompagne pas forcément d'un progrès social ou humain). **Vision très pessimiste** du Progrès, loin du positivisme de cette fin de siècle.

Plus largement, **la course inéluctable du train = une image de la fatalité qui pèse sur l'homme, soumis à des déterminismes auxquels il ne peut échapper** (cf. théories naturalistes liées aux déterminismes biologiques, sociaux et historiques).

Conclusion : Une fois de plus, le naturalisme de Zola est dépassé par un imaginaire épique et fantastique qui transforme le train en un symbole mortifère : le train fou incarne à la fois la course à l'abîme du règne de Napoléon III, et, plus largement, l'avancée inexorable et destructrice du Progrès.

Séance 7 : Réflexion problématisée : « Le naturalisme de Zola se limite-t-il à la reproduction fidèle de la réalité de son temps et au respect d'une méthodologie empruntée aux sciences ? »

Objectif : Opérer un bilan sous la forme d'une réflexion problématisée qui permet d'initier les élèves au raisonnement dialectique, première approche de la démarche qui sera mise en œuvre dans l'exercice de la dissertation qu'on abordera plus tard dans l'année.

Activités : Élaboration d'un plan dialectique en commun avec recherche d'exemples dans les textes étudiés en lecture analytique et dans les textes théoriques complémentaires.

I – Zola cherche à reproduire fidèlement la réalité de son temps en s'inspirant des méthodes scientifiques du XIXe

a – La reproduction fidèle de la réalité du second Empire

Le romancier naturaliste est un « **observateur** » (cf. document 3 : il « donne les faits tels qu'il les a observés », terme « photographe »). Importance de la **documentation** (cf. document 1).

Exploration de la réalité sociale du second Empire : le monde des courtisanes (L.A. 1), l'univers de la mine et des ouvriers (L.A. 2), l'univers du rail (L.A. 3). Tous les milieux et toutes les classes sociales sont représentés (aristocrates, bourgeois, courtisanes, ouvriers, militaires, ...).

b – Les procédés réalistes mis en œuvre par Zola

Choix des sujets et des personnages : intrigues et personnages communs puisés directement dans la réalité (une courtisane, des ouvriers, ...)

Abondance et précision des détails dans la description : p. ex. détails anatomiques dans la description de Nana (L.A. 1), précision des chiffres dans la description du puits de la mine (L.A. 2).

Ancrage référentiel : p. ex. mention de lieux réels et allusion à des événements historiques (L.A. 1 et L.A. 3).

Usage d'un **lexique spécialisé et souvent technique** à même de décrire précisément la réalité : p. ex. celui de la mine (L.A. 2), celui du monde du chemin de fer (L.A. 3).

Descriptions visuelles mêlant des plans d'échelles différentes (plans d'ensemble, plans rapprochés, gros plans, ...) : p. ex L.A. 1 et L.A. 3.

c – La méthode scientifique du romancier

Le romancier naturaliste est un « **expérimentateur** ». Le roman est le « procès-verbal » de l'expérience que conduit l'auteur (cf. document 3) afin de vérifier les lois qui régissent le comportement des hommes en société.

La méthode naturaliste est influencée par les théories de Taine concernant les déterminismes. Zola veut étudier les influences de l'**hérédité**, du **milieu social** et de la **période historique** (cf. document 2 et L.A. 1).

Les déterminismes prennent la forme d'une **fatalité implacable** à laquelle l'homme ne peut échapper (cf. L.A. 2 et L.A. 3).

II – Mais son écriture naturaliste s'accompagne le plus souvent d'une transfiguration du réel en symboles porteurs d'une critique sociale.

a – Le recours à l'épique, au fantastique et à un imaginaire souvent monstrueux

Le plus souvent chez Zola, **dépassement du réalisme par une transfiguration du réel** :

- L. A. 1 : Grandissement épique de Nana qui se transforme en une divinité vengeresse, capable d'enserrer Paris entre ses cuisses de neiges. Métamorphose de la courtisane en une mouche d'or surnaturelle, capable de contaminer tout le second Empire par sa pourriture.
- L.A. 2 : Personnification de la mine en monstre dévorateur qui engloutit les mineurs. Vision infernale et épique de la mine.
- L. A. 3 : Métamorphose du train en bête sauvage, puis vision épique et fantastique de la machine, transformée en une force de destruction que rien ne peut arrêter.

b – La dimension symbolique

Les Rougon-Macquart incarnent l'ensemble de la société (cf. document 2 : « ils racontent ainsi le second Empire à l'aide de leurs drames individuels »).

Le réel transfiguré se change en symbole :

- L. A. 1 : Nana => symbole du peuple / Nana = la « Mouche d'or » => symbolise le second Empire (apparence extérieure de beauté et de morale, mais pourriture à l'intérieur) / Nana => symbolise la force des pulsions animales présentes dans chaque homme.
- L.A. 2 : les mineurs de *Germinal* => symbole de tous les ouvriers miséreux et exploités à la fin du XIXe / le « Voreux » = monstre dévorateur => symbole du Capital.
- L.A. 3 : le train fou qui court à l'abîme => symbole de la folie et de la fuite en avant du second Empire / la course folle du train => symbole d'un Progrès mortifère dont l'avancée est inexorable.

c – La critique sociale

Les symboles zoliens sont porteurs d'une critique sociale : critique du second Empire (L.A. 1 et L.A. 3), dénonciation du Capital et de l'exploitation des ouvriers (L.A. 2), critique du Progrès (L.A. 3), et plus largement, critique de l'homme en général (p. ex. quand il se laisse dominer par ses instincts bestiaux : voir la formule « la bête humaine »).

Séance 8 : Séance de clôture

Objectif : Cette séance peut prendre la forme d'un devoir surveillé (rédaction d'une partie de commentaire) ou d'une dernière étude permettant de réinvestir les notions acquises jusque-là. Il s'agit de montrer que le réalisme de la description du grand magasin est rapidement dépassé par une transfiguration épique et symbolique.

Support : [Texte 4 : Une journée de vente dans le grand magasin « Au Bonheur des dames »](#).

Problématique : Comment Zola décrit-il le grand magasin et ses clientes ?

I – Une description réaliste du grand magasin

a – La visée réaliste

Visée réaliste évidente dans le choix du sujet. Dans la seconde moitié du XIXe, apparition des grands magasins à Paris (le tout premier grand magasin, « Au Bon marché », dont s'inspirera Zola, a été créé en 1852). En peintre fidèle de son temps, Zola s'intéresse à cette **nouvelle réalité économique et sociale**. **Ancrage référentiel :** « Paris » l.18.

Réalisme dans le choix d'un **lexique spécialisé** : « vente » l.3, « étoffes » l.4, « comptoirs » l.4, « clientèle » l.5, « marchandises » l.7, « bazar » l.10, « articles » l.18, « rayon » l.19, « ganterie » l.23.

Référence aux nouvelles pratiques commerciales qui se développent avec les grands magasins l.7/8 : « sa baisse des prix » (élimination des petits commerces par une pression sur les prix), « ses rendus » (possibilité de ramener le produit au magasin : principe du satisfait ou remboursé), « sa réclame » (l'invention de la publicité date du XIXe). **Référence aussi aux nouvelles techniques architecturales utilisant des ossatures métalliques¹** (cf. « énorme charpente métallique », « escaliers suspendus », « ponts volants » l.15).

b – La focalisation interne

Focalisation interne : verbes de perception (l. 1 « Et Mouret regardait ... », l.15 « il les voyait », l.22 « il finit par ne plus distinguer que le corsage nu de Mme Desforges »). La scène est perçue à travers le regard et la subjectivité de Mouret.

Particularité de la focalisation interne : **on en apprend souvent autant sur celui qui voit que sur ce qui est vu**. Ici, le passage est révélateur du caractère de Mouret : **tout son orgueil et son désir de domination et de possession transparaissent** : position dominatrice en haut d'un escalier, emploi récurrent des **déterminants possessifs** (« son peuple de femmes » l.1, « son entassement continu de marchandises » l.7, « sa baisse des prix et ses rendus, sa galanterie et sa réclame » l.7, « sa création »), **usage d'un vocabulaire guerrier ou de la conquête / domination** (il « les possédait » l. 6, « les tenait à sa merci » l.7, « il avait conquis », « il régnait », « despote » l.9, « le maître », « il les tenait à ses pieds » l.24).

Notons aussi que c'est cette focalisation interne qui permettra de dépasser le réalisme en ouvrant vers une transfiguration épique et symbolique du réel, qui relève du fantasme pour Mouret (voir les analyses du II).

1 Gustave Eiffel sera un des ingénieurs du Bon Marché.

c – Les variations de plans

La description de la scène mêle **des plans différents**, ce qui contribue au réalisme en proposant à la fois des vues d'ensemble de la foule, des plans rapprochés sur des clientes, voire des gros plans. **Le réel est ainsi saisi à la manière d'une caméra qui effectuerait des zooms et dont le foyer de perception se situerait dans le regard de Mouret.**

C'est **d'abord un plan d'ensemble** : la foule anonyme des clientes est saisie dans sa globalité (« Mouret [...] regardait son peuple de femmes »), Mouret ne distingue que des silhouettes qui se confondent, des « ombres » ou des « têtes » qui s'agitent. **Viennent ensuite différents plans rapprochés** sur des clientes précises qui sont passées en revue (Mme Marty et sa fille l.17, puis Mme Bourdelais, et enfin Mme de Boves, Vallagnosc et Blanche). Vient ensuite **un nouveau plan d'ensemble** (« la clientèle entassée », « cette mer de corsage » l.20) avant le clou du spectacle : **un gros plan** sur le « corsage nu de Mme Desforges ». Le texte s'achève par un retour à un dernier plan d'ensemble (« il les tenait à ses pieds »).

II – La transfiguration épique et symbolique

a – L'image de la mer

Métaphore filée de la mer : l.2 « de longs remous brisaient la cohue », l.3 « roulant la houle désordonnée des têtes », l.20 « cette mer de corsages gonflés de vie ». La foule des clientes est comparée à une mer agitée : l'analogie suggère la frénésie et le désordre de la foule.

La métaphore présente les clientes comme une **masse anonyme et indifférenciée**.

L'image de la mer déchaînée contribue à **l'amplification épique**, en présentant la foule comme une force naturelle incontrôlable et en donnant l'impression de la multitude.

b – Les procédés épiques

La description du grand magasin fait l'objet d'un grandissement épique.

Insistance sur le nombre de clientes : image de la mer déjà mentionnée, pluriels ou noms collectifs (« son peuple de femmes » l.1, « ombres noires » l.1, « clientèle entassée » l.20, ...).

Exagérations / hyperboles pour évoquer la frénésie qui gagne les clientes : « la fièvre » l.2, « comme un vertige » l.3, « le saccage des étoffes » l.4, « dépouillée, violée » l.5, « volupté assouvie » l.5, « emportées au plus haut » l.17, « battant de désirs » l.21.

Abondance des marchandises : pluriels épiques (« des étoffes » l.4, « les meubles » l.17, « articles de Paris » l.17, « les étoffes » l.20), tournure hyperbolique « son entassement continu de marchandises » l.7.

Gigantisme du magasin : adjectif hyperbolique (l.16 « l'énorme charpente métallique »), pluriels (l.16 « le long des escaliers suspendus et des ponts volants »).

L'emploi d'un **lexique guerrier** (cf. I.b) renforce l'aspect épique (Mouret se voit en véritable conquérant, sorte de héros de l'épopée moderne des grands magasins). **L'usage d'imparfaits à valeur durative** participe aussi à l'amplification épique en donnant l'impression d'un mouvement continu dont les limites temporelles s'estompent.

c – La dimension symbolique et critique

Champ lexical lié à la sexualité : « violée » l.5, « volupté assouvie » l.5, « désir

contenté » 1.6, « emportées au plus haut » 1.17, « battant de désirs » 1.21. **Le désir compulsif d'achat s'apparente à un désir sexuel irrésistible.** Ce désir devient une pulsion incontrôlable, presque animale (voir les expressions qui traduisent l'attraction irrésistible exercée sur les clientes : 1.15 « il les voyait [...] s'entêter », 1.18 « Mme Bourdelais ne pouvait s'arracher », 1.19 « s'arrêtant à chaque rayon », « osant regarder encore les étoffes » et la comparaison « ainsi qu'un bétail » 1.24). **Symboliquement, la mise en scène de ce désir impérieux traduit la force des pulsions bestiales ancrées dans tout homme** (pour le naturalisme, il y a dans tout homme, une « bête humaine », c'est-à-dire des mécanismes biologiques auxquels il ne peut se soustraire : voir l'influence des théories de Darwin sur Zola, et notamment la théorie de l'évolution des espèces qui fait de l'homme un animal parmi les autres dans la chaîne de l'évolution). **Symboliquement toujours, la représentation de ce désir traduit aussi cette soif de jouissances caractéristique du siècle** (cf. document 2 « Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances. »)

Étroitement mêlé au champ lexical de la sexualité, on trouve **celui de la religion**¹ (« religion nouvelle » 1.9, « les églises » 1.9, « la foi » 1.10, « âmes » 1.10, « chapelle », « dieu », « culte », « au-delà divin », « dévotes », « confessionnal », « autel »). Pour Zola, les grands magasins sont les « cathédrales du commerce moderne² » : autrement dit, les grands magasins apportent une « religion nouvelle » (1.9) et remplacent les « églises ». **Le grand magasin est donc le symbole d'une société nouvelle, une société matérialiste dominée par le désir de possession et l'appât du gain au détriment des valeurs spirituelles qui disparaissent.**

Zola porte un regard fasciné mais néanmoins très critique sur l'évolution de la société. La critique est clairement lisible dans la représentation des clientes du magasin : masse anonyme et indifférenciée, celle-ci paraît totalement asservie au désir matérialiste de possession qui semble annihiler toute conscience et réduire les êtres à des marchandises parmi les marchandises. Vision amère et pessimiste certes, mais combien juste et prophétique : il suffit de considérer ce que sont aujourd'hui nos sociétés occidentales...

Conclusion : La description à visée réaliste du grand magasin s'accompagne d'un grandissement épique qui traduit la frénésie des clientes et le désordre de la journée de grande vente. L'extrait se charge aussi d'une dimension symbolique et critique : le grand magasin est emblématique d'une société nouvelle et matérialiste qui abandonne les valeurs humaines au profit d'un culte de l'argent et de la consommation.

1 C'est que pour Zola, les deux grands leviers qui remuent le monde sont le sexe et la religion (il écrira dans l'ébauche du roman *Nana* : « Il n'y a que le cul et la religion »)

2 L'expression est employée par Zola dans le roman *Au Bonheur des dames*.

ANNEXES

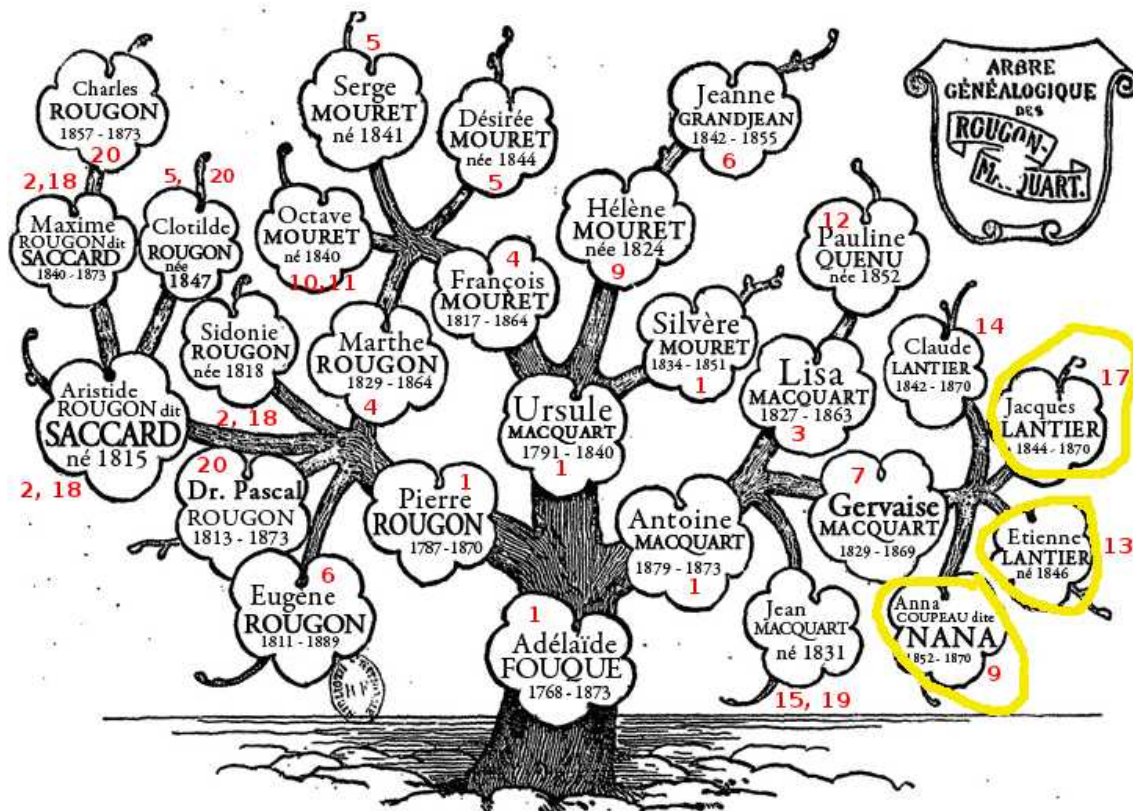
Document 1 : Zola, les Rougon-Macquart et le Second Empire

1 - Émile Zola (1840-1902)

- D'abord **journaliste** (donc familier des enquêtes de terrain et des techniques de documentation journalistiques).
- Premier roman : *Thérèse Raquin* (1867), 1er succès : *L'Assommoir* (1877), son plus grand triomphe : *Germinal* (1885).
- Chef de file du **Naturalisme** que l'on définira en introduction comme **un prolongement du réalisme adossé à des théories scientifiques**.
- Écrivain **engagé** (notamment en faveur des idéaux du socialisme). Voir aussi la défense du capitaine Dreyfus, injustement accusé de trahison, avec l'article « J'accuse » (1898).

2 – Les Rougon-Macquart

- Cycle romanesque de Zola (20 romans) qui rappelle l'ambition de la *Comédie humaine* de Balzac.
- **Histoire d'une famille sur plusieurs générations pendant le second Empire**. Famille frappée par une tare héréditaire.
- **Arbre généalogique** (cerclés de jaune : les personnages et les œuvres étudiés dans la séquence)



1- La Fortune des Rougon (1871) 2- La Curée (1871) 3- Le Ventre de Paris (1873) 4- La Conquête de Plassans (1874) 5-La Faute de l'abbé Mouret (1875) 6 - Son Excellence Eugène Rougon (1876) 7 - L'Assommoir (1877) 8 - Une page d'amour (1878) 9 - Nana (1880) 10 - Pot-Bouille (1882) 11- Au Bonheur des Dames (1883) 12 - La Joie de vivre(1884) 13 - Germinal (1885) 14 - L'Œuvre (1886) 15-La Terre (1887) 16-Le Rêve (1888) 17-La Bête humaine (1890) 18-L'Argent (1891) 19-La Débâcle (1892) 20-Le Docteur Pascal (1893)

3 – Le second Empire

- **1852** (coup d'état de décembre 1851) - **1870** (effondrement en septembre 1870 lors de la défaite de Sedan face aux Prussiens). Napoléon III.
- Régime caractérisé par :
 - Le **développement industriel** et **l'essor du capitalisme** entraînant de profondes mutations sociales, économiques, urbaines, ... : modification du paysage urbain de Paris (grands travaux d'Hausmann), apparition des grands magasins, des banques, essor de la Bourse, essor des chemins de fer, exploitation des ouvriers de plus en plus nombreux et misérables et débuts du syndicalisme,...
 - Le **positivisme** (foi inébranlable dans le Progrès et la science supposés capable d'améliorer la marche de l'humanité)
 - **Ordre sévère et moral en apparence** : censure (procès de Baudelaire et de Flaubert), refus de l'opposition politique (exil de Victor Hugo) ; **mais en réalité, moeurs dissolues des classes au pouvoir** (luxe démesuré des « fêtes impériales », ambition, vénalité, règne des demi-mondaines, ...)
- Zola veut décrire fidèlement la réalité du second Empire : **le romancier s'appuie ainsi sur un travail important de documentation et d'enquête**. Les textes de la séquence parcourent trois univers :
 - **le demi-monde des courtisanes** : réalité sociale incontournable du second Empire. Les prostituées de haut-vol, officiellement entretenues par des hommes de pouvoir, connaissent une période faste (cf. lecture analytique 1 : Nana ou la « Mouche d'or »).
 - **le monde misérable des ouvriers exploités, notamment dans les mines** : la révolution industrielle génère une inégalité sociale croissante, les ouvriers (hommes, femmes et enfants), privés de droits, travaillent 14 heures par jours, six jours sur sept, pour des salaires misérables (cf. lecture analytique 2 : La découverte du « Voreux »).
 - **le monde du chemin de fer** : miracle de technologie et symbole du progrès, le train connaît un essor spectaculaire tout au long du siècle : 1827 - premier train tiré par des chevaux et destiné au transport de marchandises, 1831 - première locomotive à vapeur et transport de passagers, 1893 - première traction électrique (cf. lecture analytique 3 : le train fou)

Document 2 : *La Fortune des Rougon* (Préface), Émile Zola, 1871

Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, vingt individus qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur.

Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre comme acteur d'une époque historique, je le créerai agissant dans la complexité de ses efforts, j'analyserai à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l'ensemble.

Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances. Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices. Historiquement, ils partent du peuple, ils s'irradient dans toute la société contemporaine, ils montent à toutes les situations, par cette impulsion essentiellement moderne que reçoivent les basses classes en marche à travers le corps social, et ils racontent ainsi le second Empire à l'aide de leurs drames individuels, du guet-apens du coup d'État à la trahison de Sedan.

Depuis trois années, je rassemblais les documents de ce grand ouvrage, et le présent volume était même écrit, lorsque la chute des Bonaparte, dont j'avais besoin comme artiste, et que toujours je trouvais fatalement au bout du drame, sans oser l'espérer si prochaine, est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon œuvre. Celle-ci est, dès aujourd'hui, complète ; elle s'agite dans un cercle fini ; elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte.

Cette œuvre, qui formera plusieurs épisodes, est donc, dans ma pensée, l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire. Et le premier épisode : la Fortune des Rougon, doit s'appeler de son titre scientifique : les Origines.

Document 3 : *Le Roman expérimental*, Émile Zola, 1880

Eh bien ! en revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'ils 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. C'est presque toujours ici une expérience « pour voir », comme l'appelle Claude Bernard¹. Le romancier part à la recherche d'une vérité. Je prendrai comme exemple la figure du baron Hulot dans *La Cousine Bette*, de Balzac. Le fait général observé par Balzac est le ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille et dans la société. Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion. Il est donc évident qu'il n'y a pas seulement là observation, mais qu'il y a aussi expérimentation, puisque Balzac ne s'en tient pas strictement en photographe aux faits recueillis par lui, puisqu'il intervient d'une façon directe pour placer son personnage dans des conditions dont il reste le maître. Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société ; et un roman expérimental, *La Cousine Bette* par exemple, est simplement le procès-verbal de l'expérience, que le romancier répète sous les yeux du public. En somme, toute l'opération consiste à prendre des faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale.

1 Médecin et physiologiste, considéré comme le fondateur de la médecine expérimentale.

Texte 1 : *Nana* ou la « Mouche d'or » (*Nana* (1880), Émile Zola)

Le roman décrit l'ascension et la chute de la courtisane Nana pendant les trois dernières années du Second Empire. Femme fatale et « mangeuse d'hommes », celle-ci les collectionne (hauts-dignitaires, aristocrates, bourgeois,...) et les mène inmanquablement à leur perte (faillite, suicide,...). L'extrait proposé met en scène, dans la chambre de Nana, le comte Muffat et son amante. Celui-ci lit un article de Fauchery, journaliste au Figaro, qui attaque violemment la courtisane. Pendant ce temps, Nana, totalement nue, se contemple dans le miroir de son armoire à glace.

1 Et, lâchant la chemise, attendant que Muffat eût fini sa lecture, elle resta nue. Muffat lisait
lentement. La chronique de Fauchery, intitulée la Mouche d'or, était l'histoire d'une fille, née
de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de
boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. Elle
5 avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien; et, grande, belle, de chair superbe ainsi
qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le
produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et
pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans
le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant
10 tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. Et c'était à la fin de l'article que
se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure,
une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui,
bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se
poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres.

15 Muffat leva la tête, les yeux fixes, regardant le feu.

— Eh bien? demanda Nana.

Mais il ne répondit pas. Il parut vouloir relire la chronique. Une sensation de froid coulait
de son crâne sur ses épaules. Cette chronique était écrite à la diable, avec des cabrioles de
phrases, une outrance de mots imprévus et de rapprochements baroques. Cependant, il restait
20 frappé par sa lecture, qui, brusquement, venait d'éveiller en lui tout ce qu'il n'aimait point à
remuer depuis quelques mois.

Alors, il leva les yeux. Nana s'était absorbée dans son ravissement d'elle-même. Elle pliait
le cou, regardant avec attention dans la glace un petit signe brun qu'elle avait au-dessus de la
hanche droite; et elle le touchait du bout du doigt, elle le faisait saillir en se renversant
davantage, le trouvant sans doute drôle et joli, à cette place. Puis, elle étudia d'autres parties
25 de son corps, amusée, reprise de ses curiosités vicieuses d'enfant. Ça la surprenait toujours de
se voir; elle avait l'air étonné et séduit d'une jeune fille qui découvre sa puberté. Lentement,
elle ouvrit les bras pour développer son torse de Vénus grasse, elle ploya la taille, s'examinant
de dos et de face, s'arrêtant au profil de sa gorge, aux rondeurs fuyantes de ses cuisses. Et elle
30 finit par se plaire au singulier jeu de se balancer, à droite, à gauche, les genoux écartés, la
taille roulant sur les reins, avec le frémissement continu d'une almée dansant la danse du
ventre.

Texte 2 : La découverte du « Voreux » (Germinal (1885), Émile Zola)

Dans son œuvre *Germinal*, Zola décrit les conditions effroyables dans lesquelles travaillent les ouvriers dans les mines à la fin du XIXe siècle. L'extrait proposé met en scène Étienne Lantier, ouvrier sans ressources, qui découvre le « Voreux », le plus grand puits de la mine qui deviendra son lieu de travail.

- 1 Il ne comprenait bien qu'une chose: le puits avalait des hommes par bouchées de vingt et de trente, et d'un coup de gosier si facile, qu'il semblait ne pas les sentir passer. Dès quatre heures, la descente des ouvriers commençait. Ils arrivaient de la baraque, pieds nus, la lampe à la main, attendant par petits groupes d'être en nombre suffisant. Sans un bruit, d'un
- 5 jaillissement doux de bête nocturne, la cage de fer montait du noir, se calait sur les verrous, avec ses quatre étages contenant chacun deux berlines pleines de charbon. Des moulineurs, aux différents paliers, sortaient les berlines, les remplaçaient par d'autres, vides ou chargées à l'avance des bois de taille. Et c'était dans les berlines vides que s'empilaient les ouvriers, cinq par cinq, jusqu'à quarante d'un coup, lorsqu'ils tenaient toutes les cases. Un ordre partait du
- 10 porte-voix, un beuglement sourd et indistinct, pendant qu'on tirait quatre fois la corde du signal d'en bas, "sonnant à la viande", pour prévenir de ce chargement de chair humaine. Puis, après un léger sursaut, la cage plongeait silencieuse, tombait comme une pierre, ne laissait derrière elle que la fuite vibrante du câble.
- C'est profond ? demanda Étienne à un mineur, qui attendait près de lui, l'air somnolent.
- 15 - Cinq cent cinquante-quatre mètres, répondit l'homme. Mais il y a quatre accrochages au-dessus, le premier à trois cent vingt.
- Tous deux se turent, les yeux sur le câble qui remontait.
- Étienne reprit:
- Et quand ça casse ?
- 20 - Ah! quand ça casse...
- Le mineur acheva d'un geste. Son tour était arrivé, la cage avait reparu, de son mouvement aisé et sans fatigue. Il s'y accroupit avec des camarades, elle replongea, puis jaillit de nouveau au bout de quatre minutes à peine, pour engloutir une autre charge d'hommes. Pendant une demi-heure, le puits en dévora de la sorte, d'une gueule plus ou moins gloutonne, selon la
- 25 profondeur de l'accrochage où ils descendaient, mais sans un arrêt, toujours affamé, de boyaux géants capables de digérer un peuple. Cela s'emplissait, s'emplissait encore, et les ténèbres restaient mortes, la cage montait du vide dans le même silence vorace.

Texte 3 : Le train fou (*La Bête humaine* (1890), Émile Zola)

Dans *La Bête humaine*, Zola décrit le monde du chemin de fer qui se développe dans la seconde moitié du XIXe siècle. L'extrait proposé est la fin du roman. Dans un train chargé de soldats partant se battre sur le front de la guerre franco-prussienne de 1870, Pecqueux, le conducteur, et Jacques Lantier, le mécanicien, s'engagent dans un combat sans merci qui s'achève par la mort des deux protagonistes. Le train, laissé sans aucun contrôle, poursuit sa course folle...

1 Et la machine, libre de toute direction, roulait, roulait toujours. Enfin, la rétive¹, la fantasque², pouvait céder à la fougue de sa jeunesse, ainsi qu'une cavale³ indomptée encore, échappée des mains du gardien, galopant par la campagne rase. La chaudière était pourvue d'eau, le charbon dont le foyer venait d'être rempli, s'embrasait ; et, pendant la première demi-
5 heure, la pression monta follement, la vitesse devint effrayante. Sans doute, le conducteur-chef, cédant à la fatigue, s'était endormi. Les soldats, dont l'ivresse augmentait, à être ainsi entassés, subitement s'égayèrent de cette course violente, chantèrent plus fort. On traversa Maromme⁴, en coup de foudre. Il n'y avait plus de sifflet, à l'approche des signaux, au passage des gares. C'était le galop tout droit, la bête qui fonçait tête basse et muette, parmi les obstacles. Elle
10 roulait, roulait sans fin, comme affolée de plus en plus par le bruit strident de son haleine.

À Rouen, on devait prendre de l'eau ; et l'épouvante glaça la gare, lorsqu'elle vit passer, dans un vertige de fumée et de flamme, ce train fou, cette machine sans mécanicien ni chauffeur, ces wagons à bestiaux emplis de troupiers⁵ qui hurlaient des refrains patriotiques. Ils allaient à la guerre, c'était pour être plus vite là-bas, sur les bords du Rhin. Les employés étaient restés
15 béants, agitant les bras. Tout de suite, le cri fut général : jamais ce train débridé, abandonné à lui-même, ne traverserait sans encombre la gare de Sotteville, toujours barrée par des manœuvres, obstruée de voitures et de machines, comme tous les grands dépôts. Et l'on se précipita au télégraphe, on prévint. Justement, là-bas, un train de marchandises qui occupait la voie, put être refoulé sous une remise. Déjà, au loin, le roulement du monstre échappé
20 s'entendait. Il s'était rué dans les deux tunnels qui avoisinent Rouen, il arrivait de son galop furieux, comme une force prodigieuse et irrésistible que rien ne pouvait plus arrêter. Et la gare de Sotteville fut brûlée, il fila au milieu des obstacles sans rien accrocher, il se replongea dans les ténèbres, où son grondement peu à peu s'éteignit.

Mais, maintenant, tous les appareils télégraphiques de la ligne tintaient, tous les cœurs
25 battaient, à la nouvelle du train fantôme qu'on venait de voir passer à Rouen et à Sotteville. On tremblait de peur : un express qui se trouvait en avant, allait sûrement être rattrapé. Lui, ainsi qu'un sanglier dans une futaie⁶, continuait sa course, sans tenir compte ni des feux rouges, ni des pétards⁷. Il faillit se broyer, à Oissel, contre une machine-pilote ; il terrifia Pont-de-l'Arche, car sa vitesse ne semblait pas se ralentir. De nouveau, disparu, il roulait, il roulait, dans la nuit
30 noire, on ne savait où, là-bas.

Qu'importaient les victimes que la machine écrasait en chemin ! N'allait-elle pas quand même à l'avenir, insoucieuse du sang répandu ? Sans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, elle roulait, chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue, et ivres, qui chantaient.

1 Rétif : qui refuse d'obéir.

2 Fantasque : imprévisible, capricieux.

3 Une cavale : une jument.

4 Maromme ainsi que toutes les villes citées sont des lieux réels (département de Haute-Normandie).

5 Des troupiers : des soldats (populaire).

6 Futaie : ensemble d'arbres très grands.

7 Les pétards étaient utilisés pour la signalisation ferroviaire.

Texte 4 : Une journée de vente dans le grand magasin « Au Bonheur des dames »,

Zola décrit dans ce roman la naissance des grands magasins à Paris sous le second Empire. Dans l'extrait, Octave Mouret, propriétaire du grand magasin « Au bonheur des dames », a organisé une vente qui connaît un succès phénoménal. A la fin de la journée, celui-ci contemple les clientes du haut d'un escalier.

1 Et Mouret regardait toujours son peuple de femmes, au milieu de ces flamboiements. Les ombres noires s'enlevaient avec vigueur sur les fonds pâles. De longs remous brisaient la cohue, la fièvre de cette journée de grande vente passait comme un vertige, roulant la houle désordonnée des têtes. On commençait à sortir, le saccage des étoffes jonchait les comptoirs,
5 l'or sonnait dans les caisses ; tandis que la clientèle, dépouillée, violée, s'en allait à moitié défaite, avec la volupté assouvie et la sourde honte d'un désir contenté au fond d'un hôtel louche. C'était lui qui les possédait de la sorte, qui les tenait à sa merci, par son entassement continu de marchandises, par sa baisse des prix et ses rendus, sa galanterie et sa réclame. Il avait conquis les mères elles-mêmes, il régnait sur toutes avec la brutalité d'un despote, dont
10 le caprice ruinait des ménages. Sa création apportait une religion nouvelle, les églises que désertait peu à peu la foi chancelante étaient remplacées par son bazar, dans les âmes inoccupées désormais. La femme venait passer chez lui les heures vides, les heures frissonnantes et inquiètes qu'elle vivait jadis au fond des chapelles : dépense nécessaire de passion nerveuse, lutte renaissante d'un dieu contre le mari, culte sans cesse renouvelé du
15 corps avec l'au-delà divin de la beauté. S'il avait fermé ses portes, il y aurait eu un soulèvement sur le pavé, le cri éperdu des dévotes auxquelles on supprimerait le confessionnal et l'autel. Dans leur luxe accru depuis dix ans, il les voyait, malgré l'heure, s'entêter au travers de l'énorme charpente métallique, le long des escaliers suspendus et des ponts volants. Mme Marty¹ et sa fille, emportées au plus haut, vagabondaient parmi les
20 meubles. Retenue par son petit monde, Mme Bourdelais² ne pouvait s'arracher des articles de Paris. Puis, venait la bande, Mme de Boves³ toujours au bras de Vallagnosc⁴, et suivie de Blanche, s'arrêtant à chaque rayon, osant regarder encore les étoffes de son air superbe. Mais, de la clientèle entassée, de cette mer de corsages gonflés de vie, battant de désirs, tous fleuris de bouquets de violettes, comme pour les noces populaires de quelque souveraine, il
25 finit par ne plus distinguer que le corsage nu de Mme Desforges⁵, qui s'était arrêtée à la ganterie avec Mme Guibal⁶. Malgré sa rancune jalouse, elle aussi achetait, et il se sentit le maître une dernière fois, il les tenait à ses pieds, sous l'éblouissement des feux électriques, ainsi qu'un bétail dont il avait tiré sa fortune.

Au Bonheur des dames, Émile Zola, 1883

1 Mme Marty : cliente très dépensière.

2 Mme Bourdelais : cliente.

3 Mme de Boves : comtesse et cliente du grand magasin.

4 Vallagnosc : amant puis mari de Blanche, fille de Mme de Boves.

5 Mme Desforges : maîtresse de Mouret.

6 Mme Guibal : cliente économe.

« Marteau-pilon », James Nasmyth (1877), Londres (Science Museum)



Fiche bilan « Réalisme / Naturalisme »

On dira simplement que le **Réalisme**, en tant que mouvement littéraire, traduit la volonté des certains romanciers de **donner la représentation la plus fidèle possible du monde réel**. Cette esthétique romanesque apparaît après le **Romantisme**, essentiellement dans la seconde moitié du XIXe siècle (avec des auteurs comme Balzac et Flaubert), et s'élève contre ses excès (primauté du « je », idéalisation du réel, ...) : pour le romancier réaliste, tout élément du réel, même le plus sordide, est digne de figurer dans le roman.

En résumé, le réalisme se caractérise par une volonté de représenter dans un texte littéraire la réalité dans toutes ses dimensions : humaine, psychologique, sociale, naturelle... Le réalisme s'établit autour des principes suivants:

- Le romancier doit **représenter le réel, tout le réel** (même le plus insignifiant ou le plus repoussant), **et uniquement que le réel**, en fuyant notamment toute idéalisation romanesque.
- Le romancier réaliste se doit d'être **objectif** (comme il propose une « copie » du réel, il ne doit, en théorie, pas y avoir de place pour la subjectivité).
- Son œuvre doit s'appuyer sur **une recherche documentaire** la plus exhaustive possible.
- La **science est prise comme un modèle méthodologique** à suivre (rigueur et objectivité) : positivisme scientifique (c'est l'idée que la science est seule capable de permettre la connaissance du monde et de le développement du progrès humain).
- L'écriture réaliste utilise certains procédés aptes à créer **l'illusion du réel**¹.

Le Naturalisme peut se définir simplement comme un prolongement du Réalisme à la fin du XIXe siècle. C'est **une forme de réalisme avec des prétentions scientifiques très marquées**. Il s'agit avant tout d'une **méthode** et non pas d'un **style**, ce qui explique que l'on retrouvera fréquemment les procédés réalistes que nous connaissons déjà. Plusieurs caractéristiques sont importantes :

- **La documentation prend une place prépondérante** : souvent, le romancier naturaliste procède à des enquêtes sociologiques approfondies avant de rédiger son roman (p. ex. Zola avec ses très épais dossiers préparatoires)
- Le naturalisme s'inspire des théories du philosophe Taine pour qui **l'homme est conditionné** par trois facteurs : la race, le milieu et le moment. On parlera de **déterminismes biologiques** (hérédité / « la race ») et de **déterminismes sociaux et historiques** (le « milieu » et le « moment »).
- Le naturalisme emprunte aussi ses idées à Claude Bernard² et à la biologie³ : **le romancier n'est plus seulement un « observateur », mais devient un véritable « expérimentateur »** chargé, à la manière d'un scientifique, de formuler et de vérifier des lois concernant les comportements humains, les tempéraments, la société, ...

1 On se reportera au cours. Mentionnons ici quelques procédés :

- Abondance et précision des descriptions (souci du détail).
- Ancrage référentiel (mention de lieux, dates, noms, événements, ... ayant réellement existé).
- Utilisation d'un lexique spécialisé (monde du théâtre décrit avec vocabulaire du théâtre, monde de la mine avec celui de la mine, ...).
- Dans le discours direct, les personnages s'expriment comme ils le feraient dans la vie réelle (argot, langue populaire, ...).
- Les thèmes concernent la vie quotidienne, familière au lecteur (le travail, l'argent, ...). Insignifiance et banalité des intrigues (pas d'aventures invraisemblables ou extraordinaires)
- Les personnages sont communs, ordinaires, sans qualités particulières (pas d'héroïsme par exemple).

2 Biologiste, fondateur de la médecine expérimentale.

3 Comprise ici comme une science où l'expérimentation permet de contrôler des hypothèses et de formuler des lois.