

LE NATURALISME

Séquence réalisée par M. Charly Prabel, professeur certifié de Lettres Modernes, pour une classe de seconde. (charly.prabel-guignard@ac-versailles.fr)

Objet d'étude : Le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : réalisme et naturalisme.

Ce projet didactique s'appuie sur les connaissances des élèves acquises dans le parcours scolaire.

La séquence qui a précédé cette étude était liée à l'analyse d'*Un cœur simple* de Flaubert. Le point de départ de celle-ci fut l'étude de nouvelles réalistes et/ou fantastiques du XIX^e siècle, en classe de quatrième. Le problème que l'on veut poser aux élèves de 2de est l'importance de la représentation du réel dans le genre romanesque du XIX^e siècle. En effet, la problématique romanesque du XIX^e siècle, la représentation de la réalité, n'est pas très claire dans les programmes. L'intitulé de l'objet d'étude de seconde, « Le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : réalisme et naturalisme », est déroutant car cela signifierait que ce qui précéderait le réalisme, c'est-à-dire le romantisme, serait tout à fait étrange à cela et ne correspondrait pas du tout à la même vision de la littérature. Cependant, les romantiques s'inscrivent dans la réalité de leur temps puisqu'ils la transcrivent dans leurs romans. Ce que nous appelons « réalisme » est la grande question du siècle.

Définir le « réalisme » comme un mouvement littéraire est assez problématique car, lorsqu'on regarde les écrits théoriques de Duranty ou de Champfleury, on se rend compte que leurs définitions s'appliquent à tout un pan de la littérature. Il faut avoir conscience que la littérature s'inscrit dans une époque, qu'elle évolue, se déploie et ne s'insère pas dans des cases fermées et déterminées (nous pensons notamment aux dates).

Il serait peut-être judicieux de commencer l'entrée du programme par un texte narratif romantique (nouvelle ou roman) qui montrerait que le XIX^e siècle s'attache, dès le début, à représenter le monde qu'il entoure.

Avant de lire *Un cœur simple*, les élèves ont été invités à lire *La Cafetière* de Théophile Gautier. Cette entrée diachronique permet de revoir des notions abordées en classe de 4^{ème}. Il s'agit de montrer aux élèves l'importance de la représentation de la réalité dès le début du siècle. La réalité est le point d'accroche de la littérature narrative du XIX^e siècle et les effets de fuite de celle-ci, comme le suggère le registre fantastique dans *La Cafetière*, a besoin de cet ancrage pour exister.

L'étude du conte de Flaubert a permis de définir ce qu'est le réalisme et son expression dans la littérature. L'étude de cet auteur n'est pas anodine puisque les naturalistes se réclament de lui.

Concernant la séquence présentée ici et consacrée à l'étude du naturalisme, elle se veut être à dominante problématique : « Le groupement de textes problématique fournit systématiquement, par contre, l'occasion d'associer l'histoire littéraire à la pratique des textes. C'est effectivement une notion d'histoire littéraire qui fédère un ensemble de textes, et qui permet de saisir ce qui change et ce qui demeure d'un texte à l'autre¹. » Ce choix didactique permet ainsi d'étudier le naturalisme à travers de multiples aspects.

L'étude commence par une contextualisation historique et littéraire qui se fonde sur la réalisation d'une frise chronologique par les élèves. Celle-ci est complétée par un cours plus théorique. Avec les élèves, nous considérerons comme naturalistes les auteurs se regroupant autour de Zola lors des soirées de Médan et s'affirmant de ce mouvement. Dans la Préface des *Soirées de Médan*, Zola, en 1880 écrit : « Les nouvelles qui suivent ont été publiées, les unes en France, les autres à l'étranger. Elles nous ont paru procéder d'un côté unique, avoir une même philosophie : nous les réunissons. Nous nous attendons à toutes les attaques, à la mauvaise foi et à l'ignorance dont la critique courante nous a déjà donné tant de preuves. Notre seul souci a été d'affirmer publiquement nos véritables amitiés et, en même temps, nos tendances littéraires. » Il s'agit bien

1 Armand A., *L'histoire littéraire, Théories et pratiques*, Bertrand-Lacoste, collection Didactiques, 1993, p.42.

d'étudier, ici, des auteurs aux « tendances littéraires » similaires.

Cette présentation théorique sera immédiatement suivie d'une question sur corpus fondée sur trois textes théoriques. La Préface de *Germinie Lacerteux* qui, bien que n'étant pas naturaliste, marque un changement dans la représentation du réel au XIX^e siècle : elle marque le lien entre le réalisme et le naturalisme. On trouve aussi un extrait de la Préface du *Roman expérimental* de Zola qui explique le projet de son œuvre et de son écriture. Enfin, un extrait de la Préface « Le Roman » de *Pierre et Jean* de Maupassant mettra en avant un questionnement littéraire propre à la seconde moitié du XIX^e siècle : « Rien que la vérité et toute la vérité ».

À travers des textes représentatifs de l'écriture naturaliste, il s'agit de montrer, dans cette séquence, comment les écrivains opèrent la transfiguration d'une réalité riche en symboles, le plus souvent porteurs d'une critique sociale. Nous verrons ainsi qu'au-delà des textes théoriques qui mettent en avant l'observation, la reproduction fidèle du réel et une méthodologie aux ambitions scientifiques, l'écriture des naturalistes s'accompagne généralement d'un mouvement de transformation de la réalité.

Objectifs premiers :

- connaître la problématique romanesque du XIX^e siècle : la représentation de la réalité ;
- définir le naturalisme à travers plusieurs extraits de textes et à travers une lecture cursive.

Objectifs en lien avec les EAF :

- question sur corpus ;
- commentaire de texte ;
- initiation à la dissertation.

Problématique générale : En quoi le naturalisme renouvelle-t-il la vision des personnages sur le monde ?

Extraits étudiés :

- *Germinie Lacerteux*, les frères Goncourt, le bal à la Boule-Noire, 1865.
- *Une Vie*, Maupassant, 1883.
- La découverte du « Voreux », *Germinal*, Émile Zola, 1885.
- trois extraits de *L'Assommoir*, Zola mettant en avant trois visions différentes sur l'alambic.

Textes complémentaires :

- Préface de *Germinie Lacerteux*, frères Goncourt, 1864.
- Zola, *Le Roman expérimental*, 1881.
- Maupassant, Préface de *Pierre et Jean* : « Le roman », 1888.

Histoire des arts :

- *Un enterrement à Ornans*, Gustave Courbet, 1849-1850.

Lecture cursive :

- *Une vie*, Maupassant, 1883, éd. Librio.

Séance 1 – Histoire littéraire : Roman et représentation du réel

Objectif : s'interroger sur la problématique romanesque du XIX^e siècle : la représentation de la réalité.

Cette étude théorique est la suite du cours d'histoire littéraire de la séquence précédente (étude de l'œuvre intégrale *Un cœur simple*, Flaubert).

Avant cette étude, les élèves ont été invités à remplir une [frise chronologique](#) leur permettant de mettre en parallèle les événements historiques et les publications des œuvres naturalistes que nous évoquerons en classe.

Points abordés :

- Les représentants du naturalisme.
- Le naturalisme et la révolution industrielle.
- Une écriture à visée scientifique.
- Le naturalisme et le dévoilement de la réalité.
- Des intrigues et des personnages typiques, ordinaires.
- La multiplication des points de vue sur le réel.
- Les effets de réel.

Séance 2 – Lecture / Histoire littéraire

Objectifs :

- déterminer la doctrine naturaliste à travers des textes théoriques ;
- maîtriser la question sur corpus

Supports :

- Edmond et Jules de Goncourt, [Préface de Germinie Lacerteux](#), 1864.
- Zola, [Le Roman expérimental](#), 1881.
- Maupassant, [Préface de Pierre et Jean](#) : « Le roman », 1888.

Question : quel est le projet d'écriture proposé à travers ces textes ?

Phase 1 : réalisation d'un [tableau synoptique](#) en guise de brouillon. Phase 2 : rédaction de la question sur corpus.

Séance 3 – Germinie Lacerteux, Goncourt

Objectifs :

- dégager les caractéristiques thématiques et esthétiques menant au courant naturaliste (le milieu, la présence subtile du narrateur) ;
- étudier un topos littéraire : une scène de bal.

Support : *Germinie Lacerteux*, les frères Goncourt, [le bal à la Boule-Noire](#), 1865.

Cet extrait de texte sera mis en relation avec la Préface du roman dans laquelle les Goncourt expriment leur volonté de renouveler le genre du roman. On relèvera, dans la Préface, la volonté de peindre les « basses classes ». On s'intéressera également au désir des auteurs de transformer le Roman en une « enquête sociale » et en une « recherche psychologique ». Ces caractéristiques du roman moderne, une fois relevées par les élèves, serviront à l'étude de l'extrait du roman. Il s'agira ainsi de dégager les caractéristiques thématiques et esthétiques menant au courant naturaliste. En

effet, les Goncourt ne se sont jamais considérés comme naturalistes (le mouvement n'était pas né) mais Zola s'est fortement appuyé sur leurs textes pour élaborer ses textes théoriques.

Questions pour guider la lecture analytique² :

1. Montrez comment la description de la salle de bal répond à cette expression du début du texte : « Elle était éclatante d'une richesse fausse et d'un luxe pauvre. »
[Dans cet extrait, le narrateur mène une description oscillant entre objectivité et subjectivité. Les premières phrases de l'extrait, « La salle avait le caractère moderne des lieux de plaisir du peuple. Elle était éclatante d'une richesse fausse et d'un luxe pauvre », installent une thématique importante : le milieu social qui n'avait pas ou peu sa place avant eux. Ce qui est mis en avant dans le naturalisme et que l'on voit dans l'extrait, c'est la description de l'homme physiologique avec sa chair et ses humeurs, et la description de l'animalité humaine. Une description riche en images et en adjectifs renvoyant au peuple est présente. La description est introduite par un verbe de perception, « on y voyait », qui marque une certaine platitude, une non admiration du lieu. Ce verbe de perception introduit une énumération d'objets et les sensations qu'ils procurent : une sorte de bric-à-brac montrant une faute de goût. La description procède par couples d'objets opposés qui ne vont d'ordinaire pas ensemble : les peintures (de Boucher ou de Prudhon) / tables de marchands de vins ; appareils à gaz doré / verres d'eau-de-vie. La salle de bal est un « palais de carton » avec de nombreuses touches « doré[e]s » apportant un côté clinquant à la salle. Plus loin, le fragment syntaxique « verres à boire un poisson d'eau-de-vie » comporte un terme en italique qui indique une mesure de liquide d'environ 1/8^e de litre. Cette précision est importante car elle est faite au moyen d'un terme ancien, encore ici utilisé au faubourg, et elle met l'accent sur l'alcoolisme du peuple. Cette salle de bal s'avère finalement être une « guinguette ». A travers cette description, une impression de pauvreté se dégage avec le syntagme « se répétaient économiquement » où l'adverbe et le verbe accentuent le mauvais goût apparent.]
2. Quelle atmosphère se dégage de la description des danseuses ? Comment est-elle obtenue ?
[L'enceinte de la danse apparaît quand le regard s'attarde sur l'endroit le plus éclairé de la salle (« le feu aigu et les flammes dardées du gaz »). Ce passage résulte d'un travail préliminaire de la part des Goncourt qui sont allés sur le terrain et qui ont cherché à pénétrer certains milieux sociaux, certaines scènes de bal pour mieux en rendre compte. On proposera d'ailleurs aux élèves quelques courts extraits des notes de leur Journal pour montrer ce travail préparatoire (l'Elysée-des-Arts ; l'Elysée-Montmartre ; Casino Cadet). Le jeu des couleurs et les lumières vives du gaz contrastent avec les habits décrits à dominante sombre. D'ailleurs, l'absence de touches blanches est soulignée par l'expression « pas un réveillon de blanc » (terme de peinture désignant certaines touches claires et brillantes servant à faire ressortir la lumière) et par la répétition de la tournure négative « pas un ». C'est la surdétermination des « couleurs de la misère » qui domine la scène. Les vêtements participent également à la misère ambiante et indiquent un groupe social. L'horizon d'attente du lecteur qui, lors d'une scène de bal s'attendrait à une description tendant au sublime, est rompu : les femmes portent des bonnets (non des chapeaux), certaines ont des vêtements provenant « des marchandes en plein vent », d'autres portent des « étoffe[s] bon marché ».]
3. Montrez que la description dans le paragraphe commençant par la « vieille en cheveux » relève de la caricature.
[Le paragraphe commençant par la « vieille en cheveux » relève de la caricature. Les Goncourt mettent l'accent sur un pittoresque de la misère avec un visage au trait frappant : le type-juif d'une vendeuse ; une figure-bise à moustache : une forme : « une crinoline forcée et toute bossue » : un jeu de couleurs : « doigts rouges au bout de mitaines noires ».

2 Cette analyse est en partie réalisée grâce à la lecture analytique de l'extrait proposée par Colette Becker et Jean-Louis Cabanès dans *Le Roman au XIX^e siècle, L'explosion du genre*, éd. Bréal, 2014.

Les adjectifs et les images évoquées participent à cette caricature du bas-peuple, si peu illustré en littérature. En utilisant des images frappantes, les frères Goncourt permettent d'introduire une image du peuple qui parle à tous et qui accentue également la misère.]

4. Relevez quelques termes qui permettent de comprendre le jugement moral du narrateur sur le bal et les danseuses/danseurs.

[Le dernier paragraphe sonne comme un jugement du narrateur sur le bal qui se déroule. Les nombreux verbes et l'expression « sous le coup de fouet d'une joie bestiale » ferment l'extrait sur la déchéance des corps et des Hommes. Le narrateur porte une vision pessimiste sur le peuple, voué à la déchéance physique et psychologique. D'ailleurs, ce qui suit le passage le prouve : c'est dans cette salle que Germinie arrivera et continuera sa débauche nocturne. On a un lieu de perdition qui n'est pas uniquement celui du protagoniste mais aussi d'une plus large population.]

Séance 4 – Un enterrement à Ornans, Gustave Courbet

Objectifs :

- analyser un tableau considéré comme le manifeste du réalisme ;
- montrer les convergences stylistiques et thématiques entre les différents arts (peinture/littérature) de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Support : [Un enterrement à Ornans](#), Gustave Courbet (1849-1850).

Plan du cours :

- I. Le contexte historique
- II. Analyse du tableau
- III. Une scène réaliste : un sujet de « mauvais goût » ?

cf. analyse de Mademoiselle Grili sur Le web pédagogique.

Séance 5 – Les Sœurs Vatard, Joris-Karl Huysmans, 1879.

Objectifs :

- étudier un des auteurs du recueil naturaliste *Les Soirées de Médan* : Huysmans ;
- travailler sur les points de vue et sur la perception du réel ;
- aborder une thématique naturaliste : le corps et la sexualité.

Support : extrait des [Sœurs Vatard](#), Joris-Karl Huysmans, 1879.

Questions :

1. Démêlez, dans le premier paragraphe, les points de vue. Qu'est-ce qui appartient au narrateur ? Qu'est-ce qui est vu par la conscience des sœurs ?
2. Dans le premier paragraphe, relevez les termes qui montrent le mépris envers les gens observés. Analysez la façon dont sont entremêlés les détails objectifs et les visions subjectives. Quel est l'effet recherché ?
3. Qu'est-ce qui justifie l'intérêt des sœurs pour la petite locomotive du dernier paragraphe ? Qu'a-t-elle de particulier à leurs yeux ?
4. Existe-t-il des similitudes de construction dans la description des deux sœurs et des locomotives en panne ?

Séance 6 – *L'Assommoir*, Zola (cours en demi-groupe)

Objectifs :

- montrer le rapport qu'entretient le naturalisme avec la réalité.
- montrer la multiplication des points de vue sur le réel.

Support : [trois extraits de *L'Assommoir*](#), Zola mettant en avant trois visions différentes sur l'alambic.

Questions :

1. Quelle vision de l'alambic est proposée dans ces extraits ?
2. En quoi ces extraits sont-ils naturalistes ?

Séance 7 – *Une Vie*, Maupassant (étude transversale)

Objectifs :

- étudier les thèmes propres au roman *Une Vie* tout en les rattachant aux caractéristiques naturalistes.
- ce cours est précédé d'un questionnaire de lecture, réalisé à la maison, ayant permis d'analyser l'œuvre.

Support : *Une Vie*, Maupassant, 1883 (Édition Libro).

Axes d'étude :

- Le personnage de Jeanne est-il un personnage de roman tel qu'on l'imagine ?
- Les parents de Jeanne et le rôle de l'hérédité.
- Le thème de l'amour.
- La vie : durée et temporalité.
- Maupassant et le naturalisme

Pour les éléments de réponse, vous pouvez consulter les [cours d'Elisabeth Kennel](#).

Séance 8 – *Une Vie*, Maupassant (lecture analytique)

Objectif : montrer comment la perception sensorielle du personnage et l'accès à son intériorité transforment le monde.

Support : [extrait d'*Une Vie*](#), Maupassant, 1883.

Problématique : En quoi la désillusion de Jeanne permet-elle un nouveau rapport au monde ?

Projet de lecture :

- I. Le sentiment de perte
 - a. L'opposition entre passé et présent
 - b. La négation universelle
 - c. La nature contaminée par la tristesse
- II. L'illusion dissipée
 - a. La voix de Jeanne
 - b. L'impuissance du personnage
- III. Un passage ironique ?
 - a. L'abstraction généralisée
 - b. L'amour démythifié

Séance 9 – *Germinal*, Zola

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 : [La découverte du « Voreux »](#), *Germinal*, Émile Zola, 1885.

Problématique : en quoi cette description dépasse-t-elle la simple représentation de la réalité ?

Projet de lecture :

- I. Une description réaliste
 - a. la visée réaliste
 - b. la focalisation interne
- II. Qui se métamorphose en une vision infernale
 - a. une mine monstrueuse
 - b. le registre épique
 - c. une vision infernale révélatrice de la condition ouvrière du XIX^e siècle

Séance 10 – *Nana*, Zola

Objectif : étudier le naturalisme comme critique sociale.

Support : [épisode de la Mouche d'or](#), *Nana*, Zola, 1880.

Projet de lecture :

- I. Un personnage naturaliste
 - a. Aux origines de Nana : le déterminisme biologique
 - b. Aux origines de Nana : le déterminisme social
 - c. Nana au miroir : un portrait réaliste
- II. Qui prend une dimension mythique et symbolique
 - a. Nana : un symbole
 - b. Nana : une créature mythique
 - c. Nana ou l'empire de la Chair

Séance 11 – Dissertation

Objectifs :

- initiation à la dissertation
- réaliser un bilan sur l'objet d'étude : « Le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : réalisme et naturalisme ».

Corpus de textes (à travailler préalablement à la maison) :

- Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1832.
- Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, 1869.
- Émile Zola, *L'Assommoir*, 1877.
- Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, 1927.

Question de préparation : Dans quelle mesure ces portraits prennent-ils appui sur le réel, dans quelle mesure le transposent-ils ? Votre réponse n'excédera pas une trentaine de lignes.

Sujet de dissertation :

Vous vous demanderez si la tâche du romancier, quand il crée des personnages, ne consiste qu'à imiter le réel. Vous vous appuyerez aussi sur vos lectures personnelles et les œuvres étudiées en classe.

Pistes de réflexion :

I. Le romancier, « un illusionniste »

- a. La nécessité d'être vraisemblable
- b. L'importance de la sensation
- c. Le processus d'identification

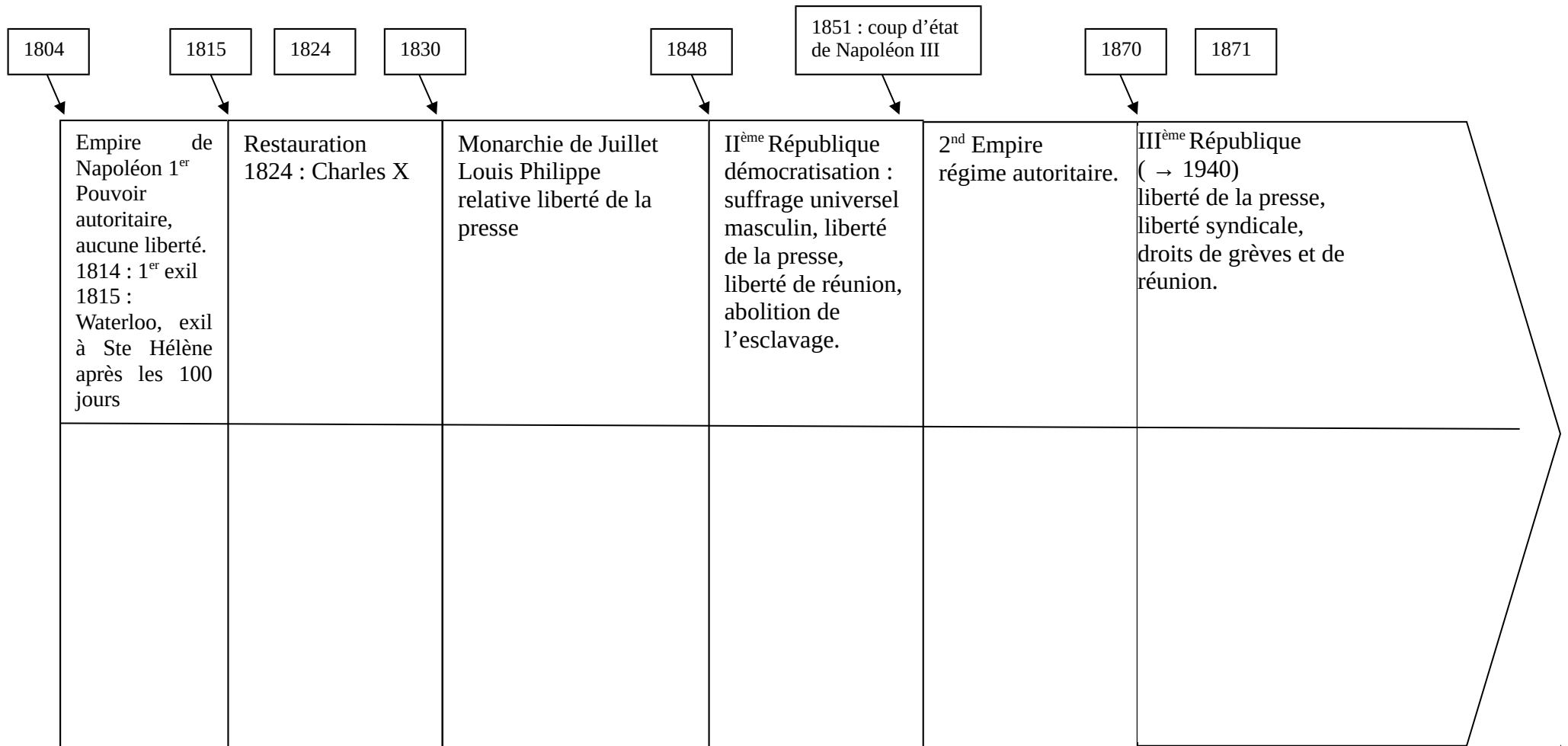
II. Un récit qui comporte parfois quelques distorsions

- a. Une métamorphose de la réalité
- b. Un personnage qui peut prendre une dimension mythique

III. La subjectivité des récits

- a. La recreation intérieure
- b. Le personnage romanesque, un choix idéologique

Séance 1 – Histoire littéraire



1. Définissez brièvement les quelques événements historiques suivants : Empire de Napoléon Ier, la Restauration, la Monarchie de Juillet, la II^{ème} République, le Second Empire, la III^{ème} République.
2. Situez, sur la frise, les œuvres suivantes : *Un cœur simple*, Flaubert ; *Madame Bovary*, Flaubert ; *Germinie Lacerteux*, les frères Goncourt ; *Les Soeurs Vatard*, Huysmans ; *Sarrasine*, Balzac ; *La Parure*, Maupassant ; *Une vie*, Maupassant ; *Germinal*, Zola ; *L'Assommoir*, Zola ; *Nana*, Zola

Texte 1 - Préface de *Germinie Lacerteux*, J. et E. de Goncourt, 1865.

Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre et l'avertir de ce qu'il y trouvera. Le public aime les romans faux, ce roman est un roman vrai.

Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde; ce livre vient de la rue.

5 Il aime les petites œuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d'alcôves, les saletés érotiques, le scandale qui se retrouse dans une image aux devantures des librairies; ce qu'il va lire est sévère et pur. Qu'il ne s'attende point à la photographie décolletée du plaisir, l'étude qui suit est la clinique de l'amour.

10 Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion, ni sa sérénité. Ce livre avec sa triste et violente distraction est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène.

Pourquoi donc l'avons-nous écrit ? Est-ce simplement pour choquer le public et scandaliser ses goûts ?

Non.

15 Vivant au dix-neuvième siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé 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, nous nous sommes demandé s'il y avait encore pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop peu nobles. Il nous est venu la
20 curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la tragédie, était définitivement morte; si, dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches; si en un mot les larmes qu'on pleure en bas pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut. Ces pensées nous avaient fait oser l'humble roman de Sœur
25 Philomène Lacerteux.

Maintenant, que ce livre soit calomnié, peu lui importe. Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la Science, il peut
30 en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Vérité, qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris, qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les reines d'autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices : la souffrance humaine présente et toute vive, qui apprend la charité; que le roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom :
35 Humanité; - il lui suffit de cette conscience : son droit est là !

Texte 2 – *Le Roman expérimental*, Émile Zola, 1881.

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'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. C'est presque toujours ici une expérience «pour voir» comme l'appelle Claude Bernard. 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 ses 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 les 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.

Texte 3 – Préface de *Pierre et Jean*, « Le roman », Maupassant, 1888.

Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.

Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour
5 énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence.

Un choix s'impose donc, ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité.

La vie, en outre, est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus
contraires, les plus disparates ; elle est brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes
inexplicables, illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre faits divers.

10 Voilà pourquoi l'artiste, ayant choisi son thème, ne prendra dans cette vie encombrée de
hasards et de futilités que les détails caractéristiques utiles à son sujet, et il rejettera tout le reste,
tout l'à-côté.

Un exemple entre mille :

Le nombre des gens qui meurent chaque jour par accident est considérable sur la terre. Mais
15 pouvons-nous faire tomber une tuile sur la tête d'un personnage principal, ou le jeter sous les roues
d'une voiture, au milieu d'un récit, sous prétexte qu'il faut faire la part de l'accident ?

La vie encore laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L'art, au
contraire, consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et
dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements
20 essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance,
pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer.

Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des
faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.

J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.

	Goncourt	Zola	Maupassant
Projet proposé			
Difficultés rencontrées			
Registre utilisé (justification précise)			
Type d'argumentation utilisée			
Lexique utilisé			

C'était bal à la Boule-Noire, un jeudi. On dansait.

La salle avait le caractère moderne des lieux de plaisir du peuple. Elle était éclatante d'une richesse fausse et d'un luxe pauvre. On y voyait des peintures et des tables de marchands de vin, des appareils de gaz dorés et des verres à boire un poisson d'eau-de-vie, du velours et des bancs en bois, les misères et la rusticité d'une guinguette dans le décor d'un palais de carton.

Des lambrequins de velours grenat avec un galon d'or, pendus aux fenêtres, se répétaient économiquement en peinture sous les glaces éclairées d'un bras à trois lumières. Aux murs, dans de grands panneaux blancs, des pastorales de Boucher, cerclées d'un cadre peint, alternaient avec les *Saisons* de Prudhon, étonnées d'être là ; et sur les dessus des fenêtres et des portes, des Amours hydroamiques jouaient entre cinq roses décollées d'un pot de pommade de coiffeur de banlieue. [...]

Dans l'enceinte de la danse, sous le feu aigu et les flammes dardées du gaz, étaient toutes sortes de femmes vêtues de lainages sombres, passés, flétris, des femmes en bonnet de tulle noir, des femmes en paletot noir, des femmes en caracos élimés et râpés aux coutures, des femmes engoncées dans la palatine en fourrure des marchandes en plein vent et des boutiquières d'allées. Au milieu de cela pas un col qui encadrât la jeunesse des visages, pas un bout de jupon clair s'envolant du tourbillon de la danse, pas un réveillon de blanc dans ces femmes sombres jusqu'au bout de leurs bottines ternes, et tout habillées des couleurs de la misère. Cette absence de linge mettait dans le bal un deuil de pauvreté ; elle donnait à toutes ces figures quelque chose de triste et de sale, d'éteint, de terreux, comme un vague aspect sinistre où se mêlait le retour de l'Hôpital au retour du Mont-de-Piété.

Une vieille en cheveux, la raie sur le côté de la tête, passait, devant les tables, une corbeille remplie de morceaux de gâteau de Savoie et de pommes rouges. De temps en temps la danse, dans son branle et son tournoiement, montrait un bas sale, le type juif d'une vendeuse d'éponges de la rue, des doigts rouges au bout de mitaines noires, une figure bise à moustache, une sous-jupe tachée de la crotte de l'avant-veille, une crinoline d'occasion forcée et toute bossue, de l'indienne de village à fleurs, un morceau de défroque de femme entretenue.

Les hommes avaient le paletot, la petite casquette flasque rabattue par derrière, le cache-nez de laine dénoué et pendant dans le dos. Ils invitaient les femmes en les tirant par les rubans de leurs bonnets, volant derrière elles. Quelques-uns, en chapeaux, en redingotes, en chemises de couleur ; avaient un air de domesticité insolente et d'écurie de grande maison.

Tout sautait et s'agitait. Les danseuses se démenaient, tortillaient, cabriolaient, animées, pataudes et déchaînées sous le coup de fouet d'une joie bestiale. Et dans les avant-deux, l'on entendait les adresses se donner : Impasse du Dépotoir.

Huysmans, fonctionnaire au ministère de l'Intérieur, débute dans la littérature par un texte inclassable, Le Drageoir aux épices, puis publie plusieurs romans naturalistes, avant de se pencher vers le décadentisme et de finir dans le mysticisme.

Les sœurs Vatard, Céline et Désirée, vivent une vie morne et ennuyeuse, entre leur atelier de reliure et leur vie familiale avec un père retraité et une mère invalide. Elles ne vivent que de rêveries et d'aventures amoureuses sans lendemain.

Assises près de la fenêtre, elles coupaient, tailladaient, cousaient ; de temps à autre, elles levaient le nez et regardaient au travers des vitres. Un bout de soleil tachait la voie par places et trempait ses rayons pâles dans le ventre des flaques. Les Parisiens abusaient de cette éclaircie pour aller encore à la campagne. Les trains de Versailles se succédaient de dix en dix minutes. Les impériales, bondées de monde, chantaient dans le vent qui cinglait le visage des femmes et secouait leurs jupes. Courbée sur la banquette, les yeux fripés, la main au chapeau, le parapluie entre les jambes, la flopée des voyageurs roulait dans un nuage de charbon et de poudre. Les fusées de cette allégresse indisposèrent les deux sœurs. Ce contentement de gens qui, après avoir pâti pendant toute une semaine, derrière un comptoir, ferment leurs volets le dimanche et délaissent le trottoir où, par les soirées tièdes, ils installent, du lundi au samedi, leurs enfants et leurs chaises ; cette manie des boutiquiers de vouloir s'ébattre, en plein air, dans un Clamart quelconque, cette satisfaction imbécile de porter, à cheval sur une canne, le panier aux provisions ; ces dînettes avec du papier gras sur l'herbe ; ces retours avec des bottelettes de fleurs ; ces cabrioles, ces cris, ces hurlées stupides sur les routes ; ces débraillés de costumes, ces habits bas, ces chemises bouffant de la culotte, ces corsets débridés, ces ceintures lâchant la taille de plusieurs crans ; ces parties de cache-cache et de visa dans des buissons empuantis par toutes les ordures des repas terminés et rendus, leur firent envie.

Elles jalousaient le bonheur de ces gens, ne doutant pas qu'ils ne fussent plus heureux qu'elles. Elles n'avaient plus de courage à rien, ne répondaient plus aux bonjours et aux huées des voyageurs huchés sur les wagons, détournaient la tête quand les paires d'amoureux souriaient, ravis d'aller manger en une ripaille l'argent gagné pendant la semaine. [...]

Puis, leur attention se fixait sur une machine en panne et elles regardaient le monstrueux outillage de ses roues, le remuement d'abord silencieux et doux des pistons entrant dans les cylindres, puis leurs efforts multipliés, leurs va-et-vient rapides, toute l'effroyable mêlée de ces bielles et de ces tiges ; elles regardaient les éclairs de la boîte à feu, les dégorgements des robinets de vidange et de purge ; elles écoutaient le hoquet de la locomotive qui se met en marche, le sifflement saccadé de ses jets, ses cris stridulés, ses ahans rauques.

Elles avaient des joies d'enfants lorsqu'elles en apercevaient une, une toute petite, réservée pour la traction des marchandises dans la gare et pour les travaux de la voie, une mignonne, élégante et délurée, avec sa toiture de fer pour abriter les chauffeurs et ses grosses lunettes sur l'arrière-train.

Les alambics de l'Assommoir

L'Assommoir du père Colombe se trouvait au coin de la rue des Poissonniers et du boulevard de Rochechouart. L'enseigne portait, en longues lettres bleues, le seul mot : *Distillation*, d'un bout à l'autre. Il y avait à la porte, dans deux moitiés de futaille, des lauriers-roses poussièreux. Le comptoir énorme, avec ses files de verres, sa fontaine et ses mesures d'étain, s'allongeait à gauche en entrant ; et la vaste salle, tout autour, était ornée de gros tonneaux peints en jaune clair, miroitants de vernis, dont les cercles et les cannelles de cuivre luisaient. Plus haut, sur des étagères, des bouteilles de liqueurs, des bocaux de fruits, toutes sortes de fioles en bon ordre, cachaient les murs, reflétaient dans la glace, derrière le comptoir, leurs taches vives, vert-pomme, or pâle, laque tendre. Mais la curiosité de la maison était, au fond, de l'autre côté d'une barrière de chêne, dans une cour vitrée, l'appareil à distiller que les consommateurs voyaient fonctionner, des alambics aux longs cols, des serpentins descendant sous terre, une cuisine du diable devant laquelle venaient rêver les ouvriers souïards.

L'Assommoir, chapitre II, 1877.

Le gros père Colombe, qui allongeait ses bras énormes, les porte-respect de son établissement, versait tranquillement les tournées. Il faisait très chaud, la fumée des pipes montait dans la clarté aveuglante du gaz, où elle roulait comme une poussière, noyant les consommateurs d'une buée, lentement épaissie ; et, de ce nuage, un vacarme sortait, assourdissant et confus, des voix cassées, des chocs de verre, des jurons et des coups de poing semblables à des détonations. Aussi Gervaise avait-elle pris sa figure en coin de rue, car une pareille vue n'est pas drôle pour une femme, surtout quand elle n'en a pas l'habitude ; elle étouffait, les yeux brûlés, la tête déjà alourdie par l'odeur d'alcool qui s'exhalait de la mue entière. Puis, brusquement, elle eut la sensation d'un malaise plus inquiétant derrière son dos. Elle se tourna, elle aperçut l'alambic, la machine à souïer, fonctionnant sous le vitrage de l'étroite cour, avec la trépidation profonde de sa cuisine d'enfer. Le soir, les cuivres étaient plus mornes, allumés seulement sur leur rondeur d'une large étoile rouge ; et l'ombre de l'appareil, contre la muraille du fond, dessinait des abominations, des figures avec des queues, des monstres ouvrant leurs mâchoires comme pour avaler le monde.

L'Assommoir, chapitre X, 1877.

Et elle jetait des regards obliques sur la machine à souïer, derrière elle, Cette sacrée marmite, ronde comme un ventre de chaudronnière grasse, avec son nez qui s'allongeait et se tortillait, lui soufflait un frisson dans les épaules, une peur mêlée d'un désir. Oui, on aurait dit la fressure de métal d'une grande gueuse, de quelque sorcière qui lâchait goutte à goutte le feu de ses entrailles. Une jolie source de poison, une opération qu'on aurait dû enterrer dans une cave, tant elle était effrontée et abominable ! Mais ça n'empêchait pas, elle aurait voulu mettre son nez là-dedans, renifler l'odeur, goûter à la cochonnerie, quand même sa langue brûlée aurait dû en peler du coup comme une orange.

L'Assommoir, chapitre X, 1877.

Guy de Maupassant, *Une vie* (1883)

Jeanne est mariée depuis deux mois. Après son voyage de noces, elle revient avec son mari au château des Peuples. Après les retrouvailles et les rangements, elle se retrouve seule

Elle se demanda ce qu'elle allait faire maintenant, cherchant une occupation pour son esprit, une besogne pour ses mains. Elle n'avait point envie de redescendre au salon auprès de sa mère qui sommeillait ; et elle songeait à une promenade, mais la campagne semblait si triste qu'elle sentait en son cœur, rien qu'à la regarder par la fenêtre, une pesanteur de
5 mélancolie.

Alors elle s'aperçut qu'elle n'avait plus rien à faire, plus jamais rien à faire. Toute sa jeunesse au couvent avait été préoccupée de l'avenir, affairée de songeries. La continuelle agitation de ses espérances emplissait, en ce temps-là, ses heures sans qu'elle les sentît passer. Puis, à peine sortie des murs austères où ses illusions étaient écloses, son attente
10 d'amour se trouvait tout de suite accomplie. L'homme espéré, rencontré, aimé, épousé en quelques semaines, comme on épouse en ces brusques déterminations, l'emportait dans ses bras sans la laisser réfléchir à rien.

Mais voilà que la douce réalité des premiers jours allait devenir la réalité quotidienne qui fermait la porte aux espoirs indéfinis, aux charmantes inquiétudes de l'inconnu. Oui,
15 c'était fini d'attendre.

Alors plus rien à faire, aujourd'hui, ni demain ni jamais. Elle sentait tout cela vaguement à une certaine désillusion, à un affaissement de ses rêves.

Elle se leva et vint coller son front aux vitres froides. Puis, après avoir regardé quelque temps le ciel où roulaient des nuages sombres, elle se décida à sortir.

Étaient-ce la même campagne, la même herbe, les mêmes arbres qu'au mois de mai ?
20 Qu'étaient donc devenues la gaieté ensoleillée des feuilles, et la poésie verte du gazon où flambaient les pissenlits, où saignaient les coquelicots, où rayonnaient les marguerites, où frétilaient, comme au bout de fils invisibles, les fantasques papillons jaunes ? Et cette griserie de l'air chargé de vie, d'arômes, d'atomes fécondants n'existait plus.

Les avenues, détrempées par les continuelles averses d'automne, s'allongeaient, couvertes d'un épais tapis de feuilles mortes, sous la maigreur grelottante des peupliers presque nus. Les branches grêles tremblaient au vent, agitaient encore quelque feuillage prêt à s'égrener dans l'espace. Et sans cesse, tout le long du jour, comme une pluie incessante et triste à faire pleurer, ces dernières feuilles, toutes jaunes maintenant, pareilles à de larges
30 sous d'or, se détachaient, tournoyaient, voltigeaient et tombaient.

La découverte du « Voreux » *Germinal*, Emile Zola (1885)

Dans son œuvre Germinal, Zola décrit les conditions effroyables dans lesquelles travaillent les ouvriers dans les mines à la fin du XIX^e 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.

- 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 jaillissement doux de
- 5 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 porte-voix, un beuglement sourd et indistinct,
- 10 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.
- Cinq cent cinquante-quatre mètres, répondit l'homme. Mais il y a quatre accrochages au-dessus, le
- 15 premier à trois cent vingt.
- Tous deux se turent, les yeux sur le câble qui remontait.
- Étienne reprit :
- Et quand ça casse ?
- Ah! quand ça casse...
- 20 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 profondeur de l'accrochage où ils descendaient, mais sans un arrêt, toujours affamé, de boyaux géants capables de
- 25 digérer un peuple. Cela s'emplissait, s'emplissait encore, et les ténèbres restaient mortes, la cage montait du vide dans le même silence vorace.

Et, lâchant la chemise, attendant que Muffat eut 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 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 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 ou elle entrait par les fenêtres.

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 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 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 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.

CORPUS DE TEXTES

Texte 1

L'action de ce roman se déroule en 1612. Fraîchement débarqué à Paris, un jeune peintre ambitieux, Nicolas Poussin, se rend au domicile de Maître Porbus, un célèbre peintre de cour, dans l'espoir de devenir son élève. Arrivé sur le palier, il fait une étrange rencontre.

Un vieillard vint à monter l'escalier. À la bizarrerie de son costume, à la magnificence de son rabat¹ de dentelle, à la prépondérante sécurité de la démarche, le jeune homme devina dans ce personnage² ou le protecteur ou l'ami du peintre ; il se recula sur le palier pour lui faire place, et l'examina curieusement, espérant trouver en lui la bonne nature d'un artiste ou le caractère serviable des gens qui aiment les arts ; mais il aperçut quelque chose de diabolique dans cette figure, et surtout ce *je ne sais quoi* qui affriande³ les artistes. Imaginez un front chauve, bombé, proéminent, retombant en saillie sur un petit nez écrasé, retroussé du bout comme celui de Rabelais ou de Socrate ; une bouche rieuse et ridée, un menton court, fièrement relevé, garni d'une barbe grise taillée en pointe, des yeux vert de mer ternis en apparence par l'âge, mais qui par le contraste du blanc nacré dans lequel flottait la prunelle devaient parfois jeter des regards magnétiques au fort de la colère ou de l'enthousiasme. Le visage était d'ailleurs singulièrement flétri par les fatigues de l'âge, et plus encore par ces pensées qui creusent également l'âme et le corps. Les yeux n'avaient plus de cils, et à peine voyait-on quelques traces de sourcils au-dessus de leurs arcades saillantes. Mettez cette tête sur un corps fluet et débile⁴, entourez-la d'une dentelle étincelante de blancheur et travaillée comme une truelle à poisson⁵, jetez sur le pourpoint⁶ noir du vieillard une lourde chaîne d'or, et vous aurez une image imparfaite de ce personnage auquel le jour faible de l'escalier prêtait encore une couleur fantastique.

Vous eussiez dit d'une toile de Rembrandt⁷ marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre.

Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1832.

1. *Rabat* : grand col rabattu porté autrefois par les hommes.

2. Ce vieillard s'appelle Frenhofer.

3. *Affriande* : attire par sa délicatesse.

4. *Débile* : qui manque de force physique, faible.

5. *Truelle à poisson* : spatule coupante servant à découper et à servir le poisson.

6. *Pourpoint* : partie du vêtement qui couvrait le torse jusqu'au-dessous de la ceinture.

7. *Rembrandt* : peintre néerlandais du xvii^e siècle. Ses toiles exploitent fréquemment la technique du clair-obscur, c'est-à-dire les effets de contraste produits par les lumières et les ombres des objets ou des personnes représentés.

Texte 2

L'action se déroule en Angleterre, à la fin du xvii^e siècle. Enfant, Gwynplaine a été enlevé par des voleurs qui l'ont atrocement défiguré pour en faire un monstre de foire : ses joues ont été incisées de la bouche aux oreilles, de façon à donner l'illusion d'un sourire permanent. Devenu adulte, il se produit dans une troupe de comédiens.

Quoi qu'il en fût, Gwynplaine était admirablement réussi. Gwynplaine était un don fait par la providence à la tristesse des hommes. Par quelle providence ? Y a-t-il une providence Démon comme il y a une providence Dieu ? Nous posons la question sans la résoudre. Gwynplaine était un

saltimbanque. Il se faisait voir en public. Pas d'effet comparable au sien. Il guérissait les hypocondries⁸ rien qu'en se montrant. [...] C'est en riant que Gwynplaine faisait rire. Et pourtant il ne riait pas. Sa face riait, sa pensée non. L'espèce de visage inouï que le hasard ou une industrie bizarrement spéciale lui avait façonné, riait tout seul. Gwynplaine ne s'en mêlait pas. Le dehors ne dépendait pas du dedans. Ce rire qu'il n'avait point mis sur son front, sur ses joues, sur ses sourcils, sur sa bouche, il ne pouvait l'en ôter. On lui avait à jamais appliqué le rire sur le visage. C'était un rire automatique, et d'autant plus irrésistible qu'il était pétrifié. Personne ne se dérobaît à ce rictus. Deux convulsions de la bouche sont communicatives, le rire et le bâillement. Par la vertu de la mystérieuse opération probablement subie par Gwynplaine enfant, toutes les parties de son visage contribuaient à ce rictus, toute sa physionomie y aboutissait, comme une roue se concentre sur le moyeu⁹ ; toutes ses émotions, quelles qu'elles fussent, augmentaient cette étrange figure de joie, disons mieux, l'aggravaient. Un étonnement qu'il aurait eu, une souffrance qu'il aurait ressentie, une colère qui lui serait survenue, une pitié qu'il aurait éprouvée, n'eussent fait qu'accroître cette hilarité des muscles ; s'il eût pleuré, il eût ri ; et, quoi que fît Gwynplaine, quoi qu'il voulût, quoi qu'il pensât, dès qu'il levait la tête, la foule, si la foule était là, avait devant les yeux cette apparition, l'éclat de rire foudroyant. Qu'on se figure une tête de Méduse gaie.

Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, 1869.

8. *Hypocondries* : états dépressifs et mélancoliques.

9. *Moyeu* : pièce centrale d'une roue.

Texte 3

Dans L'Assommoir, Zola décrit le milieu des ouvriers parisiens. Le roman retrace l'itinéraire de Gervaise, une modeste blanchisseuse. Dans l'extrait suivant, elle rend visite à Goujet, surnommé Gueule-d'Or.

C'était le tour de la Gueule-d'Or. Avant de commencer, il jeta à la blanchisseuse un regard plein d'une tendresse confiante. Puis, il ne se pressa pas, il prit sa distance, lança le marteau de haut, à grandes volées régulières. Il avait le jeu classique, correct, balancé et souple. Fifine, dans ses deux mains, ne dansait pas un chahut de bastringue¹⁰, les guibolles¹¹ emportées par-dessus les jupes ; elle s'enlevait, retombait en cadence, comme une dame noble, l'air sérieux, conduisant quelque menuet¹² ancien. Les talons de Fifine tapaient la mesure, gravement, et ils s'enfonçaient dans le fer rouge, sur la tête du boulon, avec une science réfléchie, d'abord écrasant le métal au milieu, puis le modérant par une série de coups d'une précision rythmée. Bien sûr, ce n'était pas de l'eau-de-vie que la Gueule-d'Or avait dans les veines, c'était du sang, du sang pur, qui battait puissamment jusque dans son marteau, et qui réglait la besogne. Un homme magnifique au travail, ce gaillard-là ! Il recevait en plein la grande flamme de la forge. Ses cheveux courts, frisant sur son front bas, sa belle barbe jaune, aux anneaux tombants, s'allumaient, lui éclairaient toute la figure de leurs fils d'or, une vraie figure d'or, sans mentir. Avec ça, un cou pareil à une colonne, blanc comme un cou d'enfant ; une poitrine vaste, large à y coucher une femme en travers ; des épaules et des bras sculptés qui paraissaient copiés sur ceux d'un géant, dans un musée. Quand il prenait son élan, on voyait ses muscles se gonfler, des montagnes de chair roulant et durcissant sous la peau ; ses épaules, sa poitrine, son cou enflaient ; il faisait de la clarté autour de lui, il devenait beau, tout-puissant, comme un Bon Dieu.

Émile Zola, *L'Assommoir*, 1877.

10. *Bastringue* : cabaret.

11. *Guibolles* : jambes (dans la langue populaire).

12. *Menuet* : danse.

Texte 4

Le Temps retrouvé est le dernier tome d'À la recherche du temps perdu, vaste fresque dans laquelle l'auteur transpose l'expérience de sa vie. Retiré du monde depuis plusieurs années, le narrateur se rend à une soirée mondaine lors de laquelle il croise d'anciennes connaissances « métamorphosées » par la vieillesse.

Le vieux duc de Guermantes ne sortait plus, car il passait ses journées et ses soirées avec elle¹³. Mais aujourd'hui, il vint un instant pour la voir, malgré l'ennui de rencontrer sa femme. Je ne l'avais pas aperçu et je ne l'eusse sans doute pas reconnu, si on ne me l'avait clairement désigné. Il n'était plus qu'une ruine, mais superbe, et moins encore qu'une ruine, cette belle chose romantique que peut être un rocher dans la tempête. Fouettée de toutes parts par les vagues de souffrance, de colère de souffrir, d'avancée montante de la mort qui la circonvenaient¹⁴, sa figure, effritée comme un bloc, gardait le style, la cambrure que j'avais toujours admirés ; elle était rongée comme une de ces belles têtes antiques¹⁵ trop abîmées mais dont nous sommes trop heureux d'orner un cabinet de travail. Elle paraissait seulement appartenir à une époque plus ancienne qu'autrefois, non seulement à cause de ce qu'elle avait pris de rude et de rompu dans sa matière jadis plus brillante, mais parce qu'à l'expression de finesse et d'enjouement avait succédé une involontaire, une inconsciente expression, bâtie par la maladie, de lutte contre la mort, de résistance, de difficulté à vivre. Les artères ayant perdu toute souplesse avaient donné au visage jadis épanoui une dureté sculpturale. Et sans que le duc s'en doutât, il découvrait des aspects de nuque, de joue, de front, où l'être, comme obligé de se raccrocher avec acharnement à chaque minute, semblait bousculé dans une tragique rafale, pendant que les mèches blanches de sa magnifique chevelure moins épaisse venaient souffleter de leur écume le promontoire envahi du visage. Et comme ces reflets étranges, uniques, que seule l'approche de la tempête où tout va sombrer donne aux roches qui avaient été jusque-là d'une autre couleur, je compris que le gris plombé des joues raides et usées, le gris presque blanc et moutonnant des mèches soulevées, la faible lumière encore départie aux yeux qui voyaient à peine, étaient des teintes non pas irréelles, trop réelles au contraire, mais fantastiques, et empruntées à la palette, à l'éclairage, inimitable dans ses noirceurs effrayantes et prophétiques, de la vieillesse, de la proximité de la mort.

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, 1927.

13. Il s'agit d'Odette, sa maîtresse.

14. *Circonvenir* : agir sur quelqu'un avec ruse, pour parvenir à ses fins.

15. *Têtes antiques* : sculptures de la tête.

Bibliographie

Ressources pédagogiques en ligne qui ont aidé à la création de la séquence :

[Le naturalisme de Zola : réalités, symboles et critique sociale](#), séquence proposée par Carlos Guerreiro.

Le naturalisme, de la transcription du réel à sa métaphorisation, séquence proposée par Delphine Déchance. (se connecter au site Weblettrés).

Manuels scolaires et documents didactiques/pédagogiques

ARMAND Anne, *L'histoire littéraire, Théories et pratiques*, Bertrand-Lacoste, collection Didactiques, 1993.

BECKER Colette, *Le Roman au XIX^e siècle, L'explosion du genre*, coll. Amphi Lettres, éd. Bréal, 2014.

BURY Mariane, *Une vie de Guy de Maupassant*, éd. Folio, coll. Foliothèque, 1995.

EHRMAM Véronique et Jean, *Profil littérature, profil d'une œuvre : Maupassant : Une vie*, éd. Hatier Parascolaire, 2003.

HORCAJO Carlos, *Le Naturalisme, Un mouvement littéraire et culturel du XIX^e siècle*, éd. Magnard, 2002.

GUERREIRO Carlos, *Le Naturalisme de Zola : réalités, symboles et critique sociale*. http://www.pedagogie.ac-aix-marseille.fr/jcms/c_66629/fr/le-recit.

LAGARDE et MICHARD, *XIX^e siècle*, collection littéraire Lagarde et Michard, éd. Bordas, 2004.

Le groupement de textes et projet de lecture, 2, dirigé par Bernard Veck, coll. Bertand-Lacoste, Broché, 2010.

Le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : réalisme et naturalisme, juillet 2012, Eduscol (http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/44/8/RESS-FR-LGT-2nde_roman_version_integrale_242448.pdf), site consulté en septembre 2014.

LITTLE Stephen, *Comprendre la peinture*, éd. Organisation, 2005.

MALRIEU Joël, *Bel-Ami de Guy de Maupassant*, Gallimard, 2002.

Méthodes & Techniques, Nathan, Dir. Christine Asin, 2011.

MICHELET Jules, dans *Les Voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (éd.). Actes du colloque de Strasbourg, 12, 13 et 14 mai 2005, Presses universitaires de Strasbourg 2006.

Passeurs de textes, Livre unique Français 2de, Dir. Corinne Abensour, Ed. Weblettrés – Le Robert, 2011.

Programme de l'enseignement commun de français en classe de seconde générale et technologique et en classe de première des séries générales et programme de l'enseignement de littérature en classe de première littéraire, Bulletin officiel spécial n°9 du 30 septembre 2010 (<http://www.education.gouv.fr/cid53318/mene1019760a.html>).

Terres Littéraires, Livre unique Français 2de, Damas, Havot, Martinet et Michel, 2006.

THERY Bernard, *Zola et les Rougon-Macquart*, http://home.nordnet.fr/~bemeurillon/fichesfrançais/1_organisation_enseignement_français/1_2_objets_perspectives_d_etude/1_2_1_histoire_littéraire_culturelle/1_2_1_2_mouvements_littéraires/NA_TURALISME_ZOLA_les_Rougon_Macquart.doc.