

# JARDINS NATURALISTES DE ZOLA

## DESCRIPTIONS ET REGISTRES

### Séquence de 2<sup>nde</sup>

par Estelle Soler  
Lycée François Villon  
Les Mureaux (Yvelines)

#### **OBJETS D'ETUDE :**

- Le naturalisme
- Le travail de l'écriture
- Ecrire, lire, publier : texte, périphrase et réception

#### **PERSPECTIVES D'ETUDE :**

- Histoire littéraire et culturelle : naturalisme et impressionnisme
- Registres : polémique, épique, lyrique, pathétique
- Genres : le roman

#### **SUPPORTS :**

- Extraits de romans et de textes théoriques de Zola
- Analyse de l'image : tableaux impressionnistes
- Lecture cursive : un roman de Zola, de préférence *La Faute de l'abbé Mouret* ou *L'Œuvre* car des extraits auront été étudiés en classe.

## DEROULEMENT DE LA SEQUENCE

SEANCE	TITRE DE LA SEANCE	SUPPORT	OBJECTIFS DE LA SEANCE	ACTIVITES
1	<b>Du réalisme au naturalisme : héritages et spécificités</b>	Zola, <i>Les Romanciers naturalistes</i> (1881)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aborder la notion de mouvement littéraire par son caractère souvent polémique : un mouvement littéraire s'affirme par rapport aux autres scissions majeures de l'histoire littéraire et culturelle qui l'ont précédé, et définit souvent ses spécificités dans une écriture du manifeste.</li> <li>- Première découverte du naturalisme selon Zola : une approche scientifique de la « vie réelle », qu'il faut « reproduire de façon exacte ».</li> <li>- Préciser les notions de réalisme et de naturalisme.</li> </ul>	I. Du réalisme au naturalisme II. Les principes du naturalisme selon Zola III. Le registre polémique
2	<b>Combats dans un jardin : un jardin épique</b>	Zola, <i>La Débâcle</i> (1892)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le naturalisme : Approfondir la connaissance précise du naturalisme en opérant un va-et-vient entre texte théorique de Zola et texte narratif : texte et périphrase.</li> <li>- Le registre épique</li> </ul>	I. Ecrire le réel II. Le registre épique Ecriture d'invention : rédigez la description d'une foule en mouvement de manière épique
3	<b>Comparaison entre l'épique chez Zola et l'épique chez Hugo</b>	Victor Hugo, <i>Les Misérables</i> : La Bataille de Waterloo,	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Approfondir la connaissance et la maîtrise du registre épique en analysant les caractéristiques du registre épique dans le texte de Hugo (forces en présence exprimées à l'aide de nombres hyperboliques et de singuliers collectifs, grandissement épique par de nombreux adjectifs hyperboliques et les figures d'assimilation, comparaisons et métaphores)</li> <li>- Découvrir la méthode de l'histoire littéraire : analyser les spécificités d'un texte en le comparant à un texte antérieur célèbre (contexte littéraire).</li> <li>- Comparer un texte naturaliste zolien à un texte romantique pour découvrir les points communs (Zola lui-même affirme souvent sa dette envers les romantiques) et les différences, les évolutions (Hugo fait intervenir la transcendance alors que Zola refuse de glisser dans le merveilleux et reste dans la « vie exacte »)</li> <li>- Approfondir la connaissance précise du naturalisme en opérant un va-et-vient entre texte théorique de Zola (séance 1 et 3) et texte narratif (séance 2 et module) : texte et périphrase.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Correction des exercices.</li> <li>- Les caractéristiques du registre épique dans le texte de Hugo (forces en présence exprimées à l'aide de nombres hyperboliques et de singuliers collectifs, grandissement épique par de nombreux adjectifs hyperboliques et les figures d'assimilation, comparaisons et métaphores.</li> <li>- Différences entre l'épique chez Hugo et chez Zola : Hugo fait intervenir la transcendance. Le texte glisse dans le merveilleux alors que celui de Zola reste dans la vie ordinaire, exacte.</li> </ul>

4	<b>Le naturalisme : un regard scientifique porté sur le monde, mais qui n'exclut pas la dimension symbolique</b>	Zola, <i>Lettre à Henri Céard</i> , le 22 mars 1885	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ecrire, publier, lire : texte et périphrase. Approfondir la connaissance du naturalisme avec la théorie du roman expérimental et préciser la part de l'imagination romanesque par rapport aux exigences d'observation du réel de l'écrivain naturaliste.</li> <li>- Mettre en pratique ces réflexions en comparant un extrait de <i>La Débâcle</i> et la page du « dossier préparatoire » correspondante. Travail de l'écriture : le texte définitif correspond à une élaboration progressive.</li> <li>- Ecrire, publier, lire : contextualisation du texte de Zola par la comparaison avec des tableaux traitant du même sujet, mais dans une perspective totalement différente, et non naturaliste.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>I. Traquer le réel avec l'imaginaire</li> <li>II. Un regard scientifique, et donc naturaliste, porté sur la réalité</li> <li>III. Entre dénonciation de l'état-major et glorification du soldat</li> </ul>
5	<b>Un jardin amoureux : un jardin lyrique</b>	Zola, <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> (1875)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Récit et description : structure et fonctions de la description dans le roman, l'implicite, narration indirecte et allusions mythiques. Révision des techniques du récit : narrateur, point de vue.</li> <li>- Le registre lyrique.</li> <li>- Ecrire, publier, lire : une œuvre, sa diffusion et sa réception</li> <li>- Travail de l'écriture : réinvestir les acquis de la séance précédente en comparant une nouvelle page romanesque de Zola et le dossier préparatoire qui a présidé à sa rédaction définitive. Dimension lexicale du naturalisme</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>I. Dimension naturaliste du jardin du Paradou</li> <li>II. Structure et fonctions de la description / Description et récit</li> <li>III. Le registre lyrique</li> <li>IV. Ecrire, publier, lire : un texte et sa réception (réinvestissement des acquis sur la polémique)</li> <li>V. Impressionnisme et naturalisme : une parenté dans l'écriture de la sensation</li> </ul>
6	<b>Jardins naturalistes et jardins impressionnistes : Zola au cœur de la polémique impressionniste</b>	Zola, <i>Mon Salon</i> (1868) « <i>Les Actualistes</i> » Zola, <i>Une exposition : les peintres impressionnistes</i> , (1877) Zola, <i>Le naturalisme au Salon</i> (1880)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Approfondir les connaissances sur le naturalisme en l'inscrivant dans l'histoire de l'art du XIX<sup>ème</sup> siècle : approfondir les connaissances sur le contexte des œuvres de Zola pour mieux en comprendre les références implicites à la peinture impressionniste.</li> <li>- Réinvestissement des acquis de la séance 1 sur le registre polémique.</li> <li>- Réinvestissement des acquis sur l'argumentation et l'éloge et le blâme.</li> <li>- Analyse de l'image : acquisition de références culturelles indispensables pour connaître le XIX<sup>ème</sup> siècle et première approche des similitudes thématiques et esthétiques entre naturalisme et impressionnisme.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>I. Une polémique dans laquelle Zola est très tôt intervenu et à laquelle ce mouvement pictural doit même son nom</li> <li>II. Une peinture moderne</li> <li>III. Le plein air</li> <li>IV. La lumière et la couleur</li> </ul>
7	<b>L'Œuvre de Zola, un roman sur les peintres impressionnistes Présence de l'histoire de l'art au sein de l'écriture romanesque</b>	Zola, <i>L'Œuvre</i> (1886)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Approfondir la connaissance du naturalisme en analysant de façon précise les influences réciproques de ce mouvement littéraire et de l'impressionnisme.</li> <li>- Les relations entre texte et image : l'image comme source d'un écrit romanesque.</li> <li>- Travailler les limites entre texte théorique et texte romanesque dans les techniques d'écriture en comparant deux modes de réflexion sur l'art, au sein d'un <i>Salon</i> et au sein d'un roman.</li> </ul>	Comparaisons entre le texte et les tableaux dont il est question de façon implicite.

8	<b>Peindre, exposé, observer dans L'Œuvre de Zola</b>	Zola, <i>L'Œuvre</i> (1886)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Réinvestir en peinture les acquis de l'objectif « Lire, écrire, publier » analysés à partir des œuvres romanesques de Zola.</li> <li>- Revoir les différents types d'énoncés présents dans un texte romanesque : narration, description, paroles rapportées et en analyser les fonctions et les visées.</li> <li>- Approfondir les relations entre texte et image et analyser une référence culturelle picturale essentielle dans l'histoire de l'art du XIXème siècle.</li> <li>- Réinvestir les acquis sur le registre polémique.</li> </ul>	Correction des exercices
9	<b>La mort dans le jardin : un jardin pathétique</b>	Zola, <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> , (1875)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Réinvestissement des acquis de la séance 5 sur le fonctionnement du récit et de la description.</li> <li>- Dimension lexicale du naturalisme</li> <li>- Le registre pathétique</li> </ul>	Correction des exercices
Mod. 1	<b>Du texte historique et de l'enquête au roman naturaliste</b>	un document historique	Permettre aux élèves de réinvestir leurs acquis sur le naturalisme et l'épique à travers l'écriture	<p><b>Ecriture d'invention.</b></p> <p><b>Sujet :</b> Au cours d'une enquête préalable à la rédaction d'un texte à la manière de Zola, vous découvrez ce texte historique. Transformez-le en récit naturaliste.</p> <p><b>Consignes :</b> Vous devrez vous inspirer du texte historique pour que votre texte s'appuie sur le réel, mais vous devrez introduire dans votre rédaction tous les éléments propres au récit romanesque : narrateur, point de vue, registres, etc.</p>
Mod. 2	<b>Comment la dramatisation de certaines scènes romanesques peut passer par des allusions à des tableaux</b>	Zola, <i>La Fortune des Rougon</i> (1871) Zola, <i>Nana</i> , 1880 et tableaux de Manet et Goya	- Approfondir la connaissance des liens entre texte et image : l'image peut être source d'un écrit tout comme l'écrit peut inspirer l'élaboration d'une image.	<p>I. Réécriture et transposition de tableaux dans l'écriture romanesque</p> <p>II. Influence réciproque de la littérature et de la peinture dans la construction des scènes</p>
Mod. 3	<b>Influence de la peinture impressionniste sur l'écriture romanesque de Zola</b>	Zola, <i>Une Page d'amour</i> (1878) Zola, <i>L'Œuvre</i> (1886)	- Relever et analyser les similitudes thématiques et esthétiques ainsi que l'influence esthétique qui unit l'écriture naturaliste de Zola et la peinture impressionniste.	<p>I. Réécriture naturaliste des jardins impressionnistes</p> <p>II. Inspiration impressionniste dans les descriptions de deux tableaux</p>

Mod. 4	<b>Ecriture d'un texte à la manière de Zola à partir d'un tableau impressionniste</b>	Tableau au choix	<p>- Réinvestir l'ensemble des acquis de la séquence (et en particulier prolonger le travail des modules 2 et 3) à travers l'écriture, ce qui permet d'évaluer non seulement la maîtrise des spécificités du naturalisme et des différents registres, mais aussi la connaissance de l'esthétique impressionniste et les modalités de sa transposition dans la littérature.</p>	<p><b>Ecriture d'invention</b></p> <p><b>Sujet :</b> A la manière de Zola, inspirez-vous d'un de ces tableaux pour écrire un texte conforme à l'esthétique naturaliste telle qu'elle a été progressivement définie tout au long de la séquence.</p>
--------	---	------------------	--	---

## Séance 1. Du réalisme au naturalisme : héritages et spécificités

### OBJECTIFS :

- Aborder la notion de mouvement littéraire par son caractère souvent polémique : un mouvement littéraire s'affirme par rapport aux autres scissions majeures de l'histoire littéraire et culturelle qui l'ont précédé, et définit souvent ses spécificités dans une écriture du manifeste.
- Première découverte du naturalisme selon Zola : une approche scientifique de la « vie réelle », qu'il faut « reproduire de façon exacte ».
- Préciser les notions de réalisme et de naturalisme.

### SUPPORTS :

## Les principes du naturalisme de Zola

Le premier caractère du roman naturaliste, dont *Madame Bovary* est le type, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque. La composition de l'œuvre ne consiste plus que dans le choix des scènes et dans un certain ordre harmonique de développements. Les scènes sont elles-mêmes les premières venues : seulement, l'auteur les a soigneusement triées et équilibrées, de façon à faire de son ouvrage un monument d'art et de science. C'est de la vie exacte donnée dans un cadre admirable de facture. Toute invention extraordinaire en est donc bannie. On n'y rencontre plus des enfants marqués à leur naissance, puis perdus, pour être retrouvés au dénouement. Il n'y est plus question de meubles à secret, de papiers qui servent, au bon moment, à sauver l'innocence persécutée. Même toute intrigue manque, si simple qu'elle soit. Le roman va devant lui, contant les choses au jour le jour, ne ménageant aucune surprise, offrant tout au plus la matière d'un fait divers ; et, quand il est fini, c'est comme si l'on quittait la rue pour rentrer chez soi. Balzac, dans ses chefs-d'œuvre : *Eugénie Grandet*, *Les Parents pauvres*, *Le Père Goriot*, a donné ainsi des images d'une nudité magistrale, où son imagination s'est contentée de créer du vrai. Mais, avant d'en arriver à cet unique souci des peintures exactes, il s'est longtemps perdu dans les inventions les plus singulières, dans la recherche d'une terreur et d'une grandeur fausses ; et l'on peut même dire que jamais il ne se débarrassa tout à fait de son amour des aventures extraordinaires, ce qui donne à une bonne moitié de ses œuvres l'air d'un rêve énorme fait tout haut par un homme éveillé.

Où la différence est plus nette à saisir, c'est dans le second caractère du roman naturaliste. Fatalement, le romancier tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune. Par héros, j'entends les personnages grandis outre mesure, les pantins changés en colosses. Quand on se soucie peu de la logique, du rapport des choses entre elles, des proportions précises de toutes les parties d'une œuvre, on se trouve bientôt emporté à vouloir faire preuve de force, à donner tout son sang et tous ses muscles au personnage pour lequel on éprouve des tendresses particulières. De là, ces grandes créations, ces types hors-nature, debout, et dont les noms restent. Au contraire, les bonshommes se rapetissent et se mettent à leur rang, lorsqu'on éprouve la seule préoccupation d'écrire une œuvre vraie, pondérée, qui soit le procès-verbal fidèle d'une aventure quelconque. Si l'on a l'oreille juste en cette matière, la première page donne le ton des autres pages, une tonalité harmonique s'établit, au-dessus de laquelle il n'est plus permis de s'élever, sans jeter la plus abominable des fausses notes. On a voulu la médiocrité courante de la vie, et il faut y rester. La beauté de l'œuvre n'est plus dans le grandissement d'un personnage, qui cesse d'être un avarice, un gourmand, un paillard, pour devenir l'avarice, la gourmandise, la paillardise elles-mêmes ; elle est dans la vérité indiscutable du document humain, dans la réalité absolue des peintures où tous les détails occupent leur place, et rien que cette place. Ce qui tiraille presque toujours les romans de Balzac, c'est le grossissement de ses héros ; il ne croit jamais les faire assez gigantesques ; ses poings puissants de créateur ne savent forger que des géants. Dans la formule naturaliste, cette exubérance de l'artiste, ce caprice de composition promenant un personnage d'une grandeur hors nature au milieu de personnages nains, se trouve forcément condamné. Un égal niveau abaisse toutes les têtes, car les occasions sont rares où l'on ait vraiment à mettre en scène un homme supérieur.

J'insisterai enfin sur un troisième caractère. Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. C'est même cet apparent désintéressement qui est le trait le plus distinctif. On chercherait en vain une conclusion, une moralité, une leçon quelconque tirée des faits. Il n'y a d'étalés, de mis en lumière, uniquement que les faits, louables ou condamnables. L'auteur n'est pas un moraliste, mais un anatomiste qui se contente de dire ce qu'il trouve dans le cadavre humain. Les lecteurs concluront, s'ils le veulent, chercheront la vraie moralité, tâcheront de tirer une leçon du livre. Quant au romancier, il est timent à l'écart, surtout par un motif d'art, pour laisser à son œuvre son unité impersonnelle, son caractère de procès-verbal écrit à jamais sur le marbre. Il pense que sa propre émotion générerait celle de ses personnages, que son jugement atténuerait la hautaine leçon des faits. C'est là toute une poétique nouvelle dont l'application change la face du roman. Il faut se reporter aux romans de Balzac, à sa continuelle intervention dans le récit, à ses réflexions d'auteur qui arrivent à toutes les lignes, aux moralités de toutes sortes qu'il croit devoir tirer de ses œuvres. Il est sans cesse là, à s'expliquer devant les lecteurs. Et je ne parle pas des digressions. Certains de ses romans sont une véritable causerie avec le public, quand on les compare aux romans naturalistes de ces vingt dernières années, d'une composition si sévère et si pondérée.

Balzac est encore pour nous, je le répète, une puissance avec laquelle on ne discute pas. Il s'impose, comme Shakespeare, par un souffle créateur qui a enfanté tout un monde. Ses œuvres, taillées à coups de cognée, à peine dégrossies le plus souvent, offrant le plus étonnant mélange du sublime et du pire, restent quand même l'effort prodigieux du plus vaste cerveau de ce siècle. Mais, sans le diminuer, je puis dire ce que Gustave Flaubert a fait du roman après lui : il l'a débarrassé de l'enflure fautive des personnages, l'a changé en une œuvre d'art harmonique, impersonnelle, vivant de sa beauté propre, ainsi qu'un beau marbre. Telle est l'évolution accomplie par l'auteur de *Madame Bovary*.

Zola, *Les Romanciers naturalistes*, 1881

## TRAVAIL PREPARATOIRE

Chercher les dates et les biographies de Balzac, Flaubert et Zola.

Lisez le texte et répondez aux questions suivantes :

- 1) Rédigez une brève notice biographique de Balzac, Flaubert et Zola.
- 2) Que pense Zola de Flaubert et de Balzac ? Vous vous appuyerez sur des expressions précises du texte dont vous étudierez la dimension laudative ou péjorative.
- 3) Relevez de façon synthétique, sous forme de tableau, les termes et expressions qui définissent les trois caractères du roman naturaliste, et ceux auxquels cette conception du roman s'oppose.

4) Quel est le registre du texte ?

## ACTIVITES :

### I. Du réalisme au naturalisme

Correction des questions 1 et 2

#### 1) Trois maîtres du roman français du XIXème siècle

- Balzac, 1799-1850

Comédie humaine

Précurseur du réalisme

- Flaubert, 1821-1880

Maître des jeunes romanciers naturalistes. Ses premières œuvres témoignent d'un romantisme passionné (*Mémoires d'un fou*, *La Tentation de Saint-Antoine*, *Salammbô*), mais ses romans les plus célèbres relèvent d'une autre veine qu'on peut qualifier de réaliste : *Madame Bovary*, *L'Education sentimentale*.

- Zola, 1840-1902

Romancier et théoricien du naturalisme.

#### 2) Le réalisme et le naturalisme

Définitions, héritages et spécificités.

### II. Les principes du naturalisme selon Zola

Correction de la question 3

### III. Le registre polémique

Correction de la question 4

Le registre polémique (un discours qui attaque une cible, laquelle a tenu ou est censée avoir tenu un discours adverse, réfuté avec virulence).



## Séance 2. Combats dans un jardin : un jardin épique

### OBJECTIFS :

- Le naturalisme : Approfondir la connaissance précise du naturalisme en opérant un va-et-vient entre texte théorique de Zola et texte narratif : texte et périclipsis.
- Le registre épique

### SUPPORTS :

#### TEXTES DE ZOLA A ETUDIER, ISSUS DE *LA DEBACLE* (1892)

*Lors de la guerre de 1870 contre la Prusse, les hommes du lieutenant Rochas, parmi lesquels le caporal Jean Macquart et Maurice Levasseur, font retraite vers Sedan, qui capitulera quelques jours plus tard, marquant la défaite de la France. Guidés par Henriette, la sœur de Maurice, ils parviennent à une propriété, l'Ermitage.*

##### Texte 1

Lorsque Maurice et Henriette, que suivaient les autres, eurent tourné à gauche, puis à droite, entre deux interminables murailles, ils débouchèrent tout d'un coup devant la porte grande ouverte de l'Ermitage. La propriété, avec son petit parc, s'étagait en trois larges terrasses; et c'était sur une de ces terrasses que le corps de logis se dressait, une grande maison carrée, à laquelle conduisait une allée d'ormes séculaires. En face, séparées par l'étroit vallon, profondément encaissé, se trouvaient d'autres propriétés, à la lisière d'un bois. [...] Comme la jeune femme se hasardait dans la grande allée, elle recula, devant le cadavre d'un soldat prussien.

« Fichtre! s'écria Rochas, on s'est donc cogné déjà par ici! »

Tous alors voulurent savoir, poussèrent jusqu'à l'habitation; et ce qu'ils virent les renseigna: les portes et les fenêtres du rez-de-chaussée avaient dû être enfoncées à coups de crosse, les ouvertures bâillaient sur les pièces tandis que des meubles, jetés dehors, gisaient sur le gravier de bas du perron. Il y avait surtout là tout un meuble de salon bleu ciel, le canapé et les douze fauteuils, rangés au petit bonheur, pêle-mêle, autour d'un grand guéridon, dont le marbre blanc s'était fendu. Et des zouaves, des chasseurs, des soldats de la ligne, d'autres appartenant à l'infanterie de marine, couraient derrière les bâtiments et dans l'allée, lâchant des coups de feu sur le petit bois d'en face, par-dessus le vallon.

« Mon lieutenant, expliqua un zouave à Rochas, ce sont des salauds de Prussiens, que nous avons trouvés en train de tout saccager ici. Vous voyez, nous leur avons réglé leur compte... Seulement, les salauds reviennent dix contre un, ça ne va pas être commode. »

*Une bataille va alors s'engager.*

##### Texte 2

Rochas, cependant, triomphait. Autour de lui, le feu des quelques soldats, qu'il excitait de sa voix tonnante, avait pris une telle vivacité, à la vue des Prussiens, que ceux-ci, reculant, rentraient dans le petit bois.

« Tenez ferme, mes enfants! ne lâchez pas!... Ah! les capons, les voilà qui filent! nous allons leur régler leur compte! »

Et il était gai, et il semblait repris d'une confiance immense. Il n'y avait pas eu de défaites. Cette poignée d'hommes, en face de lui, c'étaient les armées allemandes, qu'il allait culbuter d'un coup, très à l'aise. Son grand corps maigre, sa longue figure osseuse, au nez busqué, tombant dans une bouche violente et bonne, riait d'une allégresse vantarde, la joie du troupière qui a conquis le monde entre sa belle et une bouteille de bon vin.

« Parbleu! mes enfants, nous ne sommes là que pour leur foutre une raclée... Et ça ne peut pas finir autrement. Hein? ça nous changerait trop, d'être battus!... Battus! est-ce que c'est possible? Encore un effort, mes enfants, et ils ficheront le camp comme des lièvres! »

Il gueulait, gesticulait, si brave homme dans l'illusion de son ignorance, que les soldats s'égayaient avec lui. Brusquement, il cria:

« A coups de pied au cul! à coups de pied au cul, jusqu'à la frontière!... Victoire, victoire! »

Mais, à ce moment, comme l'ennemi, de l'autre côté du vallon, paraissait en effet se replier, une fusillade terrible éclata sur la gauche. C'était l'éternel mouvement tournant, tout un détachement de la garde qui avait fait le tour par le Fond de Givonne. Dès lors, la défense de l'Ermitage devenait impossible, la douzaine de soldats qui en défendaient encore les terrasses se trouvaient entre deux feux, menacés d'être coupés de Sedan. Des hommes tombèrent, il y eut un instant de confusion extrême. Déjà des Prussiens franchissaient le mur du parc, accouraient par les allées, en si grand nombre, que le combat s'engagea, à la baïonnette. Tête nue, la veste arrachée, un zouave, un bel homme à barbe noire, faisait surtout une besogne effroyable, trouant les poitrines qui craquaient, les ventres qui mollissaient, essayant sa baïonnette rouge du sang de l'un, dans le flanc de l'autre; et, comme elle se cassa, il continua, en broyant des crânes, à coups de crosse; et, comme un faux pas le désarma définitivement, il sauta à la gorge d'un gros Prussien, d'un tel bond, que tous deux roulèrent sur le gravier, jusqu'à la porte défoncée de la cuisine, dans une embrassade mortelle. Entre les arbres du parc, à chaque coin des pelouses, d'autres tueries entassaient les morts. Mais la lutte s'acharna devant le perron, autour du canapé et des fauteuils bleu ciel, une bousculade enragée d'hommes qui se brûlaient la face à

bout portant, qui se déchiraient des dents et des ongles, faute d'un couteau pour s'ouvrir la poitrine.

Et Gaude, avec sa face douloureuse d'homme qui avait eu des chagrins dont il ne parlait jamais, fut pris d'une folie héroïque. Dans cette défaite dernière, tout en sachant que la compagnie était anéantie, que pas un homme ne pouvait venir à son appel, il empoigna son clairon, l'emboucha, sonna au ralliement, d'une telle haleine de tempête, qu'il semblait vouloir faire se dresser les morts. Et les Prussiens arrivaient, et il ne bougeait pas, sonnait plus fort, à toute fanfare. Une volée de balles l'abattit, son dernier souffle s'envola en une note de cuivre, qui emplit le ciel d'un frisson.

Debout, sans pouvoir comprendre, Rochas n'avait pas fait un mouvement pour fuir. Il attendait, il bégaya :

« Eh bien! quoi donc? quoi donc? »

Cela ne lui entrait pas dans la cervelle, que ce fût la défaite encore. On changeait tout, même la façon de se battre. Ces gens n'auraient-ils pas dû attendre, de l'autre côté du vallon, qu'on allât les vaincre? On avait beau en tuer, il en arrivait toujours. Qu'est-ce que c'était que cette fichue guerre, où l'on se rassemblait dix pour en écraser un, où l'ennemi ne se montrait que le soir, après vous avoir mis en déroute par toute une journée de prudente canonnade? Ahuri, éperdu, n'ayant jusque-là rien compris à la campagne, il se sentait enveloppé, emporté par quelque chose de supérieur, auquel il ne résistait plus, bien qu'il répétait machinalement, dans son obstination :

« Courage, mes enfants, la victoire est là-bas! »

D'un geste prompt, cependant, il avait repris le drapeau. C'était sa pensée dernière, le cacher, pour que les Prussiens ne l'eussent pas. Mais, bien que la hampe fût rompue, elle s'embarrassa dans ses jambes, il faillit tomber. Des balles sifflaient, il sentit la mort, il arracha la soie du drapeau, la déchira, cherchant à l'anéantir. Et ce fut à ce moment que, frappé au cou, à la poitrine, aux jambes, il s'affaissa par minces lambeaux tricolores, comme vêtu d'eux. Il vécut encore une minute, les yeux élargis, voyant peut-être monter à l'horizon la vision vraie de la guerre, l'atroce lutte vitale qu'il ne faut accepter que d'un cœur résigné et grave, ainsi qu'une loi. Puis, il eut un petit hoquet, il s'en alla dans son ahurissement d'enfant, tel qu'un pauvre être borné, un insecte joyeux, écrasé sous la nécessité de l'énorme et impassible nature. Avec lui, finissait une légende.

## DOCUMENTS ANNEXES (TEXTES ECRITS PAR ZOLA)

### Annexe 1

#### Mon voyage à Sedan (*Notes prises par Zola lors de son voyage sur les lieux de la bataille de Sedan*)

« Mon Repos », dominé par un parc, s'étage en plusieurs terrasses : trois, je crois. La maison principale est bâtie sur une terrasse, avec une très belle allée de vieux arbres derrière. Plus bas, il y a encore un corps de logis. Au-dessous, le vallon se creuse encore, et de l'autre côté se trouve un petit bois, dans lequel étaient les Bavares, qui avaient pris Bazeilles et Balan. Donc, en se retirant, des soldats français de toutes armes avaient pris ce jardin en étage pour redoute, se cachant derrière les gros arbres, faisant le coup de feu avec les Allemands d'en face. Evidemment, d'autres soldats ennemis durent tourner la propriété, et tomber sur les Français par la gauche. Le combat fut très meurtrier, car on releva près de quarante morts dans le jardin et le parc. Mais le détail terrible est que le propriétaire, venant le lendemain voir ce qu'était devenu son immeuble, constata du bout de l'allée qu'on avait sorti tous les meubles, des fauteuils et des canapés surtout ; et il resta stupéfait en voyant de loin des soldats français sur les sièges, dans des positions de gens endormis. Il s'approcha, et vit qu'ils étaient morts. En haut, dans le parc, on en releva vingt-sept. Dans le bâtiment, on retrouva un soldat français et un Bavares, morts, enlacés dans une étreinte terrible. Comment avaient-ils pu rouler jusque là ? Un petit soldat de marine, qu'on enterra, l'œil emporté, sorti de l'orbite et sur lequel, lorsqu'on l'exhuma, on retrouva les lettres que j'ai eues entre les mains, horriblement maculées.

### Annexe 2

#### Ebauche

Nos zouaves, nos chasseurs d'Afrique, nos légendes du petit pioupiou français qui enfonçait tout. Et par là-dessus le patriotisme à la Béranger, l'exécrable légende propagée par Horace Vernet, tout l'imagerie et la poésie chauvines, qui faisaient de nous les troupiers vainqueurs du monde. Beaucoup insister sur ce type légendaire du troupier français, qui devait être insupportable aux autres nations. Si l'on admet que la guerre est une chose grande et triste, une nécessité parfois terrible, à laquelle il ne faut jamais se décider que mûrement et gravement, quelle singulière attitude était la nôtre d'y aller en dansant, en chantant, en plaisantant, avec des refrains de goguettant. Notre attitude dans la dernière guerre était imbécile, et si quelque chose est mort à Sedan, que nous ne devons pas regretter, c'est cette légende coupable, le troupier ne rêvant que plaies et bosses, entre sa belle et un verre de bon vin. Personne ne veut plus la guerre, on s'y résignerait avec douleur, mais on n'est plus en train de courir les aventures. C'est au moins ça qu'on a gagné. Il n'y a plus que des fous qui promènent des drapeaux dans les rues. – Et, dès lors, incarner dans un personnage cet ancien esprit français de chauvinisme en goguette. A Berlin ! A Berlin ! L'idée qu'on a simplement à se présenter pour vaincre. Puis, l'immense stupeur après la première défaite. Eh ! Quoi ! on pouvait être vaincu ! et dès lors la débandade, l'écrasement. Et, à Sedan, mon personnage typique mourant dans un drapeau, comme un enfant ahuri et écrasé ; tandis que je fais se dresser la vision vraie de la guerre, abominable, la nécessité de la lutte vitale, toute l'idée haute et navrante de Darwin dominant le pauvre petit, un insecte écrasé dans la nécessité de l'énorme et sombre nature. La fin d'une légende.

### Annexe 3

#### Science et patriotisme

Ce qu'il faut confesser très haut, c'est qu'en 1870 nous avons été battus par l'esprit scientifique. Sans doute l'imbécillité de l'Empire nous lançait sans préparation suffisante dans une guerre qui répugnait au pays. Mais est-ce que, dans des circonstances plus fâcheuses encore, la France d'autrefois n'a pas vaincu, lorsqu'elle manquait de tout, de troupes et d'argent ? C'est évidemment que l'ancienne culture française, la gaieté de l'attaque, les belles folies du courage suffisaient à assurer la victoire. En 1870, au contraire, nous nous sommes brisés contre la méthode d'un peuple plus lourd et moins brave que nous, nous avons été écrasés par des masses manœuvrées avec logique, nous nous sommes débandés devant une application de la formule

scientifique à l'art de la guerre ; sans parler d'une artillerie plus puissante que la nôtre, d'un armement mieux approprié, d'une discipline plus grande, d'un emploi plus intelligent des voies ferrées. Eh bien ! je le répète, en face des désastres dont nous saignons encore, le véritable patriotisme est de voir que des temps nouveaux sont venus et d'accepter la formule scientifique, au lieu de rêver je ne sais quel retour en arrière dans les bocages littéraires de l'idéal. L'esprit scientifique nous a battus, ayons l'esprit scientifique avec nous si nous voulons battre les autres. Les grands capitaines aux mots sonores ne sont pas à regretter, si désormais les mots sonores ne doivent plus aider à la victoire.

## TRAVAIL PREPARATOIRE

Lisez les textes 1 et 2 ainsi que l'annexe 1 puis répondez aux questions suivantes :

- 1) Analysez le travail documentaire accompli par Zola en comparant les textes 1 et 2 à l'annexe 1 qui a inspiré la description de l'Ermitage, à l'aide d'un relevé précis des détails qui vous semblent significatifs.
- 2) En quoi peut-on dire que ce texte est naturaliste et correspond à la conception du roman défendue par Zola dans le texte étudié en séance 1 ?

## ACTIVITES :

### I. Ecrire le réel

#### 1) L'enquête et la recherche documentaire

Réponse à la question 1

#### 2) Les limites de l'enquête : l'imagination au service de l'enquête

Zola, à partir de ses enquêtes, invente, imagine une explication rationnelle pour expliquer le réel. Exemple : les deux soldats enlacés dans la mort.

### II. Le registre épique

**Question :** Quel est le registre du texte ?

> Le registre épique.

**Question :** Comment peut-on définir ce registre ?

> Le grandissement des héros

### Écriture d'invention : Rédigez la description d'une foule en mouvement de manière épique.

**Question :** Si l'épique se caractérise par le grandissement des héros, comment ce registre est-il compatible avec la théorie du roman naturaliste définie par Zola, qui refuse précisément « les personnages grandis outre mesure, les pantins changés en colosses » ?

**Pour la séance suivante,** lisez le texte de Victor Hugo. Relevez, classez et analysez tous les éléments qui appartiennent au registre épique et comparez l'épique chez Hugo et chez Zola en vue de répondre à la question de la cohérence du naturalisme et du registre épique dans *La Débâcle*.

## Séance 3. Comparaison entre l'épique chez Zola et l'épique chez Hugo

### OBJECTIFS :

- Approfondir la connaissance et la maîtrise du registre épique en analysant les caractéristiques du registre épique dans le texte de Hugo (forces en présence exprimées à l'aide de nombres hyperboliques et de singuliers collectifs, grandissement épique par de nombreux adjectifs hyperboliques et les figures d'assimilation, comparaisons et métaphores)
- Découvrir la méthode de l'histoire littéraire : analyser les spécificités d'un texte en le comparant à un texte antérieur célèbre (contexte littéraire).
- Comparer un texte naturaliste zolien à un texte romantique pour découvrir les points communs (Zola lui-même affirme souvent sa dette envers les romantiques) et les différences, les évolutions (Hugo fait intervenir la transcendance alors que Zola refuse de glisser dans le merveilleux et reste dans la « vie exacte »)
- Approfondir la connaissance précise du naturalisme en opérant un va-et-vient entre texte théorique de Zola (séance 1 et 3) et texte narratif (séance 2 et module) : texte et périphrase.

### SUPPORTS :

#### La bataille de Waterloo

#### IX L'INATTENDU

Ils étaient trois mille cinq cents. Ils faisaient un front d'un quart de lieue. C'étaient des hommes géants sur des chevaux colosses. [...]

L'aide de camp Bernard leur porta l'ordre de l'empereur. Ney tira son épée et prit la tête. Les escadrons énormes s'ébranlèrent.

Alors on vit un spectacle formidable.

Toute cette cavalerie, sabres levés, étendards et trompettes au vent, formée en colonne par division, descendit, d'un même mouvement et comme un seul homme, avec la précision d'un bélier de bronze qui ouvre une brèche, la colline de la Belle-Alliance, s'enfonça dans le fond redoutable où tant d'hommes déjà étaient tombés, y disparut dans la fumée, puis, sortant de cette ombre, reparut de l'autre côté du vallon, toujours compacte et serrée, montant au grand trot, à travers un nuage de mitraille crevant sur elle, l'épouvantable pente de boue du plateau de Mont Saint-Jean. Ils montaient, graves, menaçants, imperturbables ; dans les intervalles de la mousqueterie et de l'artillerie, on entendait ce piétinement colossal. Etant deux divisions, ils étaient deux colonnes ; la division Wathier avait la droite, la division Delord avait la gauche. On croyait voir de loin s'allonger vers la crête de plateau deux immenses coulevres d'acier. Cela traversa la bataille comme un prodige.

Rien de semblable ne s'était vu depuis la prise de la grande redoute de la Moskowa par la grosse cavalerie ; Murat y manquait, mais Ney s'y retrouvait. Il semblait que cette masse était devenue monstre et n'eût qu'une âme. Chaque escadron ondulait et se gonflait comme un anneau du polype. On les apercevait à travers une vaste fumée déchirée çà et là. Pêle-mêle de casques, de cris, de sabres, bondissement orangeux des croupes des chevaux dans le canon et la fanfare, tumulte discipliné et terrible ; là-dessus les cuirasses, comme les écailles sur l'hydre.

Ces récits semblent d'un autre âge. Quelque chose de pareil à cette vision apparaissait sans doute dans les vieilles épopées orphiques racontant les hommes-chevaux, les antiques hippanthropes, ces titans à face humaine et à poitrail équestre dont le galop escalada l'Olympe, horribles, invulnérables, sublimes ; dieux et bêtes.

Bizarre coïncidence numérique, vingt-six bataillons allaient recevoir vingt-six escadrons. Derrière la crête du plateau, à l'ombre de la batterie masquée, l'infanterie anglaise, formée en treize carrés, deux bataillons par carré, et sur deux lignes, sept sur la première, six sur la seconde, la crosse à l'épaule, couchant en joue ce qui allait venir, calme, muette, immobile, attendait. Elle ne voyait pas les cuirassiers et les cuirassiers ne la voyaient pas. Elle écoutait monter cette marée d'hommes. Elle entendait le grossissement du bruit des trois mille chevaux, le frappement alternatif et symétrique des sabots au grand trot, le froissement des cuirasses, le cliquetis des sabres, et une sorte de grand souffle farouche. Il y eut un silence redoutable, puis, subitement, une longue file de bras levés brandissant des sabres apparut au-dessus de la crête, et les casques, et les trompettes, et les étendards, et trois mille têtes à moustaches grises criant : vive l'empereur ! toute cette cavalerie déboucha sur le plateau, et ce fut comme l'entrée d'un tremblement de terre.

Tout à coup, chose tragique, à la gauche des Anglais, à notre droite, la tête de colonne des cuirassiers se cabra avec une clameur effroyable. Parvenus au point culminant de la crête, effrénés, tout à leur furie et à leur course d'extermination sur les carrés et les canons, les cuirassiers venaient d'apercevoir entre eux et les Anglais un fossé, une fosse. C'était le chemin creux d'Ohain.

L'instant fut épouvantable. Le ravin était là, inattendu, béant, à pic sous les pieds des chevaux, profond de deux toises entre son double talus ; le second rang poussa le premier, et le troisième y poussa le second ; les chevaux se dressaient, se

rejetaient en arrière, tombaient sur la croupe, glissaient les quatre pieds en l'air, pilant et bouleversant les cavaliers, aucun moyen de reculer, toute la colonne n'était plus qu'un projectile, la force acquise pour écraser les Anglais écrasa les Français, le ravin inexorable ne pouvait se rendre que comblé, cavaliers et chevaux y roulèrent pêle-mêle se broyant les uns sur les autres, ne faisant qu'une chair dans le gouffre, et, quand cette fosse fut pleine d'hommes vivants, on marcha dessus et le reste passa. Presque un tiers de la brigade Dubois croula dans cet abîme.

Ceci commença la perte de la bataille.[...]

D'autres fatalités encore devaient surgir.

Était-il possible que Napoléon gagnât cette bataille ? Nous répondons non. Pourquoi ? A cause de Wellington ? A cause de Blücher ? Non. A cause de Dieu.

Bonaparte vainqueur à Waterloo, ceci n'était plus dans la loi du dix-neuvième siècle. Une autre série de faits de préparaient, où Napoléon n'avait plus de place. La mauvaise volonté des événements s'était annoncée de longue date.

Il était temps que cet homme vaste tombât.

L'excessive pesanteur de cet homme dans la destinée humaine troublait l'équilibre. Cet individu comptait à lui seul plus que le groupe universel. Ces pléthores de toute la vitalité humaine concentrée dans une seule tête, le monde montant au cerveau d'un homme, cela serait mortel à la civilisation si cela durait. Le moment était venu pour l'incorruptible équité suprême d'aviser. Probablement les principes et les éléments, d'où dépendent les gravitations régulières dans l'ordre moral comme dans l'ordre matériel se plaignaient. Le sang qui fume, le trop-plein des cimetières, les mères en larmes, ce sont des plaidoyers redoutables. Il y a, quand la terre souffre d'une surcharge, de mystérieux gémissements de l'ombre, que l'abîme entend.

Napoléon avait été dénoncé dans l'infini, et sa chute était décidée.

Il gênait Dieu.

Waterloo n'était point une bataille ; c'était le changement de front de l'univers.

Victor Hugo, *Les Misérables*

## TRAVAIL PREPARATOIRE

Question : Si l'épique se caractérise par le grandissement des héros, comment ce registre est-il compatible avec la théorie du roman naturaliste définie par Zola, qui refuse précisément « les personnages grandis outre mesure, les pantins changés en colosses » ?

Pour la séance suivante, lisez le texte de Victor Hugo. Relevez, classez et analysez tous les éléments qui appartiennent au registre épique et comparez l'épique chez Hugo et chez Zola en vue de répondre à la question de la cohérence du naturalisme et du registre épique dans *La Débâcle*.

## ACTIVITES :

- Correction des exercices.
- Les caractéristiques du registre épique dans le texte de Hugo (forces en présence exprimées à l'aide de nombres hyperboliques et de singuliers collectifs, grandissement épique par de nombreux adjectifs hyperboliques et les figures d'assimilation, comparaisons et métaphores.
- Différences entre l'épique chez Hugo et chez Zola : Hugo fait intervenir la transcendance. Le texte glisse dans le merveilleux alors que celui de Zola reste dans la vie ordinaire, exacte.

## Séance 4. Le naturalisme : un regard scientifique porté sur le monde, mais qui n'exclut pas la dimension symbolique

### OBJECTIFS :

- Ecrire, publier, lire : texte et périphrase. Approfondir la connaissance du naturalisme avec la théorie du roman expérimental et préciser la part de l'imagination romanesque par rapport aux exigences d'observation du réel de l'écrivain naturaliste.
- Mettre en pratique ces réflexions en comparant un extrait de *La Débâcle* et la page du « dossier préparatoire » correspondante. Travail de l'écriture : le texte définitif correspond à une élaboration progressive.
- Ecrire, publier, lire : contextualisation du texte de Zola par la comparaison avec des tableaux traitant du même sujet, mais dans une perspective totalement différente, et non naturaliste.

### SUPPORTS :

#### Agrandissement épique et écriture naturaliste

Le second point, c'est mon tempérament lyrique, mon agrandissement de la vérité. Vous savez ça depuis longtemps, vous. Vous n'êtes pas stupéfait, comme les autres, de trouver en moi un poète. J'aurais aimé seulement vous voir démonter le mécanisme de mon œil. J'agrandis, cela est certain ; mais je n'agrandis pas comme Balzac, pas plus que Balzac n'agrandis comme Hugo. Tout est là, l'œuvre est dans les conditions de l'opération. Nous mentons tous plus ou moins, mais quelle est la mécanique et la mentalité de notre Mensonge ? Or – c'est ici que je m'abuse peut-être – je crois encore que je mens pour mon compte dans le sens de la vérité. J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole. Il y aurait là beaucoup à dire, et je voudrais un jour vous voir étudier le cas.

Emile Zola, Lettre à Henri Céard, le 22 mars 1885, à propos de *Germinal*

+ Annexes 3 et 4 du texte issu de *La Débâcle*

### TRAVAIL PREPARATOIRE

Lisez la lettre que Zola écrit à Henri Céard et répondez aux questions suivantes :

- 1) De quoi Zola a-t-il souvent été accusé, selon ses propres dires ?
- 2) Quelle est sa réaction ? Comment définit-il et justifie-t-il l'écriture naturaliste et la présence, au sein de celle-ci, du registre épique.

### ACTIVITES :

#### I. Traquer le réel avec l'imaginaire

#### II. Un regard scientifique, et donc naturaliste, porté sur la réalité

##### Questions :

Lisez les annexes 2 et 3 qui accompagnent le texte issu de *La Débâcle* et répondez aux questions suivantes en comparant ces documents au texte 2.

- 1) Analysez le personnage de Rochas. Comment est-il présenté tout au long du texte ? En vous appuyant sur le document 2, interprétez sa fonction dans le récit de Zola et étudiez l'élaboration progressive du texte définitif.
- 2) A la lumière des documents 2 et 3, analysez la dernière phrase du texte 2. Que désigne le terme « légende » dans ce texte ? Comment peut-on en interpréter la « fin » ?

3) Comment est mis en scène le combat ? Analysez l'expression « folie héroïque » qui qualifie Gaude dans le 5<sup>ème</sup> paragraphe. Quelle vision de l'héroïsme veut-il donner ?

**Interprétation :**

Zola a donc une conception de l'épique radicalement différente de celle de Hugo : son texte issu de *La Débâcle* affirme ainsi la fin de d'une certaine conception de l'héroïsme et de l'écriture épique qui lui était liée. Son texte a donc une dimension polémique implicite. Il s'oppose au romantisme.

### III. Entre dénonciation de l'état-major et glorification du soldat

Malgré la longue enquête de terrain, Zola a besoin d'images très évocatrices et fortes pour restituer l'atmosphère de la guerre. De plus, ce roman sur la défaite allait heurter le patriotisme français, ce dont il a d'ailleurs été accusé. Pour rendre son texte plus vivant et moins choquant lors de la réception, ses textes s'inspirent également de peintures d'histoire qui évoquent des images familières au lecteur, comme la mort héroïque d'un clairon ou une maison barricadée.

Edouard Detaille, *Le Rêve*, 1888 :

[http://www.artrenewal.org/images/artists/D/Detaille\\_Eduard/large/the\\_dream.jpg](http://www.artrenewal.org/images/artists/D/Detaille_Eduard/large/the_dream.jpg)

Edouard Detaille, *Cossacks attacked par la Garde Royale*, 1970 :

[http://www.artrenewal.org/images/artists/D/Detaille\\_Eduard/large/Detaille\\_Jean-Baptiste\\_Eduard\\_Cossacks\\_attacked\\_By\\_The\\_Royal\\_Guard.jpg](http://www.artrenewal.org/images/artists/D/Detaille_Eduard/large/Detaille_Jean-Baptiste_Eduard_Cossacks_attacked_By_The_Royal_Guard.jpg)

Autres œuvres d'Edouard Detaille : [http://www.photo.rmn.fr/fr/f\\_recherche.html](http://www.photo.rmn.fr/fr/f_recherche.html)

Alphonse-Marie de Neuville, *Le Cimetière de Saint-Privas, le 18 août 1870*, après 1870 :

[http://www.artrenewal.org/images/artists/d/De\\_Neuville\\_Alphonse/large/The\\_Cemetery\\_at\\_St\\_Privat.jpg](http://www.artrenewal.org/images/artists/d/De_Neuville_Alphonse/large/The_Cemetery_at_St_Privat.jpg)

Alphonse-Marie de Neuville, *Attaque d'une maison barricadée à Villersexel*, 1875 :

[http://www.photo.rmn.fr/fr/f\\_recherche.html](http://www.photo.rmn.fr/fr/f_recherche.html)

Ce ne sont pas des peintres que Zola admire, mais qui sont très reconnus par le public de l'époque, et qui sont notamment acceptés dans les salons. Il s'agit surtout pour l'écrivain de produire autre chose : un tableau qui ait le même sujet, mais non la même idée. Celle qu'il veut défendre est l'importance de la science, y compris dans la guerre, et l'insuffisance de l'héroïsme idéaliste.

#### Le Salon de 1875

#### Lettres de Paris

#### Une exposition de tableaux à Paris

**Texte 1**

Avez-vous remarqué que les tableaux de bataille eux-mêmes se sont rapetissés jusqu'à pouvoir orner des tabatières ? Où est le temps où Yvon peignait des toiles colossales qu'on avait peine à caser au musée de Versailles ? Maintenant, nous en sommes tombés à l'épisode. Peut-être est-ce une conséquence de nos défaites. Notre peintre de bataille est à présent M. de Neuville, dont les grandes illustrations coloriées ont un succès fou. Cette année, ses deux toiles : *Attaque par le feu d'une maison barricadée et crénelée* et *Une surprise aux environs de Metz*, causent parmi la foule une émotion extraordinaire. Il y a réellement là de grandes qualités d'esprit, d'adresse, de décor en un mot ; mais c'est de la bien petite peinture, dans tous les sens.

**Texte 2**

En traitant de la grande peinture, je n'ai rien dit des tableaux militaires. La raison en est que dans les dernières années, surtout depuis notre défaite, nos peintres de bataille dépeignent le plus souvent les épisodes sur une échelle très réduite. Je me souviens des immenses tableaux commandés par le gouvernement à Yvon après les guerres de Crimée et d'Italie ; pour trente ou quarante mètres de toile barbouillée on lui comptait cent mille francs. Et ces amples scènes, des champs de bataille complets, qui se trouvent maintenant au musée de Versailles, occupaient un mur entier dans la salle d'honneur de l'exposition. Aujourd'hui Yvon peint des portraits. Le coryphée de la peinture militaire, c'est maintenant Neuville, très doué pour la composition, et qui fait fureur avec ses reproductions d'épisodes de guerre, une douzaine de soldats se battant et mourant. C'est la peinture militaire transformée en peinture de genre. Le mérite de Neuville se borne à l'art avec lequel il dramatise un sujet. C'est un dessinateur et un illustrateur de première force. Quant à sa peinture, ce n'est que du barbouillage. C'est comme si vous étiez au cirque, au dernier acte d'une pièce quelconque, lorsque les groupes ingénieusement disposés soulèvent un tonnerre d'applaudissements dans la salle. Les femmes pleurent devant ses tableaux, les hommes serrent les poings. Jamais son art de bouleverser les spectateurs ne s'est montré de façon plus saisissante que dans sa composition de cette année : *Attaque par feu d'une maison barricadée. Armée de l'Est. Villersexel, le 9 janvier 1871*. Le village est déjà pris par les troupes du 18<sup>ème</sup> corps. Les Allemands établis dans la maison prolongent le feu. A gauche, la maison sombre, volets clos, entourée d'une poignée de soldats. La fumée se traîne devant la façade à chaque salve. En bas, gémissent les mourants. Et voici qu'à ce moment même les assiégés sont en train de rouler jusqu'aux portes de la maison une charrette emplie de paille déjà enflammée. Cela produit une impression atroce. C'est un beau tableau, et qui remue en nous notre patriotisme blessé. Mais c'est tout.





## Séance 5. Un jardin amoureux : un jardin lyrique

### OBJECTIFS :

- Récit et description : structure et fonctions de la description dans le roman, l'implicite, narration indirecte et allusions mythiques. Révision des techniques du récit : narrateur, point de vue.
- Le registre lyrique.
- Ecrire, publier, lire : une œuvre, sa diffusion et sa réception
- Travail de l'écriture : réinvestir les acquis de la séance précédente en comparant une nouvelle page romanesque de Zola et le dossier préparatoire qui a présidé à sa rédaction définitive. Dimension lexicale du naturalisme

### SUPPORTS :

#### **LA FAUTE DE L'ABBE MOURET, ZOLA (1875)**

*Albine et Serge, un jeune prêtre, se promènent dans le parc du Paradou...*

##### **Texte 1**

Puis, Albine et Serge entrèrent jusqu'à la taille dans un champ de pivoines. Les fleurs blanches crevaient, avec une pluie de larges pétales qui leur rafraîchissaient les mains, pareilles aux gouttes larges d'une pluie d'orage. Les fleurs rouges avaient des faces apoplectiques, dont le rire énorme les inquiétait. Ils gagnèrent, à gauche, un champ de fuchsias, un taillis d'arbustes souples, déliés, qui les ravirent comme des joujoux du Japon, garnis d'un million de clochettes. Ils traversèrent ensuite des champs de véroniques aux grappes violettes, des champs de géraniums et de pélargoniums, sur lesquels semblaient courir des flammèches ardentes, le rouge, le rose, le blanc incandescent d'un brasier, que les moindres souffles du vent ravivaient sans cesse. Ils durent tourner des rideaux de glaïeuls, aussi grands que des roseaux, dressant des hampes de fleurs qui brûlaient dans la clarté, avec des richesses de flamme de torches allumées. Ils s'égarèrent au milieu d'un bois de tournesols, une futaie faite de troncs aussi gros que la taille d'Albine, obscurcie par des feuilles rudes, larges à y coucher un enfant, peuplée de faces géantes, de faces d'astre, resplendissantes comme autant de soleils. Et ils arrivèrent enfin dans un autre bois, un bois de rhododendrons, si touffu de fleurs que les branches et les feuilles ne se voyaient pas, étalant des bouquets monstrueux, des hottées de calices tendres qui moutonnaient jusqu'à l'horizon.

##### **Texte 2**

C'était le jardin qui avait voulu la faute. Pendant des semaines, il s'était prêté au lent apprentissage de leur tendresse. Puis, au dernier jour, il venait de les conduire dans l'alcôve verte. Maintenant, il était le tentateur, dont toutes les voix enseignaient l'amour. Du parterre, arrivaient des odeurs de fleurs pâmées, un long chuchotement, qui contait les noces des roses, les voluptés des violettes; et jamais les sollicitations des héliotropes n'avaient eu une ardeur plus sensuelle. Du verger, c'étaient des bouffées de fruits mûrs que le vent apportait, une senteur grasse de fécondité, la vanille des abricots, le musc des oranges. Les prairies élevaient une voix plus profonde, faite des soupirs des millions d'herbes que le soleil baisait, large plainte d'une foule innombrable en rut, qu'attendrissaient les caresses fraîches des rivières, les nudités des eaux courantes, au bord desquelles les saules rêvaient tout haut de désir. La forêt soufflait la passion géante des chênes, les chants d'orgue des hautes futaies, une musique solennelle, menant le mariage des frênes, des bouleaux, des charmes, des platanes, au fond des sanctuaires de feuillage; tandis que les buissons, les jeunes taillis étaient pleins d'une polissonnerie adorable, d'un vacarme d'amants se poursuivant, se jetant au bord des fossés, se volant le plaisir, au milieu d'un grand froissement de branches. Et, dans cet accouplement du parc entier, les étreintes les plus rudes s'entendaient au loin, sur les roches, là où la chaleur faisait éclater les pierres gonflées de passion, où les plantes épineuses aimaient d'une façon tragique, sans que les sources voisines pussent les soulager, tout allumées elles-mêmes par l'astre qui descendait dans leur lit.

- Que disent-ils? murmura Serge, éperdu. Que veulent-ils de nous, à nous supplier ainsi?

Albine, sans parler, le serra contre elle.

[...]

Alors, Albine et Serge entendirent. Il ne dit rien, il la lia de ses bras, toujours plus étroitement. La fatalité de la génération les entourait. Ils cédèrent aux exigences du jardin. Ce fut l'arbre qui confia à l'oreille d'Albine ce que les mères murmurent aux épousées, le soir des noces.

Albine se livra. Serge la posséda.

Et le jardin entier s'abîma avec le couple, dans un dernier cri de passion. Les troncs se ployèrent comme sous un grand vent; les herbes laissèrent échapper un sanglot d'ivresse; les fleurs, évanouies, les lèvres ouvertes, exhalèrent leur âme; le ciel lui-même, tout embrasé d'un coucher d'astre, eut des nuages immobiles, des nuages pâmés, d'où tombait un ravissement surhumain. Et c'était une victoire pour les bêtes, les plantes, les choses, qui avaient voulu l'entrée de ces deux enfants dans l'éternité de la vie. Le parc applaudissait formidablement.

## DOCUMENTS ANNEXES (TEXTES ECRITS PAR ZOLA)

### Annexe 1

#### Schéma du jardin du Paradou, issu du manuscrit de Zola pour *La Faute de l'abbé Mouret*

Emile Zola, manuscrit de *La Faute de l'abbé Mouret*, Bibliothèque nationale, NAF 10294, f° 44.

Accessible dans : Emile Zola, *volume II*, Editions Bouquins, Robert Laffont, 1991, page 1233.

### Annexe 2

#### Manuscrit de Zola pour *La Faute de l'abbé Mouret*

Un bois de tournesols. Buis

*Ne Pas oublier les orties*

*Jasmin de Virginie* (arbuste)

*Glycine de la Chine.* – *Le lierre*

*Acanthe du Portugal*, à larges feuilles = *Ageratum* houpettes bleu céleste, bleu de ciel nain, bleuâtre lilacé rose = *Agrostis* une pluie de vert avec des pointes jaunes = *Amarante* crête-de-coq, cramoisi, violette, rouge, jaune, rose, à 3 couleurs, à feuilles rouges, gigantesque, queue de renard = *Ancolie* rose, violet sombre, blanche = *Anémone*, fleur de deuil < tragique > avec un pistil à grains noirs, bleuâtre, violâtre, jaunâtre = *Asphodèle*, bâton jaune d'or = *Aperala* sentant bon = *Balsamine* bleu foncé, feu, jaune paille, grlis de lin, fleur de pêche, blanc lavé de rose, rouge cuivré, couleur chair, ponctué de rose, cramoisi ponctué de blanc = *Balsamines naines* = *Belles de jour*, belles-de-nuit = *Calendrinia* en ombrelle = *Campanules* de toutes sortes (49) = *Capucine* = *Chèvrefeuille* = *Clématites* = Les Coquelourdes = Corbeille d'or, corbeille d'argent = Les *Datura*, violets, blancs = *Digitales pourpres* = *Giroflées des murailles* = Quarantaine = Les Glayeuls = *Les Haricots d'Espagne* = *Hibiscus* = *les Iris* = Les Juliennes = *Mimulus* ponctué, strié, cuivré, cinabre, musqué, cardinal, rose = *Muguet* = *Myosotis* = *Œillets*, dentelés, *mignardise*, toutes rouleurs = *Roses trémières* = *Pensées* à grandes macules = Pavot = Pervenche de Madagascar = *Phlox*, blanc et violet, pourpre noir, saumon, écarlate œil noir = *Pieds d'alouette* = Pivoines = *Pois de senteur* = Primevère frangée blanche, cuivrée, striée = Reines-marguerites = Renoncule = < Rose charnue, violâtre, rose panachée > = *Réséda* = *Riesis sanguin* = Scabieuse rose, lilas, pourpre étoilée = *Sensitive* = Souci = Tulipe = Véronique = *Verveine* = *Violette* = *Volubilis* = *Zinnia* blanc, violet, jaune, lilas, orange =

Oignons = Amaryllis : lis Saint-Jacques = Lis = Anémone = Jacinthes = Tubéreuses = Glaïeuls.

[N.B. : L'italique indique les noms biffés par Zola après qu'il les ait utilisés.]

## TRAVAIL PREPARATOIRE

Lisez les textes 1 et 2 ainsi que les documents annexes puis répondez aux questions suivantes :

- 1) Analysez le travail préparatoire et documentaire accompli par Zola en comparant les textes 1 et 2 aux annexes qui ont inspiré la description du jardin du Paradou.
- 2) En quoi peut-on dire que ces textes sont naturalistes et correspondent à la conception défendue par Zola dans les textes étudiés lors des séances précédentes.

### I. Dimension naturaliste du jardin du Paradou

#### 1) Un jardin nettement construit

Importance du plan : pour une plus grande rationalité de la description.

#### 2) Signification naturaliste des listes de vocabulaire technique

L'importance des listes.

La description, et plus encore la description naturaliste, est liée à la notion de savoir. Ainsi Zola consulte puis constitue au sein de son texte des textes de savoir : c'est-à-dire des textes déjà écrits ailleurs. Il y a donc une part d'intertextualité lorsque Zola décrivant le jardin du Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret* recopie les manuels et les catalogues d'horticulture.

La description est essentielle dans l'écriture naturaliste, car c'est elle qui permet de donner l'illusion du vrai, et plus les termes seront précis et techniques, plus le texte se rapprochera de « la vie exacte », formule employée par Zola pour défendre sa pratique du roman.

Méthode de la description zolienne. Zola commence d'abord par réunir sa documentation avant d'écrire sa description, puis rédige les descriptions proprement dites avant de les encadrer par les passages narratifs proprement dits.

## TRAVAIL PREPARATOIRE

Relisez le texte 2 et répondez aux questions suivantes :

1) Champs lexicaux

Relevez les principaux champs lexicaux du texte. Quelle figure de style les relie-t-elle ? Comment l'interprétez-vous ?

2) Description et récit

Que se passe-t-il durant cette description pour les personnages ? En quoi cette description fait-elle progresser le récit ? Quels éléments du texte permettent de le comprendre ? Pourquoi, d'après vous, Zola choisit-il de décrire plutôt que de raconter ?

### 3) Le jardin

Analysez la première phrase du texte. Quelle figure de style présente-t-elle ? Où la retrouve-t-on dans le texte ? Que désigne le terme « faute » ? A quel jardin mythique est-il fait allusion de façon implicite (justifiez votre réponse) ?

## II. Structure et fonctions de la description / Description et récit

### 1) Une description métaphorique

- Deux champs lexicaux, celui de la nature et celui de l'amour, liés par une métaphore filée qui marque la communion entre les personnages et la nature.

- La description est construite à partir du regard d'Albine et Serge. C'est donc un point de vue interne. Les nombreuses marques de subjectivité montrent que le paysage est ici le reflet de l'état d'âme des deux personnages. La description permet au lecteur d'avoir accès aux sentiments des deux personnages. C'est donc une description « expressive ».

### 2) Une description qui masque un récit indirect

- Le champ lexical de l'amour et des sentiments est marqué au sein du texte par une évolution qui montre l'amplification de la passion : des « chuchotements » aux « caresses », puis à la « passion » et à la « nudité », puis à « l'accouplement » et aux « étreintes » et enfin au « sanglot d'ivresse » et au « ravissement surhumain ». La description masque donc le récit implicite de la consommation par Albine et Serge de l'acte sexuel.

- Cette description, loin d'être tout à fait une pause dans le récit, a une fonction narrative grâce aux informations implicites qu'elle donne sur l'évolution psychologique des personnages. Elle a ainsi une fonction symbolique : elle permet au narrateur, par une « tactique de déplacement », d'exprimer l'interdit de la relation amoureuse. La personnification du jardin permet l'ellipse de la description de l'acte sexuel par déplacement.

### 3) Ce récit indirect est renforcé par l'allusion implicite à un autre récit centré sur un jardin : le mythe du jardin d'Eden

La présence de l'arbre et l'emploi du terme « faute » dans un cadre religieux évoque le mythe du jardin d'Eden. Il y a donc dans ce texte la réécriture du mythe biblique.

### 4) Du lieu à l'homme : une description naturaliste

#### *Zola, Le Roman expérimental*

Décrire n'est plus notre but ; nous voulons simplement compléter et déterminer. Par exemple, le zoologiste qui, en parlant d'un insecte particulier, se trouverait forcé d'étudier longuement la plante sur laquelle vit cet insecte, dont il tire son être, jusqu'à sa forme et sa couleur, ferait bien une description ; mais cette description entrerait dans l'analyse même de l'insecte, il y aurait là une nécessité de savant, et non un exercice de peintre. Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoricien. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions.

Nous avons fait à la nature, au vaste monde, une place tout aussi large qu'à l'homme. Nous n'admettons pas que l'homme seul existe et que seul il importe, persuadés au contraire qu'il est un simple résultat, et que, pour avoir le drame humain réel et complet, il faut le demander à tout ce qui est. Je sais bien que ceci remue les philosophies. C'est pourquoi nous nous plaçons au point de vue scientifique, à ce point de vue de l'observation et de l'expérimentation, qui nous donne à l'heure actuelle les plus grandes certitudes possibles.

On ne peut s'habituer à ces idées, parce qu'elles froissent notre rhétorique séculaire. Vouloir introduire la méthode scientifique dans la littérature paraît d'un ignorant, d'un vaniteux et d'un barbare. Eh ! bon Dieu ! ce n'est pas nous qui introduisons cette méthode ; elle s'y est très bien introduite toute seule, et le mouvement continuerait, même si l'on voulait l'enrayer. Nous ne faisons que constater ce qui a lieu dans nos lettres modernes. Le personnage n'y est plus une abstraction psychologique, voilà ce que tout le monde peut voir. Le personnage y est devenu un produit de l'air et du sol, comme la plante ; c'est la conception scientifique. Dès ce moment, le psychologue doit se doubler d'un observateur et d'un expérimentateur, s'il veut

expliquer nettement les mouvements de l'âme. Nous cessons d'être dans les grâces littéraires d'une description en beau style ; nous sommes dans l'étude exacte du milieu, dans la constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages.

Je définirai donc la description : un état du milieu qui détermine et complète l'homme.

#### Questions :

Lisez ce texte de Zola et répondez aux questions suivantes :

- 1) Quelle est la fonction, selon Zola, de la description dans un roman naturaliste ?
- 2) En quoi ce texte peut-il éclairer la description du Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret* ?

### III. Le registre lyrique

## IV. Ecrire, publier, lire : un texte et sa réception (réinvestissement des acquis sur la polémique)

Barbey d'Aurevilly

*Les Œuvres et les hommes*, 1869

Son livre semble n'avoir pour but que de peindre la nature et d'exalter les forces physiques de la vie. C'est un livre d'intention scélérate, sous le désintéressement apparent de ses peintures. Il est tout simplement la vieille idée païenne, battue par le christianisme et revenant à la charge. C'est le naturalisme de la bête, mis sans honte et sans vergogne, au-dessus du noble spiritualisme chrétien !

Tel est le dessous et tel est le crapaud de ce livre. Tous ces gens qui ne comprennent rien au catholicisme, qu'ils ne savent pas et qu'ils n'ont point étudié, n'ont qu'une seule façon de procéder contre lui, mais cette façon ne manque jamais son coup sur les imbéciles. C'est l'attaque au prêtre et le déshonneur du prêtre. Le prêtre, autrefois, vivait de l'autel, et il n'existait que pour l'autel, mais à présent l'autel doit mourir par le prêtre... Et voilà pourquoi le prêtre, haï et méprisé, et dont on ne devrait même plus parler si les religions – comme ils le disent – étaient finies, tient tant de place dans l'irréligieuse littérature de ce temps.

Ainsi, première cause du succès de M. Zola : le déshonneur d'un prêtre catholique, qui jette sa soutane aux rosiers et fait l'amour comme les satyres le faisaient autrefois avec les nymphes, dans les mythologies... Cette malhonnêteté cinglée à la face de la sainte Eglise catholique, paraît très piquante à tous les libres-penseurs de cette époque d'impiété et de décadence ; mais il n'y a pas que cela qui fasse la fortune du livre de M. Zola. Il y a, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, en dehors de son intention outrageante contre la religion, une autre cause de succès, bien plus générale, encore... Je l'ai dit plus haut, c'est la bassesse de l'inspiration. Je ne crois point que, dans ce temps de choses basses, on ait encore rien écrit de plus bas dans l'ensemble, les détails et la langue, que *La Faute de l'abbé Mouret*. C'est l'apothéose du rut universel dans la création. C'est la divinisation dans l'homme de la bête, c'est l'accouplement des animaux sur toute la ligne, avec une technique chauffée au désir de produire de l'effet, qui doit être le grand et peut-être le seul désir de M. Zola. Voilà ce qui fait de ce livre quelque chose d'une indécence particulière... Avec le XVIII<sup>ème</sup> siècle derrière nous, nous avons vu toutes sortes d'indécences. Nous avons eu l'indécence naïve, l'indécence voluptueuse, l'indécence polissonne, l'indécence cynique. Mais l'indécence scientifique nous manquant, et c'est M. Zola qui a l'honneur de nous la donner... Blasés sur toutes les autres, nous n'étions pas blasés sur celle-là. M. Emile Zola, du reste, convenait merveilleusement, de facultés et de goût, à cette besogne. Il n'a point d'idéal dans la tête, et comme son siècle, il aime les choses basses, signe du temps, et ne peut s'empêcher d'aller à elles.

Louis Desprez

*L'Evolution naturaliste*, 1884

Ce paradou – qui l'aurait cru ? – c'est le paradis terrestre, vierge et luxuriant, où Albine – l'Eve nouvelle – attend Serge, l'Adam nouveau. M. Zola a écrit beaucoup moins une étude de mœurs qu'un poème en prose. L'abbé Mouret n'est pas un vulgaire desservant, de race paysanne, au sang chaud, dont la chasteté succombe sous les attaques de la première Jeanneton venue. C'est l'ignorance de l'homme primitif conduite par l'astucieuse curiosité de la femme sous l'arbre de la faute. La vie représentée par Albine et par les végétations du Paradou lutte contre la mort, symbolisée par l'église où Serge se lamente et par l'épouvantable Archangias dans le dos duquel deux grandes ailes noires palpitent. Comme la foi d prêtre, le vieil édifice craque sous la poussée des plantes envahissantes. Les végétaux s'animent, agissent ; ils jettent Serge dans les bras d'Albine. Il y a dans les descriptions du Paradou un panthéisme débordant.

#### Questions :

Lisez ces deux commentaires de l'œuvre de Zola et répondez aux questions suivantes :

- 1) Sur quel passage du roman de Zola ces deux textes s'appuient-ils ?

2) Confrontez les deux interprétations du roman qui sont ici proposées. En quoi peut-on dire que, d'une certaine façon, elles se répondent ?

3) A quel registre peuvent dès lors appartenir ces deux textes ?

## V. Impressionnisme et naturalisme : une parenté dans l'écriture de la sensation

**Question :** Relisez les textes issus de *La Faute de l'abbé Mouret* et faites le relevé des différentes sensations convoquées dans la description. Comment pouvez-vous l'interpréter ?

Les écrivains naturalistes accordent une grande importance à la sensation, car elle est un moyen d'accéder au réel. Cette prééminence de la sensation va de pair avec le point de vue interne au personnage, ce qui permet au narrateur de rester caché, masqué, conformément au « troisième caractère » du roman naturaliste tel que Zola le définit dans le texte étudié lors de la séance 1.

Cependant, cette écriture de la sensation n'est pas exclusivement naturaliste. Les écrivains l'ont en grande partie empruntée à la peinture impressionniste qui naît à la même époque.

Jules Lafargue  
*Mélanges posthumes*

L'impressionnisme voit et rend la nature telle qu'elle est, c'est-à-dire uniquement en vibrations colorées. Ni dessin, ni lumière, ni modelé, ni perspective, ni clair-obscur, ces classifications enfantines : tout cela se résout en réalité en vibrations colorées et doit être obtenu sur la toile uniquement par vibrations colorées. [...] L'œil du maître sera celui qui discernera et rendra les dégradations, les décompositions les plus sensibles, cela sur une simple toile plate. Ce principe a été, non systématiquement, mais par génie, appliqué en poésie et dans le roman chez nous.

**Question :** Analysez les textes de Zola issus de *La Faute de l'abbé Mouret* à la lumière de ce texte.

## Séance 6. Jardins naturalistes et jardins impressionnistes Zola, au cœur de la polémique impressionniste

### OBJECTIFS :

- Approfondir les connaissances sur le naturalisme en l'inscrivant dans l'histoire de l'art du XIX<sup>ème</sup> siècle : approfondir les connaissances sur le contexte des œuvres de Zola pour mieux en comprendre les références implicites à la peinture impressionniste.
- Réinvestissement des acquis de la séance 1 sur le registre polémique.
- Réinvestissement des acquis sur l'argumentation et l'éloge et le blâme.
- Analyse de l'image : acquisition de références culturelles indispensables pour connaître le XIX<sup>ème</sup> siècle et première approche des similitudes thématiques et esthétiques entre naturalisme et impressionnisme.

### SUPPORTS :

Tableaux impressionnistes de Monet, Renoir et Manet, comparés à des textes théoriques de Zola. Quelques caricatures des peintres impressionnistes parus dans les journaux de l'époque.

## ZOLA ET L'IMPRESSIONNISME

### Texte 1

Emile Zola  
*Mon Salon (1868)*  
*Les Actualistes*

Je n'ai pas à plaider ici la cause des sujets modernes. Cette cause est gagnée depuis longtemps. Personne n'oserait soutenir, après les œuvres si remarquables de Manet et de Courbet, que le temps présent n'est pas digne du pinceau. Nous sommes, Dieu merci ! délivrés des Grecs et des Romains, nous avons même assez du Moyen Age que le romantisme n'est pas parvenu à ressusciter chez nous pendant plus d'un quart de siècle. Et nous nous trouvons en face de la seule réalité, nous encourageons malgré nous nos peintres à nous reproduire sur leurs toiles, tels que nous sommes, avec nos costumes et nos mœurs. [...]

Les peintres qui aiment leur temps du fond de leur esprit et de leur cœur d'artistes, entendent autrement les réalités. Ils tâchent avant tout de pénétrer le sens exact des choses ; ils ne se contentent pas de trompe-l'œil ridicules, ils interprètent leur époque en hommes qui la sentent vivre en eux, qui en sont possédés et qui sont heureux d'en être possédés. Leurs œuvres ne sont pas des gravures de mode banales et inintelligentes, des dessins d'actualité pareils à ceux que les journaux illustrés publient. Leurs œuvres sont vivantes, parce qu'ils les ont prises dans la vie et qu'ils les ont peintes avec tout l'amour qu'ils éprouvent pour les sujets modernes.

Parmi ces peintres, au premier rang, je citerai Claude Monet. Celui-là a sucé le lait de notre âge, celui-là a grandi et grandira encore dans l'adoration de ce qui l'entoure. Il aime les horizons de nos villes, les taches grises et blanches que font les maisons sur le ciel clair ; il aime, dans les rues, les gens qui courent, affairés, en paletots ; il aime les champs de course, les promenades aristocratiques où roule le tapage des voitures ; il aime nos femmes, leur ombrelle, leurs gants, leurs chiffons, jusqu'à leurs faux cheveux et leur poudre de riz, tout ce qui les rend filles de notre civilisation.

Dans les champs, Claude Monet préférera un parc anglais à un coin de forêt. Il se plaît à retrouver partout la trace de l'homme, il veut vivre toujours au milieu de nous. Comme un vrai Parisien, il emmène Paris à la campagne. Il ne peut peindre un paysage sans y mettre des messieurs et des dames en toilette. La nature paraît perdre de son intérêt pour lui, dès qu'elle ne porte pas l'empreinte de nos mœurs. [...]

J'ai vu de Claude Monet des toiles originales qui sont bien sa chair et son sang. L'année dernière, on lui a refusé un tableau de figures, des femmes en toilettes claires d'été, cueillant des fleurs dans les allées d'un jardin ; le soleil tombait droit sur les jupes d'une blancheur éclatante ; l'ombre tiède d'un arbre découpait sur les allées, sur les robes ensoleillées, une grande nappe grise. Rien de plus étrange comme effet. Il faut aimer singulièrement son temps pour oser un pareil tour de force, des étoffes coupées en deux par l'ombre et le soleil, des dames bien mises dans un parterre que le râteau d'un jardinier a soigneusement peigné.

Je l'ai déjà dit, Claude Monet aime d'un amour particulier la nature, que la main des hommes habille à la moderne. Il a peint une série de toiles prises dans des jardins. Je ne connais pas de tableaux qui aient un accent plus personnel, un aspect plus caractéristique. Sur le sable jaune des allées : les plates-bandes se détachent, piquées par le rouge vif des géraniums, par le blanc mat des chrysanthèmes. Les corbeilles se succèdent, toutes fleuries, entourées de promeneurs qui vont et viennent en déshabillé élégant. Je voudrais voir une de ces toiles au Salon ; mais il paraît que le jury est là pour leur en défendre soigneusement l'entrée. Qu'importe d'ailleurs ! elles resteront comme une des grandes curiosités de notre art, comme une des marques des tendances de l'époque.

Certes j'admèrerais peu ces œuvres, si Claude Monet n'était un véritable peintre. J'ai simplement voulu constater la sympathie qui l'entraîne vers les sujets modernes. Mais si je l'approuve de chercher ses points de vue dans le milieu où il vit, je le félicite encore davantage de savoir peindre, d'avoir un œil juste et franc, d'appartenir à la grande école des naturalistes. Ce qui distingue son talent, c'est une facilité incroyable d'exécution, une intelligence souple, une compréhension vive et rapide de n'importe quel sujet. [...]

L'autre tableau dont je désire parler, est celui que Pierre-Auguste Renoir a intitulé *Lise* et qui représente une jeune femme en robe blanche, s'abritant sous une ombrelle. Celle *Lise* me paraît être la sœur de la *Camille* de Claude Monet. Elle se présente de face, débouchant d'une allée, balançant son corps souple, attiédi par l'après-midi brûlante. C'est une de nos femmes, une de nos maîtresses plutôt, peinte avec une grande vérité et une recherche heureuse du côté moderne.

### Texte 2

Emile Zola  
*Une exposition : les peintres impressionnistes (1877)*

Je crois qu'il faut entendre par des peintres impressionnistes des peintres qui peignent la réalité et qui se piquent de donner l'impression même de la nature, qu'ils n'étudient pas dans ses détails, ni dans son ensemble. Il est certain qu'à vingt pas on ne distingue nettement ni les yeux ni le nez d'un personnage. Pour le rendre tel qu'on le voit, il ne faut pas le peindre avec les rides de la peau, mais dans la vie de son attitude, avec l'air vibrant qui l'entoure. De là une peinture d'impression, et non une peinture

de détails. Mais heureusement, en dehors de ces théories, il y a autre chose dans le groupe ; je veux dire qu'il y a de véritables peintres, des artistes doués du plus grand mérite.

Ce qu'ils ont de commun entre eux, je l'ai dit, c'est une parenté de vision. Ils voient tous la nature claire et gaie, sans le jus du bitume et de terre de Siéne des peintres romantiques. Ils peignent le plein air, révolution dont les conséquences seront immenses. Ils ont des colorations blondes, une harmonie de tons extraordinaires, une originalité d'aspect très grand. D'ailleurs, ils ont chacun un tempérament très différent et très accentué.

### Texte 3

#### Emile Zola *Le naturalisme au Salon (1880)*

Les véritables révolutionnaires de la forme apparaissent avec M. Edouard Manet, avec les impressionnistes, MM. Claude Monet, Renoir, Pissaro, Guillaumin, d'autres encore. Ceux-ci se proposent de sortir de l'atelier où les peintres se sont claquemurés depuis tant de siècles, et d'aller peindre en plein air, simple fait dont les conséquences sont considérables. En plein air, la lumière n'est plus unique, et ce sont dès lors des effets multiples qui diversifient et transforment radicalement les aspects des choses et des êtres. Cette étude de la lumière, dans ses mille décompositions et recompositions, est ce qu'on a appelé plus ou moins proprement l'impressionnisme, parce qu'un tableau devient dès lors l'impression d'un moment éprouvée devant la nature. Les plaisantins de la presse sont partis de là pour caricaturer le peintre impressionniste saisissant au vol des impressions, en quatre coups de pinceau informes ; et il faut avouer que certains artistes ont justifié malheureusement ces attaques, en se contentant d'ébauches trop rudimentaires. Selon moi, on doit bien saisir la nature dans l'impression d'une minute ; seulement, il faut fixer à jamais cette minute sur la toile, par une facture largement étudiée. En définitive, en dehors du travail, il n'y a pas de solidité possible. D'ailleurs, remarquez que l'évolution est la même en peinture que dans les lettres, comme je l'indiquais tout à l'heure. Depuis le commencement du siècle, les peintres vont à la nature, et par des étapes très sensibles. Aujourd'hui nos jeunes artistes ont fait un nouveau pas vers le vrai, en voulant que les sujets baignassent dans la lumière réelle du soleil, et non dans le jour faux de l'atelier ; c'est comme le chimiste, comme le physicien qui retourne aux sources, en se plaçant dans les conditions mêmes des phénomènes. Du moment qu'on veut faire de la vie, il faut bien prendre la vie avec son mécanisme complet. De là, en peinture, la nécessité du plein air, de la lumière étudiée dans ses causes et dans ses effets. Cela paraît simple à énoncer, mais les difficultés commencent avec l'exécution. Les peintres ont longtemps juré qu'il était impossible de peindre en plein air, ou simplement avec un rayon de soleil dans l'atelier, à cause des reflets et des continuel changements de jour. Beaucoup même continuent à hausser les épaules devant les tentatives des impressionnistes. Il faut être du métier effectivement pour comprendre tout ce que l'on doit vaincre, si l'on veut accepter la nature avec sa lumière diffuse et ses variations continuelles de colorations. A coup sûr, il est plus commode de maîtriser la lumière, d'en disposer à l'aide d'abat-jour et de rideaux, de façon à en tirer des effets fixes ; seulement, on reste alors dans la pure convention, dans une nature apprêtée, dans un poncif d'école. Et quelle stupéfaction pour le public, lorsqu'on le place en face de certaines toiles peintes en plein air, à des heures particulières ; il reste béant devant des herbes bleues, des terrains violets, des arbres rouges, des eaux roulant toutes les bariolures du prisme. Cependant, l'artiste a été consciencieux : il a peut-être, par réaction, exagéré un peu les tons nouveaux que son œil a constatés ; mais l'observation au fond est d'une absolue vérité, la nature n'a jamais eu la notation simplifiée et purement conventionnelle que les traditions d'école lui donnent. De là, les rires de la foule en face des tableaux impressionnistes, malgré la bonne foi et l'effort très naïf des jeunes peintres. On les traite de farceurs, de charlatans se moquant du public et battant la grosse caisse autour de leurs œuvres, lorsqu'ils sont au contraire des observateurs sévères et convaincus. Ce qu'on paraît ignorer, c'est que la plupart de ces lutteurs sont des hommes pauvres qui meurent à la peine, de misère et de lassitude. Singuliers farceurs que ces martyrs de leurs croyances !

Voilà donc ce qu'apportent les peintres impressionnistes : une recherche plus exacte des causes et des effets de la lumière, influant aussi bien sur le dessin que sur la couleur.



## Quelques caricatures parues dans les journaux de l'époque

### Caricature 1

Honoré Daumier, « Paysagiste au travail », *Le Boulevard*, 27 août 1862  
(Denys Riout, *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Macula, 1989, page 6)

### Caricature 2

Cham, *Le Charivari*, 22 avril 1877  
(Denys Riout, *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Macula, 1989, page 60)

#### **Texte de la caricature :**

« LE PEINTRE IMPRESSIONNISTE  
- Mais ce sont des tons de cadavre ?  
- Oui, malheureusement je ne peux pas arriver à l'odeur ! »

### Caricature 3

Cham, *Le Charivari*, 20 avril 1879  
(Denys Riout, *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Macula, 1989, p136)

#### **Texte de la caricature :**

Nouvelle école. – Peinture indépendante.  
Indépendante de leur volonté. Espérons le pour eux.

### Caricature 4

Pif, *Le Charivari*, 10 avril 1881, page 342)

#### **Texte de la caricature :**

Aux impressionnistes.  
- Qu'est-ce que vous faites là ?  
- On m'a dit qu'il y avait beaucoup de talent dans ce tableau-là... Je regarde si on ne l'a pas exposé du mauvais côté...

## Quelques tableaux impressionnistes célébrés par Zola

### Jardins

Renoir, *La Balançoire*, 1876 : <http://www.oir.ucf.edu/wm/paint/auth/renoir/swing.jpg>

Monet, *Femmes au jardin à Ville-d'Avray*, 1866 : <http://ftp.sunsite.dk/pub/art/cgfa/monet/p-monet15.htm>

Monet, *Jardin en fleurs*, 1866

Monet, *Jeanne-Marguerite Lecarde au jardin* : <http://ftp.sunsite.dk/pub/art/cgfa/monet/p-monet14.htm>

Monet, *Le Jardin de l'artiste à Argenteuil*, 1873 : <http://www.nga.gov/cgi-bin/pimage?70929+0+0>

Monet, *Glaïeuls*, 1876 : <http://www.dia.org/collections/euroart/landscape/21.71.html>

### Jardins parisiens

Manet, *La Musique aux Tuileries*, 1862 : <http://ftp.sunsite.dk/pub/art/cgfa/manet/p-manet16.htm>

Monet, *Les Tuileries*, 1876 : <http://www.abcgallery.com/M/monet/monet57.html>

Monet, *Etude pour les Tuileries*, 1894 : <http://www.abcgallery.com/M/monet/monet168.html>

Monet, *Le Parc Monceau* : <http://www.oir.ucf.edu/wm/paint/auth/monet/paris/monet.parc-monceau.jpg>

Monet, *Le Jardin de la Princesse*, 1867 : <http://ftp.sunsite.dk/pub/art/cgfa/monet/p-monet16.htm>

### Femmes à l'ombre

Monet, *Femme à l'ombre*, 1886 : <http://www.oir.ucf.edu/wm/paint/auth/monet/later/ombre.jpg>

Monet, *La promenade*, 1875 : <http://www.oir.ucf.edu/wm/paint/auth/monet/first/monet.parasol.jpg>

Pierre-Auguste Renoir, *Lise*, 1867 : <http://www.abcgallery.com/R/renoir/renoir6.html>

## TRAVAIL PREPARATOIRE :

Lisez les trois textes de Zola sur la peinture impressionniste, puis observez les caricatures et répondez aux questions suivantes :

- 1) Rappelez les caractéristiques du registre polémique, puis relevez dans les textes et les caricatures tous les éléments qui font allusion à la polémique au cœur de laquelle se trouvent les impressionnistes.
- 2) Analysez, à partir des textes de Zola, l'importance de la modernité chez les peintres impressionnistes. En quoi cet élément rapproche-t-il les peintres des théories romanesques de l'écrivain ?
- 3) Analysez les raisons, les enjeux et les conséquences de la nouvelle façon de travailler des impressionnistes : le plein air. Comment cela est-il reçu par le public ? (Vous répondrez en vous appuyant sur les textes de Zola ainsi que sur les images)
- 4) Analysez la conception que les impressionnistes ont de la lumière. Quelle est la conséquence de cette nouvelle manière de voir sur la couleur ? Comment cela est-il perçu par le public (à travers les textes de Zola et les images) ?
- 5) En quoi ce regard nouveau fait-il des impressionnistes des « naturalistes » selon Zola ? Quels points communs remarquez-vous entre les théories de la peinture impressionnistes analysées par Zola et celles du roman naturaliste définies également par l'écrivain ?

## ACTIVITES :

### **I. Une polémique dans laquelle Zola est très tôt intervenu et à laquelle ce mouvement pictural doit même son nom**

Correction de la question 1.

### **II. Une peinture moderne**

- Correction de la question 2.

- Les impressionnistes sont avant tout des paysagistes, mais ils refusent les spectacles grandioses de la nature tels que les ont peints les romantiques.

Exemple de tableau romantique :

Caspar David Friedrich, *Le Voyageur au-dessus de la mer des nuages*, 1818 :  
<http://www.oir.ucf.edu/wm/paint/auth/friedrich/friedrich.wanderer-sea-fog.jpg>

- Les impressionnistes choisissent des paysages modestes, quotidiens, ce qui est déjà un point commun avec les théories naturalistes de Zola. D'où leur prédilection pour le motif des jardins, qui sont à la fois nature et paysage urbain, moderne. Et c'est la vie moderne qui fascine les impressionnistes, comme Zola.

- Les jardins au XIX<sup>ème</sup> siècle

On retrouve ici toute l'histoire des jardins du XIX<sup>ème</sup> siècle, liée à l'essor de l'urbanisation. La France en effet est dominée par les grands projets d'urbanisme du second Empire. Avec l'aide d'Haussmann, Napoléon III décide tout un aménagement des parcs urbains pour éblouir les foules et glorifier le pouvoir : le bois de Boulogne, le bois de Vincennes, le parc Monceau, le parc Montsouris, les jardins du Champ-de-Mars, les Buttes-Chaumont voient successivement le jour.

### III. Le plein air

- Correction de la question 3.

- Une nouvelle façon de travailler : le plein air, ses enjeux et ses conséquences

Les impressionnistes ne travaillent plus en atelier mais avant tout en plein air. Ainsi Monet, pour exécuter dans un jardin de Ville-d'Avray ses *Femmes au jardin* de 1867, fait creuser une tranchée, installer un treuil, une poutre, des cordes, pour avoir accès à toutes les parties de sa toile de 2,25 m sur 2,05.

La conséquence de ce travail en plein air est la nécessité de travailler vite, et l'impression d'ébauche et d'inachevé qui ressort de ces toiles.

### IV. La lumière et la couleur

- Correction des questions 4 et 5.

- L'élément essentiel dans la nature pour les impressionnistes est la lumière, qui transfigure même les aspects les plus quelconques. L'objectif des impressionnistes est de fixer sur leur toile cette image changeante due à la lumière.

- La couleur et la technique nouvelle de la petite touche

Les peintures impressionnistes sont des peintures claires et d'une grande richesse de couleur, qui s'oppose au clair-obscur des peintures académiques.

Ce qui surtout fait scandale, c'est le fait que les impressionnistes colorent les ombres que nous voyons noires ou grises : elles deviennent bleues, mauves, violettes, etc.

En effet, ce travail des touches repose sur la théorie d'« mélange optique ». Les peintres ne mélangent pas les tons sur la palette, mais les juxtaposent sur la toile, pour que ce soit l'œil du spectateur et non le pinceau du peintre qui effectue ce mélange. Cette technique de la division de la touche renforce le caractère inachevé du tableau tout en s'apparentant à un regard « naturaliste » porté sur le monde : les impressionnistes veulent rendre la réalité telle qu'elle est appréhendée par la sensation humaine.

## Séance 7. *L'Œuvre* de Zola, un roman sur les peintres impressionnistes Présence de l'histoire de l'art au sein de l'écriture romanesque

### OBJECTIFS :

- Approfondir la connaissance du naturalisme en analysant de façon précise les influences réciproques de ce mouvement littéraire et de l'impressionnisme.
- Les relations entre texte et image : l'image comme source d'un écrit romanesque.
- Travailler les limites entre texte théorique et texte romanesque dans les techniques d'écriture en comparant deux modes de réflexion sur l'art, au sein d'un *Salon* et au sein d'un roman.

### SUPPORTS :

#### **ZOLA, *L'ŒUVRE* (1886)**

*Le peintre Claude Lantier expose ses théories sur la peinture à son ami et modèle Sandoz.*

Ah! qu'il les regrettait aujourd'hui, ces six mois d'imbéciles tâtonnements, d'exercices niais sous la férule d'un bonhomme dont la caboche différait de la sienne! Il en arrivait à déclamer contre le travail au Louvre, il se serait, disait-il, coupé le poignet, plutôt que d'y retourner gâter son oeil à une de ces copies, qui encrassent pour toujours la vision du monde où l'on vit. Est-ce que, en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre? est-ce que tout ne se réduisait pas à planter une bonne femme devant soi, puis à la rendre comme on la sentait? est-ce qu'une botte de carottes, oui, une botte de carottes! étudiée directement, peinte naïvement, dans la note personnelle où on la voit, ne valait pas les éternelles tartines de l'Ecole, cette peinture au jus de chique, honteusement cuisinée d'après les recettes? Le jour venait où une seule carotte originale serait grosse d'une révolution. C'était pourquoi, maintenant, il se contentait d'aller peindre à l'atelier Boutin, un atelier libre qu'un ancien modèle tenait rue de la Huchette. Quand il avait donné ses vingt francs au massier, il trouvait là du nu, des hommes, des femmes, à en faire une débauche, dans son coin; et il s'acharnait, il y perdait le boire et le manger, luttant sans repos avec la nature, fou de travail, à côté des beaux fils qui l'accusaient de paresse ignorante, et qui parlaient arrogamment de leurs études, parce qu'ils copiaient des nez et des bouches, sous l'œil d'un maître.

- Ecoute ça, mon vieux, quand un de ces cocos-là aura bâti un torse comme celui-ci, il montera me le dire, et nous causerons.

Du bout de sa brosse, il indiquait une académie peinte, pendue au mur, près de la porte. Elle était superbe, enlevée avec une largeur de maître; et, à côté, il y avait encore d'admirables morceaux, des pieds de fillette, exquis de vérité délicate, un ventre de femme surtout, une chair de satin, frissonnante, vivante du sang qui coulait sous la peau. Dans ses rares heures de contentement, il avait la fierté de ces quelques études, les seules dont il fût satisfait, celles qui annonçaient un grand peintre, doué admirablement, entravé par des impuissances soudaines et inexplicables.

Il poursuivit avec violence, sabrant à grands coups le veston de velours, se fouettant dans son intransigeance qui ne respectait personne:

- Tous des barbouilleurs d'images à deux sous, des réputations volées, des imbéciles ou des malins à genoux devant la bêtise publique! Pas un gaillard qui flanque une gifle aux bourgeois!... Tiens! le père Ingres, tu sais s'il me tourne sur le cœur, celui-là, avec sa peinture glaireuse? Eh bien! c'est tout de même un sacré bonhomme, et je le trouve très crâne, et je lui tire mon chapeau, car il se fichait de tout, il avait un dessin du tonnerre de Dieu, qu'il a fait avaler de force aux idiots qui croient aujourd'hui le comprendre... Après ça, entends-tu! ils ne sont que deux, Delacroix et Courbet. Le reste, c'est de la fripouille... Hein? le vieux lion romantique, quelle fière allure! En voilà un décorateur qui faisait flamber les tons! Et quelle poigne! Il aurait couvert les murs de Paris, si on les lui avait donnés: sa palette bouillait et débordait. Je sais bien, ce n'était que de la fantasmagorie; mais, tant pis! ça me gratte, il fallait ça, pour incendier l'Ecole... Puis, l'autre est venu, un rude ouvrier, le plus vraiment peintre du siècle, et d'un métier absolument classique, ce que pas un de ces crétiens n'a senti. Ils ont hurlé, parbleu! ils ont crié à la profanation, au réalisme, lorsque ce fameux réalisme n'était guère que dans les sujets; tandis que la vision restait celle des vieux maîtres et que la facture reprenait et continuait les beaux morceaux de nos musées... Tous les deux, Delacroix et Courbet, se sont produits à l'heure voulue. Ils ont fait chacun son pas en avant. Et, maintenant, oh! maintenant...

Il se tut, se recula pour juger l'effet, s'absorba une minute dans la sensation de son oeuvre, puis repartit: - Maintenant, il faut autre chose... Ah! quoi? je ne sais pas au juste! Si je savais et si je pouvais, je serais très fort. Oui, il n'y aurait plus que moi... Mais ce que je sens, c'est que le grand décor romantique de Delacroix craque et s'effondre; et c'est encore que la peinture noire de Courbet empoisonne déjà le renfermé, le mois de l'atelier où le soleil n'entre jamais... Comprends-tu, il faut peut-être le soleil, il faut le plein air, une peinture claire et jeune, les choses et les êtres tels qu'ils se comportent dans de la vraie lumière, enfin je ne puis pas dire, moi! notre peinture à nous, la peinture que nos yeux d'aujourd'hui doivent faire et regarder. Sa voix s'éteignit de nouveau, il bégayait, n'arrivait pas à formuler la sourde éclosion d'avenir qui montait en lui. Un grand silence tomba, pendant qu'il achevait d'ébaucher le veston de velours, frémissant.

Sandoz l'avait écouté, sans lâcher la pose. Et, le dos tourné, comme s'il eût parlé au mur, dans un rêve, il dit alors à son tour: - Non, non, on ne sait pas, il faudrait savoir... Moi, chaque fois qu'un professeur a voulu m'imposer une vérité, j'ai eu une révolte de défiance, en songeant: "Il se trompe ou il me trompe." Leurs idées m'exaspèrent, il me semble que la vérité est plus large... Ah! que ce serait beau, si l'on donnait son existence entière à une oeuvre, où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l'arche immense! Et pas dans l'ordre des manuels de philosophie, selon la hiérarchie imbécile dont notre orgueil se berce; mais en pleine coulée de la vie universelle, un monde où nous ne serions qu'un accident, où le chien qui passe, et jusqu'à la pierre des chemins, nous complèteraient, nous expliqueraient; enfin, le grand tout, sans haut ni bas, ni sale ni propre, tel qu'il fonctionne... Bien sûr, c'est à la science que doivent s'adresser les romanciers et les poètes, elle est aujourd'hui l'unique source possible. Mais, voilà! que lui prendre, comment marcher avec elle? Tout de suite, je sens que je patauge... Ah! si je savais, si je savais, quelle série de bouquins je lancerais à la tête de la foule!

Il se tut, lui aussi. L'hiver précédent, il avait publié son premier livre, une suite d'esquisses aimables, rapportées de Plassans, parmi lesquelles quelques notes plus rudes indiquaient seules le révolté, le passionné de vérité et de puissance. Et, depuis, il tâtonnait, il s'interrogeait, dans le tourment des idées, confuses encore, qui battaient son crâne. D'abord, épris des besognes géantes, il avait eu le projet d'une genèse de l'univers, en trois phases: la création, rétablie d'après la science; l'histoire de l'humanité, arrivant à son heure jouer son rôle, dans la chaîne des êtres; l'avenir, les êtres se succédant toujours, achevant de créer le monde, par le travail sans fin de la vie. Mais, il s'était refroidi devant les hypothèses trop hasardées de cette troisième phase; et il cherchait un cadre plus resserré, plus humain, où il ferait tenir pourtant sa vaste ambition.

- Ah! tout voir et tout peindre! reprit Claude, après un long intervalle. Avoir des lieues de murailles à couvrir, décorer les gares, les halles, les mairies, tout ce qu'on bâtera, quand les architectes ne seront plus des crétiens! Et il ne faudra que des muscles et une tête solides, car ce ne sont pas les sujets qui manqueront... Hein? la vie telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses; et tous les métiers en branle; et toutes les passions remises debout, sous le plein jour; et les paysans, et les bêtes, et les campagnes!... On verra, on verra, si je ne suis pas une brute! J'en ai des fourmillements dans les mains. Oui! toute la vie moderne! Des fresques hautes comme le Panthéon! Une sacrée suite de toiles à faire éclater le Louvre!

Jean Auguste Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814 :

<http://www.abcgallery.com/l/ingres/ingres56.html>

Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827 :

<http://www.oir.ucf.edu/wm/paint/auth/delacroix/sardanapal.jpg>

Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans*, 1849 :

<http://www.oir.ucf.edu/wm/paint/auth/courbet/ornans.jpg>

Gustave Courbet, *Paysans de Flagey, ou Le Retour de la foire*, 1866 :

<http://ftp.sunsite.dk/pub/art/cgfa/courbet/p-courbet5.htm>

Courbet, *Le Sommeil*, 1866 : <http://ftp.sunsite.dk/pub/art/cgfa/courbet/p-courbet25.htm>

Paul Cézanne, *Académie d'homme nu*, 1862

### Questions :

Lisez le texte de Zola et répondez aux questions suivantes :

- 1) Comment le personnage de Claude analyse-t-il l'histoire de l'art du XIX<sup>ème</sup> siècle. A quels peintres et à quels mouvements artistiques fait-il allusion ?
- 2) Retrouvez, dans cet extrait de *L'Œuvre*, les refus et les remises en question revendiqués par les peintres impressionnistes par rapport à la peinture académique que vous avez analysés dans les *Salons* de Zola.
- 3) Quelles techniques picturales instaurées par les impressionnistes retrouvez-vous dans ce texte romanesque ?
- 4) Comment Zola transforme-t-il ses textes théoriques en écriture romanesque dans cet extrait ?

### Interprétation :

Claude désapprend progressivement l'histoire de l'art. Au fini académique du dessin, par lequel commençaient les peintres (cf. le nu académique de Cézanne), il préfère la spontanéité de l'ébauche, aux demi-teintes du clair-obscur qui dominent toute la peinture jusqu'aux romantiques, il préfère une palette claire et multicolore.

## **ZOLA, L'ŒUVRE (1886)**

*Christine observe les toiles de son mari Claude.*

D'ailleurs, elle trouvait très jolies ses dernières toiles. Après cette année de repos en pleine campagne, en pleine lumière, il peignait avec une vision nouvelle, comme éclaircie, d'une gaieté de tons chantante. Jamais encore il n'avait eu cette science des reflets, cette sensation si juste des êtres et des choses, baignant dans la clarté diffuse. Et, désormais, elle aurait déclaré cela absolument bien, gagnée par ce régal de couleurs, s'il avait voulu finir davantage, et si elle n'était restée interdite parfois, devant un

terrain lilas ou devant un arbre bleu, qui déroutaient toutes ses idées arrêtées de coloration. Un jour qu'elle osait se permettre une critique, précisément à cause d'un peuplier lavé d'azur, il lui avait fait constater, sur la nature même, ce bleuissement délicat des feuilles. C'était vrai pourtant, l'arbre était bleu; mais, au fond, elle ne se rendait pas, condamnait la réalité: il ne pouvait y avoir des arbres bleus dans la nature.

Elle ne parla plus que gravement des études qu'il accrochait aux murs de la salle.

**Questions :**

Lisez ce texte de Zola et répondez aux questions suivantes :

- 1) Quelles spécificités de l'art impressionniste Zola met-il en évidence à travers le regard de Christine ?
- 2) Comment peut-on comprendre l'incompréhension de cette dernière ?

**Interprétation :**

Le regard naif de Christine permet à Zola de mettre en évidence le travail sur les reflets opéré par les peintres impressionnistes : les vibrations de la couleur qui bouleversent la gamme chromatique traditionnelle. Cependant Christine ne peut se défaire des habitudes visuelles héritées de la peinture académique. Elle constate effectivement que les couleurs rebondissent les unes sur les autres au soleil, mais ne peut accepter de remettre en question le précepte académique de l'indépendance des tons

## Séance 8. Peindre, exposer, observer dans *L'Œuvre* de Zola

### OBJECTIFS :

- Réinvestir en peinture les acquis de l'objectif « Lire, écrire, publier » analysés à partir des œuvres romanesques de Zola.
- Revoir les différents types d'énoncés présents dans un texte romanesque : narration, description, paroles rapportées et en analyser les fonctions et les visées.
- Approfondir les relations entre texte et image et analyser une référence culturelle picturale essentielle dans l'histoire de l'art du XIX<sup>ème</sup> siècle.
- Réinvestir les acquis sur le registre polémique.

### SUPPORTS :

#### **ZOLA, *L'ŒUVRE* (1886)**

*Les trois étapes de la création d'un tableau de Claude intitulé Plein air : l'élaboration, l'achèvement et l'exposition au public.*

##### **Texte 1**

Un long silence se fit, tous deux regardaient, immobiles. C'était une toile de cinq mètres sur trois, entièrement couverte, mais dont quelques morceaux à peine se dégageaient de l'ébauche. Cette ébauche, jetée d'un coup, avait une violence superbe, une ardente vie de couleurs. Dans un trou de forêt, aux murs épais de verdure, tombait une ondée de soleil; seule, à gauche, une allée sombre s'enfonçait, avec une tache de lumière, très loin. Là, sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête, enflant la gorge; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux autres petites femmes, une brune, une blonde, également nues, luttèrent en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deux adorables notes de chair. Et, comme au premier plan, le peintre avait eu besoin d'une opposition noire, il s'était bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours. Ce monsieur tournait le dos, on ne voyait de lui que sa main gauche, sur laquelle il s'appuyait, dans l'herbe.

[...]

##### **Texte 2**

Claude, qui se reculait maintenant jusqu'au mur, y demeura adossé, s'abandonnant. Alors, Sandoz, brisé par la pose, quitta le divan et alla se mettre près de lui. Puis, tous deux regardèrent, de nouveau muets. Le monsieur en veston de velours était ébauché entièrement; la main, plus poussée que le reste, faisait dans l'herbe une note très intéressante, d'une jolie fraîcheur de ton; et la tache sombre du dos s'enlevait avec tant de vigueur, que les petites silhouettes du fond, les deux femmes luttant au soleil, semblaient s'être éloignées, dans le frisson lumineux de la clairière; tandis que la grande figure, la femme nue et couchée, à peine indiquée encore, flottait toujours, ainsi qu'une chair de songe, une Eve désirée naissant de la terre, avec son visage qui souriait, sans regards, les paupières closes.

- Décidément, comment appelles-tu ça? demanda Sandoz.

- *Plein air*, répondit Claude d'une voix brève.

Mais ce titre parut bien technique à l'écrivain, qui, malgré lui, était parfois tenté d'introduire de la littérature dans la peinture.

- *Plein air*, ça ne dit rien.

- Ça n'a besoin de rien dire... Des femmes et un homme se reposent dans une forêt, au soleil. Est-ce que ça ne suffit pas? Va, il y en a assez pour faire un chef-d'œuvre.

Il renversa la tête, il ajouta entre ses dents:

- Nom d'un chien, c'est encore noir! J'ai ce sacré Delacroix dans l'œil. Et ça, tiens! cette main-là, c'est du Courbet... Ah! nous y trempons tous, dans la sauce romantique. Notre jeunesse y a trop barboté, nous en sommes barbouillés jusqu'au menton. Il nous faudra une fameuse lessive.

Sandoz haussa désespérément les épaules: lui aussi se lamentait d'être né au confluent d'Hugo et de Balzac. Cependant, Claude restait satisfait, dans l'excitation heureuse d'une bonne séance. Si son ami pouvait lui donner deux ou trois dimanches pareils, le bonhomme y serait, et carrément. Pour cette fois, il y en avait assez. Tous deux plaisantèrent, car d'habitude il tuait ses modèles, ne les lâchant qu'évanouis, morts de fatigue.

[...]

##### **Texte 3**

Son ami s'efforçait de l'emmenner, mais il s'entêtait, il se rapprocha au contraire. Maintenant qu'il avait jugé son oeuvre, il écoutait et regardait la foule. L'explosion continuait, s'aggravait dans une gamme ascendante de fous rires. Dès la porte, il voyait se fendre les mâchoires des visiteurs, se rapetisser les yeux, s'élargir le visage; et c'étaient des souffles tempétueux d'hommes gras, des grincements rouillés d'hommes maigres, dominés par les petites flûtes aiguës des femmes. En face, contre la cimaise, des

jeunes gens se renversaient, comme si on leur avait chatouillé les côtes. Une dame venait de se laisser tomber sur une banquette, les genoux serrés, étouffant, tâchant de reprendre haleine dans son mouchoir. Le bruit de ce tableau si drôle devait se répandre, on se ruait des quatre coins du Salon, des bandes arrivaient, se poussaient, voulaient en être. "Où donc? - Là-bas! - Oh! cette farce!" Et les mots d'esprit pleuvaient plus drus qu'ailleurs, c'était le sujet surtout qui fouettait la gaieté: on ne comprenait pas, on trouvait ça insensé, d'une cocasserie à se rendre malade. "Voilà, la dame a trop chaud, tandis que le monsieur a mis sa veste de velours, de peur d'un rhume. - Mais non, elle est déjà bleue, le monsieur l'a retirée d'une mare, et il se repose à distance, en se bouchant le nez. - Pas poli, l'homme! il pourrait nous montrer son autre figure. - Je vous dis que c'est un pensionnat de jeunes filles en promenade: regardez les deux qui jouent à saute-mouton. - Tiens! un savonnage: les chairs sont bleues, les arbres sont bleus, pour sûr qu'il l'a passé au bleu, son tableau!" Ceux qui ne riaient pas, entraient en fureur: ce bleuissement, cette notation nouvelle de la lumière, semblaient une insulte. Est-ce qu'on laisserait outrager l'art? De vieux messieurs brandissaient des cannes. Un personnage grave s'en allait, vexé, en déclarant à sa femme qu'il n'aimait pas les mauvaises plaisanteries. Mais un autre, un petit homme méticuleux, ayant cherché dans le catalogue l'explication du tableau, pour l'instruction de sa demoiselle, et lisant à voix haute le titre: *Plein air*, ce fut autour de lui une reprise formidable, des cris, des huées. Le mot courait, on le répétait, on le commentait: Plein air, oh! oui, Plein air, le ventre à l'air, tout en l'air, tra la la laire! Cela tournait au scandale, la foule grossissait encore, les faces se congestionnaient dans la chaleur croissante, chacune avec la bouche ronde et bête des ignorants qui jugent de la peinture, exprimant à elles toutes la somme d'âneries, de réflexions saugrenues, de ricanements stupides et mauvais, que la vue d'une oeuvre originale peut tirer à l'imbécillité bourgeoise.

Et, à ce moment, comme dernier coup, Claude vit reparaître Dubuche, qui traînait les Margaillan. Dès qu'il arriva devant le tableau, l'architecte, embarrassé, pris d'une honte lâche, voulut presser le pas, emmener son monde, en affectant de n'avoir aperçu ni la toile ni ses amis. Mais déjà l'entrepreneur s'était planté sur ses courtes jambes, écarquillant les yeux, lui demandant très haut, de sa grosse voix rauque:

- Dites donc, quel est le sabot qui a fichu ça?

Cette brutalité bonne enfant, ce cri d'un parvenu millionnaire qui résumait la moyenne de l'opinion redoubla l'hilarité; et lui, flatté de son succès, les côtes chatouillées par l'étrangeté de cette peinture, partit à son tour, mais d'un rire tel, si démesuré, si ronflant, au fond de sa poitrine grasse, qu'il dominait tous les autres. C'était l'alléluia, l'éclat final des grandes orgues.

- Emmenez ma fille, dit la pâle Mme Margaillan à l'oreille de Dubuche.

Il se précipita, dégagea Régine, qui avait baissé les paupières; et il déployait des muscles vigoureux comme s'il eût sauvé ce pauvre être d'un danger de mort. Puis, ayant quitté les Margaillan à la porte, après des poignées de main et des saluts d'homme du monde, il revint vers ses amis, il dit carrément à Sandoz, à Fagerolles et à Gagnière:

- Que voulez-vous? ce n'est pas ma faute... Je l'avais prévu que le public ne comprendrait pas. C'est cochon, oui, vous aurez beau dire, c'est cochon!

- Ils ont hué Delacroix, interrompit Sandoz, blanc de rage, les poings serrés. Ils ont hué Courbet! Ah! race ennemie, stupidité de bourreaux!

## ZOLA, EDOUARD MANET, ETUDE BIOGRAPHIQUE ET CRITIQUE (1867)

Zola analyse ici *Le Déjeuner sur l'herbe*, tableau de Manet qui suscita des ricanements et des indignations lors qu'il fut exposé au Salon des Refusés en 1863.

*Le Déjeuner sur l'herbe* est la plus grande toile d'Edouard Manet, celle où il a réalisé le rêve que font tous les peintres : mettre des figures de grandeur naturelle dans un paysage. On sait avec quelle puissance il a vaincu cette difficulté. Il y a là quelques feuillages, quelques troncs d'arbres, et, au fond, une rivière dans laquelle se baigne une femme en chemise ; sur le premier plan, deux jeunes gens sont assis en face d'une seconde femme qui vient de sortir de l'eau et qui sèche sa peau nue au grand air. Cette femme nue a scandalisé le public, qui n'a vu qu'elle dans la toile. Bon Dieu ! quelle indécence : une femme sans le moindre voile entre deux hommes habillés ! Cela ne s'était jamais vu. Et cette croyance était une grossière erreur, car il y a au musée du Louvre plus de cinquante tableaux dans lesquels se trouvent mêlés des personnages habillés et des personnages nus. Mais personne ne va chercher à se scandaliser au musée du Louvre. La foule s'est bien gardée d'ailleurs de juger *Le Déjeuner sur l'herbe* comme doit être jugée une véritable oeuvre d'art ; elle y a vu seulement des gens qui mangeaient sur l'herbe, au sortir du bain, et elle a cru que l'artiste avait mis une intention obscène et tapageuse dans la disposition du sujet, lorsque l'artiste avait simplement cherché à obtenir des oppositions vives et des masses franches. Les peintres, surtout Edouard Manet, qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout ; le sujet pour eux est un prétexte à peindre, tandis que pour la foule le sujet seul existe. Ainsi, assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair. Ce qu'il faut voir dans le tableau, ce n'est pas un déjeuner sur l'herbe, c'est le paysage entier, avec ses vigueurs et ses finesses, avec ses premiers plans si larges, si solides, et ses fonds d'une délicatesse si légère ; c'est cette chair ferme, modelée à grands pans de lumière, ces étoffes souples et fortes, et surtout cette délicieuse silhouette de femme en chemise qui fait, dans le fond, une adorable tache blanche au milieu des feuilles vertes ; c'est enfin cet ensemble vaste, plein d'air, ce coin de la nature rendu avec une simplicité si juste, toute cette page admirable dans laquelle un artiste a mis les éléments particuliers et rares qui étaient en lui.

Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863 : <http://ftp.sunsite.dk/pub/art/cgfa/manet/p-manet20.htm>  
<http://www.oir.ucf.edu/wm/paint/auth/manet/dejeuner/manet.dejeuner-sur-herbe.jpg>



Lisez les deux textes de Zola et observez le tableau de Manet puis répondez aux questions suivantes :

- 1) Quels détails du tableau de Claude, dans les textes 1 et 2 de *L'Œuvre* permettent de voir que Zola s'est inspiré très précisément du tableau de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* ?
- 2) Le texte 3 de *L'Œuvre* présente trois types d'énoncés : narration, description et paroles rapportées. Quelles sont les fonctions de chacun d'eux et comment permettent-ils au lecteur de comprendre la cible du texte ?
- 3) Comparez le texte 3 de *L'Œuvre* et le texte critique de Zola sur Edouard Manet. Comment Zola analyse-t-il le tableau et comment explique-t-il les réactions du public. Quel regard porte-t-il, dans l'un et l'autre texte, sur la foule ?

## Séance 9. La mort dans le jardin : un jardin pathétique

### OBJECTIFS :

- Réinvestissement des acquis de la séance 5 sur le fonctionnement du récit et de la description.
- Dimension lexicale du naturalisme
- Le registre pathétique

### SUPPORTS :

#### **LA FAUTE DE L'ABBE MOURET, ZOLA (1875)**

*Abandonnée par Serge, Albine erre dans le Paradou avant de se donner la mort.*

A cette heure, Albine, dans le Paradou, rôdait encore, traînant l'agonie muette d'une bête blessée. Elle ne pleurait plus. Elle avait un visage blanc, traversé au front d'un grand pli. Pourquoi donc souffrait-elle toute cette mort? De quelle faute était-elle coupable, pour que, brusquement, le jardin ne lui tint plus les promesses qu'il lui faisait depuis l'enfance. Et elle s'interrogeait, allant devant elle, sans voir les allées où l'ombre coulait peu à peu. Pourtant, elle avait toujours obéi aux arbres. Elle ne se souvenait pas d'avoir cassé une fleur. Elle était restée la fille aimée des verdure, les écoutant avec soumission, s'abandonnant à elles, pleine de foi dans les bonheurs qu'elles lui réservaient. Lorsque, au dernier jour, le Paradou lui avait crié de se coucher sous l'arbre géant, elle s'était couchée, elle avait ouvert les bras, répétant la leçon soufflée par les herbes. Alors, si elle ne trouvait rien à se reprocher, c'était donc le jardin qui la trahissait, qui la torturait, pour la seule joie de la voir souffrir.

Elle s'arrêta, elle regarda autour d'elle. Les grandes masses sombres des feuillages gardaient un silence recueilli, les sentiers, où des murs noirs se bâtissaient, devenaient des impasses de ténèbres; les nappes de gazon, au loin, endormaient les vents qui les effleuraient. Et elle tendit les mains désespérément, elle eut un cri de protestation. Cela ne pouvait finir ainsi. Mais sa voix s'étouffa sous les arbres silencieux. Trois fois, elle conjura le Paradou de répondre, sans qu'une explication lui vînt des hautes branches, sans qu'une seule feuille la prît en pitié. Puis, quand elle se fut remise à rôder, elle se sentit marcher dans la fatalité de l'hiver. Maintenant qu'elle ne questionnait plus la terre en créature révoltée, elle entendait une voix basse courant au ras du sol, la voix d'adieu des plantes, qui se souhaïtaient une mort heureuse. Avoir bu le soleil de toute une saison, avoir vécu toujours en fleurs, s'être exhalé en un parfum continu, puis s'en aller au premier tourment, avec l'espoir de repousser quelque part, n'était-ce pas une vie assez longue, une vie bien remplie, que gênerait un entêtement à vivre davantage? Ah! comme on devait être bien, morte, ayant une nuit sans fin devant soi, pour songer à la courte journée vécue, pour en fixer éternellement les joies fugitives!

Elle s'arrêta de nouveau, mais elle ne protesta plus, au milieu du grand recueillement du Paradou. Elle croyait comprendre, à cette heure. Sans doute, le jardin lui ménageait la mort comme une jouissance suprême. C'était à la mort qu'il l'avait conduite d'une si tendre façon. Après l'amour, il n'y avait plus que la mort. Et jamais le jardin ne l'avait tant aimée; elle s'était montrée ingrate en l'accusant, elle restait sa fille la plus chère. Les feuillages silencieux, les sentiers barrés de ténèbres, les pelouses où le vent s'assoupissait, ne se taisaient que pour l'inviter à la joie d'un long silence. Ils la voulaient avec eux, dans le repos du froid; ils rêvaient de l'emporter, roulée parmi les feuilles sèches, les yeux glacés comme l'eau des sources, les membres raidis comme les branches nues, le sang dormant le sommeil de la sève. Elle vivrait leur existence jusqu'au bout, jusqu'à leur mort. Peut-être avaient-ils déjà résolu qu'à la saison prochaine elle serait un rosier du parterre, un saule blond des prairies, ou un jeune bouleau de la forêt. C'était la grande loi de la vie: elle allait mourir.

Alors, une dernière fois, elle reprit sa course à travers le jardin, en quête de la mort. Quelle plante odorante avait besoin de ses cheveux pour accroître le parfum de ses feuilles? Quelle fleur lui demandait le don de sa peau de satin, la blancheur pure de ses bras, la laque tendre de sa gorge? A quel arbuste malade devait-elle offrir son jeune sang? Elle aurait voulu être utile aux herbes qui végétaient sur le bord des allées, se tuer là, pour qu'une verdure poussât d'elle, superbe, grasse, pleine d'oiseaux en mai et ardemment caressée du soleil. Mais le Paradou resta muet longtemps encore, ne se décidant pas à lui confier dans quel dernier baiser il l'emporterait. Elle dut retourner partout, refaire le pèlerinage de ses promenades. La nuit était presque entièrement tombée, et il lui semblait qu'elle entrait peu à peu dans la terre. Elle monta aux grandes roches, les interrogeant, leur demandant si c'était sur leurs lits de cailloux qu'il lui fallait expirer. Elle traversa la forêt, attendant, avec un désir qui ralentissait sa marche, que quelque chêne s'écroulât et l'ensevelît dans la majesté de sa chute. Elle longea les rivières des prairies, se penchant presque à chaque pas, regardant au fond des eaux si une couche ne lui était pas préparée, parmi les nénuphars. Nulle part, la mort ne l'appelait, ne lui tendait ses mains fraîches. Cependant, elle ne se trompait point. C'était bien le Paradou qui allait lui apprendre à mourir, comme il lui avait appris à aimer. Elle recommença à battre les buissons, plus affamée qu'aux matinées tièdes où elle cherchait l'amour. Et, tout d'un coup, au moment où elle arrivait au parterre, elle surprit la mort, dans les parfums du soir. Elle courut, elle eut un rire de volupté. Elle devait mourir avec les fleurs.

D'abord, elle courut au bois de roses. Là, dans la dernière lueur du crépuscule, elle fouilla les massifs, elle cueillit toutes les roses qui s'alanguissaient aux approches de l'hiver. Elle les cueillait à terre, sans se soucier des épines; elle les cueillait devant elle, des deux mains; elle les cueillait au-dessus d'elle, se haussant sur les pieds, ployant les arbustes. Une telle hâte la poussait,

qu'elle cassait les branches, elle qui avait le respect des moindres brins d'herbe. Bientôt elle eut des roses plein les bras, un fardeau de roses sous lequel elle chancelait. Puis, elle rentra au pavillon, ayant dépouillé le bois, emportant jusqu'aux pétales tombés; et quand elle eut laissé glisser sa charge de roses sur le carreau de la chambre au plafond bleu, elle redescendit dans le parterre.

Alors, elle chercha les violettes. Elle en faisait des bouquets énormes qu'elle serrait un à un contre sa poitrine. Ensuite, elle chercha les œillets, coupant tout jusqu'aux boutons, liant des gerbes géantes d'œillets blancs, pareilles à des jattes de lait, des gerbes géantes d'œillets rouges, pareilles à des jattes de sang. Et elle chercha encore les quarantaines, les belles-de-nuit, les héliotropes, les lis; elle prenait à poignée les dernières tiges épanouies des quarantaines, dont elle froissait sans pitié les ruches de satin; elle dévastait les corbeilles de belles-de-nuit, ouvertes à peine à l'air du soir; elle fauchait le champ des héliotropes, ramassant en tas sa moisson de fleurs; elle mettait sous ses bras des paquets de lis, comme des paquets de roseaux. Lorsqu'elle fut de nouveau chargée, elle remonta au pavillon jeter, à côté des roses, les violettes, les œillets, les quarantaines, les belles-de-nuit, les héliotropes, les lis. Et, sans reprendre haleine, elle redescendit.

Cette fois, elle se rendit à ce coin mélancolique qui était comme le cimetière du parterre. Un automne brûlant y avait mis une seconde poussée des fleurs du printemps. Elle s'acharna surtout sur des plates-bandes de tubéreuses et de jacinthes, à genoux au milieu des herbes, menant sa récolte avec des précautions d'avare. Les tubéreuses semblaient pour elle des fleurs précieuses, qui devaient distiller goutte à goutte de l'or, des richesses, des biens extraordinaires. Les jacinthes, toutes perlées de leurs grains fleuris, étaient comme des colliers dont chaque perle allait lui verser des joies ignorées aux hommes. Et, bien qu'elle disparût dans la brassée de jacinthes et de tubéreuses qu'elle avait coupée, elle ravagea plus loin un champ de pavots, elle trouva moyen de raser encore un champ de soucis. Par-dessus les tubéreuses, par-dessus les jacinthes, les soucis et les pavots s'entassèrent. Elle revint en courant se décharger dans la chambre au plafond bleu, veillant à ce que le vent ne lui volât pas un pistil. Elle redescendit.

Qu'allait-elle cueillir maintenant? Elle avait moissonné le parterre entier. Quand elle se haussait sur les pieds, elle ne voyait plus, sous l'ombre encore grise, que le parterre mort, n'ayant plus les yeux tendres de ses roses, le rire rouge de ses œillets, les cheveux parfumés de ses héliotropes. Pourtant, elle ne pouvait remonter les bras vides. Et elle s'attaqua aux herbes, aux légumes; elle rampa, la poitrine contre le sol, cherchant dans une suprême étreinte de passion à emporter la terre elle-même. Ce fut la moisson des plantes odorantes, les citronnelles, les menthes, les verveines, dont elle emplissait sa jupe. Elle rencontra une bordure de baume et n'en laissa pas une feuille. Elle prit même deux grands fenouils, qu'elle jeta sur ses épaules, ainsi que deux arbres. Si elle avait pu, entre ses dents serrées, elle aurait emmené derrière elle toute la nappe verte du parterre. Puis, au seuil du pavillon, elle se tourna, elle jeta un dernier regard sur le Paradou. Il était noir; la nuit, tombée complètement, lui avait jeté un drap noir sur la face. Et elle monta, pour ne plus redescendre.

La grande chambre, bientôt, fut parée. Elle avait posé une lampe allumée sur la console. Elle triait les fleurs amoncelées au milieu du carreau, elle en faisait de grosses touffes qu'elle distribuait à tous les coins. D'abord, derrière la lampe sur la console, elle mit les lis, une haute dentelle qui attendrissait la lumière de sa pureté blanche. Puis, elle porta des poignées d'œillets et de quarantaines sur le vieux canapé, dont l'étoffe peinte était déjà semée de bouquets rouges, fanés depuis cent ans; et l'étoffe disparut, le canapé allongea contre le mur un massif de quarantaines hérissé d'œillets. Elle rangea alors les quatre fauteuils devant l'alcôve; elle emplit le premier de soucis, le second de pavots, le troisième de belles-de-nuit, le quatrième d'héliotropes; les fauteuils, noyés, ne montrant que des bouts de leurs bras, semblaient des bornes de fleurs. Enfin, elle songea au lit. Elle roula près du chevet une petite table, sur laquelle elle dressa un tas énorme de violettes. Et, à larges brassées, elle couvrit entièrement le lit de toutes les jacinthes et de toutes les tubéreuses qu'elle avait apportées; la couche était si épaisse, qu'elle débordait sur le devant, aux pieds, à la tête, dans la ruelle, laissant couler des traînées de grappes. Le lit n'était plus qu'une grande floraison. Cependant, les roses restaient. Elle les jeta au hasard, un peu partout; elle ne regardait même pas où elles tombaient; la console, le canapé, les fauteuils, en reçurent; un coin du lit en fut inondé. Pendant quelques minutes, il plut des roses, à grosses touffes, une averse de fleurs lourdes comme des gouttes d'orage, qui faisaient des mares dans les trous du carreau. Mais le tas ne diminuant guère, elle finit par en tresser des guirlandes qu'elle pendit aux murs. Les Amours de plâtre qui polissoient au-dessus de l'alcôve eurent des guirlandes de roses au cou, aux bras, autour des reins; leurs ventres nus, leurs culs nus furent tout habillés de roses. Le plafond bleu, les panneaux ovales encadrés de nœuds de ruban couleur chair, les peintures érotiques mangées par le temps, se trouvèrent tendus d'un manteau de roses, d'une draperie de roses. La grande chambre était parée. Maintenant, elle pouvait y mourir. Un instant, elle resta debout, regardant autour d'elle. Elle songeait, elle cherchait si la mort était là. Et elle ramassa les légumes odorantes, les citronnelles, les menthes, les verveines, les baumes, les fenouils; elle les tordit, les plia, en fabriqua des tampons, à l'aide desquels elle alla boucher les moindres fentes, les moindres trous de la porte et des fenêtres. Puis, elle tira les rideaux de calicot blanc, cousus à gros points. Et, muette, sans un soupir, elle se coucha sur le lit, sur la floraison des jacinthes et des tubéreuses.

Là, ce fut une volupté dernière. Les yeux grands ouverts, elle souriait à la chambre. Comme elle avait aimé, dans cette chambre! Comme elle y mourait heureuse! A cette heure, rien d'impur ne lui venait plus des Amours de plâtre, rien de troublant ne descendait plus des peintures, où des membres de femme se vautraient. Il n'y avait, sous le plafond bleu, que le parfum étouffant des fleurs. Et il semblait que ce parfum ne fût autre que l'odeur d'amour ancien dont l'alcôve était toujours restée tiède, une odeur grandie, centuplée, devenue si forte, qu'elle soufflait l'asphyxie. Peut-être était-ce l'haleine de la dame morte là, il y avait un siècle. Elle se trouvait ravie à son tour, dans cette haleine. Ne bougeant point, les mains jointes sur son cœur, elle continuait à sourire, elle écoutait les parfums qui chuchotaient dans sa tête bourdonnante. Ils lui jouaient une musique étrange de senteurs qui l'endormait lentement, très doucement. D'abord, c'était un prélude gai, enfantin: ses mains, qui avaient tordu les légumes odorantes, exhalaient l'âpreté des herbes foulées, lui contaient ses courses de gamine au milieu des sauvageries du Paradou. Ensuite, un chant de flûte se faisait entendre, de petites notes musquées qui s'égrenaient du tas de violettes posé sur la table, près du chevet; et cette flûte, brochant sa mélodie sur l'haleine calme, l'accompagnement régulier des lis de la console, chantait les premiers charmes de son amour, le premier aveu, le premier baiser sous la futaie. Mais elle suffoquait davantage, la passion arrivait avec l'éclat brusque des œillets, à l'odeur poivrée, dont la voix de cuivre dominait un moment toutes les autres. Elle croyait qu'elle allait agoniser dans la phrase malade des soucis et des pavots, qui lui rappelait les tourments de ses désirs. Et, brusquement, tout s'apaisait, elle respirait plus librement, elle glissait à une douceur plus grande, bercée par une gamme descendante des quarantaines, se ralentissant, se noyant, jusqu'à un cantique adorable des héliotropes, dont les haleines de vanille disaient l'approche des noces. Les belles-de-nuit

piquaient çà et là un trille discret. Puis, il y eut un silence. Les roses, languissamment, firent leur entrée. Du plafond coulèrent des voix, un chœur lointain. C'était un ensemble large, qu'elle écouta au début avec un léger frisson. Le chœur s'enfla, elle fut bientôt tout vibrante des sonorités prodigieuses qui éclataient autour d'elle. Les noces étaient venues, les fanfares des roses annonçaient l'instant redoutable. Elle, les mains de plus en plus serrées contre son cœur, pâmée, mourante, haletait. Elle ouvrait la bouche, cherchant le baiser qui devait l'étouffer, quand les jacinthes et les tubéreuses fumèrent, l'enveloppèrent d'un dernier soupir, si profond, qu'il couvrit le chœur des roses. Albine était morte dans le hoquet suprême des fleurs.

## TRAVAIL PREPARATOIRE

Lisez le texte de Zola relatant la mort d'Albine, et répondez aux questions suivantes :

- 1) Analysez la dimension naturaliste de ce texte.
- 2) Comparez cette seconde description du parc du Paradou avec celle que vous avez déjà analysée dans la séance 5. Quelles ressemblances et quelles différences remarquez-vous ? Quelle est la fonction de cette description dans le récit, comment est-elle reçue par le lecteur, qui, d'une certaine façon, la connaît déjà.
- 3) Analysez le registre du texte.

## Module 1. Du texte historique et de l'enquête au roman naturaliste

### OBJECTIFS :

- Permettre aux élèves de réinvestir leurs acquis sur le naturalisme et l'épique à travers l'écriture.

### SUPPORTS :

- Un document historique issu du manuel d'histoire, semblable à ceux que Zola collecte dans ses travaux préparatoires.

### ACTIVITES :

#### **Écriture d'invention.**

**Sujet :** Au cours d'une enquête préalable à la rédaction d'un texte à la manière de Zola, vous découvrez ce texte historique. Transformez-le en récit naturaliste.

**Consignes :** Vous devrez vous inspirer du texte historique pour que votre texte s'appuie sur le réel, mais vous devrez introduire dans votre rédaction tous les éléments propres au récit romanesque : narrateur, point de vue, registres, etc.

**Éventuellement :** Renforcer ces jeux d'écriture tout en approfondissant les connaissances des mouvements littéraires du XIX<sup>ème</sup> siècle : A la manière de Victor Hugo, adaptez ce texte historique en récit romanesque appartenant au mouvement romantique, puis réécrivez-le à la manière de Zola en en faisant un récit naturaliste.

## Module 2. Comment la dramatisation de certaines scènes romanesques peut passer par des allusions à des tableaux

### OBJECTIFS :

- Approfondir la connaissance des liens entre texte et image : l'image peut être source d'un écrit tout comme l'écrit peut inspirer l'élaboration d'une image.

### SUPPORTS :

- Textes romanesques de Zola et tableaux de Goya et Manet

### ACTIVITES :

## I. Réécriture et transposition de tableaux dans l'écriture romanesque

### **ZOLA, *LA FORTUNE DES ROUGON* (1871)**

*Après la mort de son amie Miette, Silvère est emmené à l'écart pour être exécuté.*

L'aire s'étendait, désolée, sous le ciel jaune. La clarté des nuages cuivrés traînait en reflets louches. Jamais le champ nu, le chantier où les poutres dormaient, comme roidies par le froid, n'avait eu les mélancolies d'un crépuscule si lent, si navré. Au bord de la route, les prisonniers, les soldats, la foule disparaissaient dans le noir des arbres. Seuls le terrain, les madriers, les tas de planches pâlissaient dans les clartés mourantes, avec des teintes limoneuses, un aspect vague de torrent desséché. Les tréteaux des scieurs de long, profilant dans un coin leur charpente maigre, ébauchaient des angles de potence, des montants de guillotine. Et il n'y avait de vivant que trois bohémiens montrant leurs têtes effarées à la porte de leur voiture, un vieux et une vieille, et une grande fille aux cheveux crépus, dont les yeux luisaient comme des yeux de loups.

[...]

"A ton aise, ricana le borgne; va, choisis ta place."

Silvère fit encore quelques pas. Il approchait du fond de l'allée, il n'apercevait plus qu'une bande de ciel où se mourait le jour couleur de rouille. [...]

Mais le borgne s'impatientait; il poussa Mourgue, qui se faisait traîner, il gronda:

"Allez donc, je ne veux pas coucher ici."

Silvère trébucha. Il regarda à ses pieds. Un fragment de crâne blanchissait dans l'herbe. Il crut entendre l'allée étroite s'emplir de voix. Les morts l'appelaient, les vieux morts, dont les haleines chaudes, pendant les soirées de juillet, les troublaient si étrangement, lui et son amoureuse. Il reconnaissait bien leurs murmures discrets. Ils étaient joyeux, ils lui disaient de venir, ils promettaient de lui rendre Miette dans la terre, dans une retraite encore plus cachée que ce bout de sentier. Le cimetière qui avait soufflé au cœur des enfants, par des odeurs grasses, par sa végétation noire, les âpres désirs, étalant avec complaisance son lit d'herbes folles, sans pouvoir les jeter aux bras l'un de l'autre, rêvait, à cette heure, de boire le sang chaud de Silvère. Depuis deux étés, il attendait les jeunes époux.

"Est-ce là?" demanda le borgne.

[...]

Le borgne arma ses pistolets.

Mourir, mourir, cette pensée ravissait Silvère. [...] Cependant Mourgue avait vu les pistolets. Jusque-là, il s'était laissé traîner stupidement. Mais l'épouvante le saisit. Il répéta d'une voix éperdue:

"Je suis de Pujols, je suis de Pujols!"

Il se jeta à terre, il se vautra aux pieds du gendarme, suppliant, s'imaginant sans doute qu'on le prenait pour un autre.

"Qu'est-ce que ça me fait que tu sois de Pujols?" murmura Rengade.

Et comme le misérable, grelottant, pleurant de terreur, ne comprenant pas pourquoi il allait mourir, tendait ses mains tremblantes, ses pauvres mains de travailleur déformées et durcies, en disant dans son patois qu'il n'avait rien fait, qu'il fallait lui pardonner, le borgne s'impatienta de ne pouvoir lui appliquer la gueule du pistolet sur la tempe, tant il remuait.

"Te tairas-tu?" cria-t-il.

Alors Mourgue, fou d'épouvante, ne voulant pas mourir, se mit à pousser des hurlements de bête, de cochon qu'on égorge.

"Te tairas-tu, gredin!" répéta le gendarme.

Et il lui cassa la tête. Le paysan roula comme une masse. Son cadavre alla rebondir au pied d'un tas de planches, où il resta plié sur lui-même. La violence de la secousse avait rompu la corde qui l'attachait à son compagnon. Silvère tomba à genoux devant la pierre tombale.

Rengade avait mis un raffinement de vengeance à tuer Mourgue le premier. Il jouait avec son second pistolet, il le levait lentement, goûtant l'agonie de Silvère. Celui-ci, tranquille, le regarda. La vue du borgne, dont l'œil farouche le brûlait, lui causa un malaise. Il détourna le regard, ayant peur de mourir lâchement, s'il continuait à voir cet homme frissonnant de fièvre, avec son bandeau maculé et sa moustache saignante. Mais comme il levait les yeux, il aperçut la tête de Justin au ras du mur, à l'endroit où Miette sautait.

Justin se trouvait à la porte de Rome, dans la foule, lorsque le gendarme avait emmené les deux prisonniers. Il s'était mis à courir à toutes jambes, faisant le tour par le Jas-Meiffren, ne voulant pas manquer le spectacle de l'exécution. La pensée que, seul des vauriens du faubourg, il verrait le drame à l'aise, comme du haut d'un balcon, lui donnait une telle hâte, qu'il tomba à deux reprises. Malgré sa course folle, il arriva trop tard pour le premier coup de pistolet. Désespéré, il grimpa sur le mûrier. En voyant que Silvère restait, il eut un sourire. Les soldats lui avaient appris la mort de sa cousine, l'assassinat du charron achevait de le mettre en joie. Il attendit le coup de feu avec cette volupté qu'il prenait à la souffrance des autres, mais décuplée par l'horreur de la scène, mêlée d'une épouvante exquise.

Silvère, en reconnaissant cette tête, seule au ras du mur, cet immonde galopin, la face blême et ravie, les cheveux légèrement dressés sur le front, éprouva une rage sourde, un besoin de vivre. Ce fut la dernière révolte de son sang, une rébellion d'une seconde. Il retomba à genoux, il regarda devant lui. Dans le crépuscule mélancolique, une vision suprême passa. Au bout de l'allée, à l'entrée de l'impasse Saint-Mittre, il crut apercevoir tante Dide, debout, blanche et roide comme une sainte de pierre, qui de loin voyait son agonie.

A ce moment, il sentit sur sa tempe le froid du pistolet. La tête blafarde de Justin riait. Silvère, fermant les yeux, entendit les vieux morts l'appeler furieusement. Dans le noir, il ne voyait plus que Miette, sous les arbres, couverte du drapeau, les yeux en l'air. Puis le borgne tira, et ce fut tout; le crâne de l'enfant éclata comme une grenade mûre; sa face retomba sur le bloc, les lèvres collées à l'endroit usé par les pieds de Miette, à cette place tiède où l'amoureuse avait laissé un peu de son corps.

Francisco de Goya y Lucientes, *Tres de Mayo*, 1814 :

<http://www.oir.ucf.edu/wm/paint/auth/goya/goya.shootings-3-5-1808.jpg>

Manet, *L'Exécution de Maximilien*, 1867 : <http://ftp.sunsite.dk/pub/art/cgfa/manet/p-manet22.htm>

Manet, *Etude pour l'Exécution de Maximilien*, 1867 : <http://ftp.sunsite.dk/pub/art/cgfa/manet/p-manet30.htm>

### Questions :

Lisez le texte de Zola, observez les deux tableaux et répondez aux questions suivantes :

- 1) Relevez dans le texte de Zola les détails qui évoquent les couleurs et l'atmosphère du tableau de Goya.
- 2) Analysez l'attitude et les gestes du paysan Mourgue au moment de mourir et comparez-les au personnage central du tableau de Goya. Que pouvez-vous en déduire.
- 3) Analysez la mise en scène du tableau de Manet, tant au premier qu'au second plan, et comparez-la au texte de Zola. Que remarquez-vous ?
- 4) Analysez les moyens par lesquels Zola dramatise cette scène cruciale qui clôt le roman. Quels atouts présentent les tableaux transposés par Zola en ce qui concerne l'efficacité de la scène ?

### Interprétation :

Zola emprunte au tableau de Goya son motif, ses couleurs (sombres, ocres) et son éclairage blafard. L'attitude de Mourgue, les mains levées, évoque également le personnage central du tableau tandis que ses cris et ses larmes font référence à l'attitude des autres condamnés du 3 mai. On peut voir dans le choix du cimetière une transposition du décor macabre du tableau : les monceaux de cadavres sont remplacés par les tombes et l'allusion aux morts présents sous la terre.

Mais Zola fait également référence au tableau de Manet, pour l'attitude de Silvère, et surtout pour la présence des spectateurs, comme sur le second plan de *L'Exécution de Maximilien* : les trois bohémiens dans le premier paragraphe, et surtout la présence de Justin, dont la tête dépasse du mur, exactement comme dans le tableau de Manet.

## II. Influence réciproque de la littérature et de la peinture dans la construction des scènes

### ZOLA, NANA (1880)

Dans *Nana*, Zola reprend le personnage de la demi-mondaine qu'il avait créé dans *L'Assommoir*.

Tout le monde se mit à rire, d'une façon exagérée, pour faire sa cour. Un mot exquis, tout à fait parisien, comme le remarqua Bordenave. Nana ne répondait plus, le rideau remuait, elle se décidait sans doute. Alors, le comte Muffat, le sang aux joues, examina la loge. C'était une pièce carrée, très basse de plafond, tendue entièrement d'une étoffe havane clair. Le rideau de même

étouffé, porté par une tringle de cuivre, ménageait au fond une sorte de cabinet. Deux larges fenêtres ouvraient sur la cour du théâtre, à trois mètres au plus d'une muraille lépreuse, contre laquelle, dans le noir de la nuit, les vitres jetaient des carrés jaunes. Une grande psyché faisait face à une toilette de marbre blanc, garnie d'une débandade de flacons et de boîtes de cristal, pour les huiles, les essences et les poudres. Le comte s'approcha de la psyché, se vit très rouge, de fines gouttes de sueur au front; il baissa les yeux, il vint se planter devant la toilette, où la cuvette pleine d'eau savonneuse, les petits outils d'ivoire épars, les éponges humides, parurent l'absorber un instant. Ce sentiment de vertige qu'il avait éprouvé à sa première visite chez Nana, boulevard Haussmann, l'envahissait de nouveau. Sous ses pieds, il sentait mollir le tapis épais de la loge; les becs de gaz, qui brûlaient à la toilette et à la psyché, mettaient des sifflements de flamme autour de ses tempes. Un moment, craignant de défaillir dans cette odeur de femme qu'il retrouvait, chauffée, décuplée sous le plafond bas, il s'assit au bord du divan capitonné, entre les deux fenêtres. Mais il se releva tout de suite, retourna près de la toilette, ne regarda plus rien, les yeux vagues, songeant à un bouquet de tubéreuses, qui s'était fané dans sa chambre autrefois, et dont il avait failli mourir. Quand les tubéreuses se décomposent, elles ont une odeur humaine.

- Dépêche-toi donc! souffla Bordenave, en passant la tête derrière le rideau.

Le prince d'ailleurs, écoutait complaisamment le marquis de Chouard, qui, prenant sur la toilette la patte de fièvre, expliquait comment on étalait le blanc gras. Dans un coin, Satin, avec son visage pur de vierge, dévisageait les messieurs; tandis que l'habilleuse, madame Jules, préparait le maillot et la tunique de Vénus. Madame Jules n'avait plus d'âge, le visage parcheminé, avec ces traits immobiles des vieilles filles que personne n'a connues jeunes. Celle-là s'était desséchée dans l'air embrasé des loges, au milieu des cuisses et des gorges les plus célèbres de Paris. Elle portait une éternelle robe noire déteinte, et sur son corsage plat et sans sexe, une forêt d'épingles étaient piquées, à la place du coeur.

- Je vous demande pardon, messieurs, dit Nana en écartant le rideau, mais j'ai été surprise...

Tous se tournèrent. Elle ne s'était pas couverte du tout, elle venait simplement de boutonner un petit corsage de percale, qui lui cachait à demi la gorge. Lorsque ces messieurs l'avaient mise en fuite, elle se déshabillait à peine, ôtant vivement son costume de Poissarde. Par-derrière, son pantalon laissait passer encore un bout de sa chemise. Et les bras nus, les épaules nues, la pointe des seins à l'air, dans son adorable jeunesse de blonde grasse, elle tenait toujours le rideau d'une main, comme pour le tirer de nouveau, au moindre effarouchement.

- Oui, j'ai été surprise, jamais je n'oserai.... balbutiait-elle, en jouant la confusion, avec des tons roses sur le cou et des sourires embarrassés.

- Allez donc, puisqu'on vous trouve très bien! Cria Bordenave.

Elle risqua encore des mines hésitantes d'ingénue, se remuant comme chatouillée, répétant:

- Son Altesse me fait trop d'honneur... Je prie Son Altesse de m'excuser, si je la reçois ainsi...

- C'est moi qui suis importun, dit le prince; mais je n'ai pu, madame, résister au désir de vous complimenter...

Alors, tranquillement, pour aller à la toilette, elle passa en pantalon au milieu de ces messieurs, qui s'écartèrent. Elle avait les hanches très fortes, le pantalon ballonnait, pendant que, la poitrine en avant, elle saluait encore avec son fin sourire. Tout d'un coup, elle parut reconnaître le comte Muffat, et elle lui tendit la main, en amie. Puis, elle le gronda de n'être pas venu à son souper. Son Altesse daignait plaisanter Muffat, qui bégayait, frissonnant d'avoir tenu une seconde, dans sa main brûlante, cette petite main, fraîche des eaux de toilette. Le comte avait fortement dîné chez le prince, grand mangeur et beau buveur. Tous deux étaient même un peu gris. Mais ils se tenaient très bien. Muffat, pour cacher son trouble, ne trouva qu'une phrase sur la chaleur.

- Mon Dieu! qu'il fait chaud ici, dit-il. Comment faites-vous, madame, pour vivre dans une pareille température?

Manet, *Devant le miroir*, 1876 : [http://www.guggenheimcollection.org/site/artist\\_work\\_lg\\_961.html](http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_lg_961.html)

Manet, *Nana*, 1877 : <http://ftp.sunsite.dk/pub/art/cgfa/manet/p-manet44.htm>

### Questions :

Lisez le texte de Zola, observez les tableaux de Manet, puis répondez aux questions suivantes :

- 1) Relevez des détails vestimentaires ou des éléments du décor qui sont communs au texte et aux tableaux.
- 2) Analysez le jeu des regards dans le deuxième tableau de Manet. Comment ces attitudes éclairent-elles la nature de la relation entre les deux personnages ? Comparez-les avec les jeux de séduction qui sont mis en scène par Zola dans son texte.
- 3) Compte-tenu des titres des tableaux, comment peut-on interpréter ces ressemblances ? Comparez maintenant les dates des différents documents. Que pouvez-vous en déduire ?

### Interprétation :

Si les romans de Zola s'inspirent parfois de tableaux de l'époque, cette influence est réciproque. Ainsi Manet imagine le personnage de Nana, créé par Zola dans *L'Assommoir* en 1876. Lorsque Zola reprendra son personnage de demi-mondaine dans *Nana*, en 1880, il rendra hommage à Manet en citant deux de ses toiles.

Dans le tableau de Manet intitulé *Nana*, la jeune femme se tourne vers le spectateur dans une attitude de séduction d'où est exclu l'amant en titre, qui ne peut qu'observer la scène qui se joue sans lui. De même, dans le texte de Zola, Muffat assiste en spectateur impuissant à la scène de séduction qui a lieu entre Nana et le prince.

Zola ne se contente pas de citer cette toile. Il joue de la parenté entre ce tableau, et celui de 1876 intitulé *Devant le miroir*. Dans les deux cas en effet, la jeune femme est vêtue du même petit corset bleu. On retrouve ainsi dans le texte une description de cette jeune femme, devant « une grande psyché » : « Elle ne s'était pas couverte du tout, elle venait simplement de boutonner un petit



corsage de percale, qui lui cachait à demi la gorge. », « Et les bras nus, les épaules nues, la pointe des seins à l'air, dans son adorable jeunesse de blonde grasse ».

Le tableau de Manet, intitulé *Nana*, présente également un jeu avec le motif de la demi-mondaine : une grue orne le mur, animal symbolique qui révèle la véritable nature de la relation entre les deux personnages.

## Module 3. Influence de la peinture impressionniste sur l'écriture romanesque de Zola

### OBJECTIFS :

- Relever et analyser les similitudes thématiques et esthétiques ainsi que l'influence esthétique qui unit l'écriture naturaliste de Zola et la peinture impressionniste.

### SUPPORTS :

Textes de Zola et tableaux de Monet, Manet et Renoir.

### ACTIVITES :

## I. Réécriture naturaliste des jardins impressionnistes

### 1) Description d'un jardin inspiré par Monet

#### **ZOLA, UNE PAGE D'AMOUR (1878)**

##### **Texte 1. Un jardin impressionniste**

En bas, lorsqu'elles mirent les pieds dans le jardin, toutes deux poussèrent un cri. Elles ne le reconnaissaient pas, tant ce fourré impénétrable ressemblait peu au coin propre et bourgeois qu'elles avaient vu au printemps.

- Quand je vous le disais! répétait Rosalie triomphante.

Les massifs s'étaient élargis, changeant les allées en étroits sentiers, dessinant tout un labyrinthe où les jupes s'accrochaient au passage. On aurait cru l'enfoncement lointain d'une forêt, sous la voûte des feuillages qui laissait tomber une lumière verte, d'une douceur et d'un mystère charmants. Hélène cherchait l'orme au pied duquel elle s'était assise en avril.

- Mais, dit-elle, je ne veux pas qu'elle reste là. L'ombre est trop fraîche.

- Attendez donc, reprenez la bonne. Vous allez voir.

En trois pas, on traversait la forêt. Et là, au milieu du trou de verdure, sur la pelouse, on trouvait le soleil, un large rayon d'or qui tombait, tiède et silencieux, comme dans une clairière. En levant la tête, on ne voyait que des branches se détachant sur la nappe bleue du ciel, avec une légèreté de guipure. Les roses thé du grand rosier, un peu fanées par la chaleur, dormaient sur leurs tiges. Dans les corbeilles, des marguerites rouges et blanches, d'un ton ancien, dessinaient des bouts de vieilles tapisseries.

- Vous allez voir, répétait Rosalie. Laissez-moi faire. C'est moi qui vais l'arranger.

Elle venait de plier et d'étaler la couverture au bord d'une allée, à l'endroit où l'ombre finissait. Puis, elle fit asseoir Jeanne, les épaules couvertes de son châle, en lui disant d'allonger ses petites jambes. De cette façon, l'enfant avait la tête à l'ombre et les pieds au soleil.

Monet, *Femmes au jardin à Ville-d'Avray*, 1866 : <http://ftp.sunsite.dk/pub/art/cgfa/monet/p-monet15.htm>

Monet, *Jardin en fleurs*, 1866

Monet, *Jeanne-Marguerite Lecarde au jardin* : <http://ftp.sunsite.dk/pub/art/cgfa/monet/p-monet14.htm>

Monet, *Glaïeuls*, 1876 : <http://www.dia.org/collections/euroart/landscape/21.71.html>

Monet, *Le Jardin de l'artiste à Argenteuil*, 1873 : <http://www.nga.gov/cgi-bin/pimage?70929+0+0>

#### **Questions :**

Lisez le texte de Zola et observez les deux tableaux de Monet puis répondez aux questions suivantes :

1) Relevez toutes les similitudes entre les deux tableaux et le texte de Zola. A quoi peut-on dire qu'il s'agit ici d'une citation picturale implicite ?

- 2) Comparez l'allusion à ces deux tableaux dans les textes théoriques de Zola (*Salon* de 1868, *Les Actualistes*) et dans ce roman. Quelles sont les spécificités de l'écriture romanesque ?
- 3) En quoi peut-on dire que ce texte naturaliste correspond également à l'esthétique impressionniste ?

#### 4) Une scène de jardin inspirée par Renoir

### ZOLA, *UNE PAGE D'AMOUR* (1878)

#### Texte 2. La Balançoire

Hélène venait, pour la première fois, de quitter le deuil. Elle portait une robe grise, garnie de nœuds mauves. Et, toute droite, elle partait lentement, rasant la terre, comme bercée.

- Allez! Allez! dit-elle.

Alors, monsieur Rambaud, les bras en avant, saisissant la planchette au passage, lui imprima un mouvement plus vif. Hélène montait; à chaque vol, elle gagnait de l'espace. Mais le rythme gardait une gravité. On la voyait, correcte encore, un peu sérieuse, avec des yeux très clairs dans son beau visage muet; ses narines seules se gonflaient, comme pour boire le vent. Pas un pli de ses jupes n'avait bougé. Une natte de son chignon se dénouait.

- Allez! Allez!

Une brusque secousse l'enleva. Elle montait dans le soleil, toujours plus haut. Une brise se dégageait d'elle et soufflait dans le jardin; et elle passait si vite, qu'on ne la distinguait plus avec netteté. Maintenant, elle devait sourire, son visage était rose, ses yeux filaient comme des étoiles. La natte dénouée battait sur son cou. Malgré la ficelle qui les nouait, ses jupes flottaient et découvraient la blancheur de ses chevilles. Et on la sentait à l'aise, la poitrine libre, vivant dans l'air comme dans une patrie.

- Allez! Allez!

Monsieur Rambaud, en nage, la face rouge, déploya toute sa force. Il y eut un cri. Hélène montait encore.

- Oh! maman! Oh! maman! répétait Jeanne en extase.

Elle s'était assise sur la pelouse, elle regardait sa mère, ses petites mains serrées sur sa poitrine, comme si elle eût elle-même bu tout cet air qui soufflait. Elle manquait d'haleine, elle suivait instinctivement d'une cadence des épaules les longues oscillations de la balançoire. Et elle criait:

- Plus fort! Plus fort!

Sa mère montait toujours. En haut, ses pieds touchaient les branches des arbres.

- Plus fort! Plus fort! Oh! maman, plus fort!

Mais Hélène était en plein ciel. Les arbres pliaient et craquaient comme sous des coups de vent. On ne voyait plus que le tourbillon de ses jupes qui claquaient avec un bruit de tempête. Quand elle descendait, les bras élargis, la gorge en avant, elle baissait un peu la tête, elle planait une seconde; puis, un élan l'emportait, et elle retombait, la tête abandonnée en arrière, fuyante et pâmée, les paupières closes. C'était sa jouissance, ces montées et ces descentes, qui lui donnaient un vertige. En haut, elle entraînait dans le soleil, dans ce blond soleil de février, pleuvant comme une poussière d'or. Ses cheveux châtain, aux reflets d'ambre, s'allumaient; et l'on aurait dit, qu'elle flambait tout entière, tandis que ses nœuds de soie mauve, pareils à des fleurs de feu, luisaient sur sa robe blanchissante. Autour d'elle, le printemps naissait, les bourgeons violâtres mettaient leur ton fin de laque, sur le bleu du ciel.

Alors, Jeanne joignit les mains. Sa mère lui apparaissait comme une sainte, avec un nimbe d'or, envolée pour le paradis. Et elle balbutiait encore: "Oh! maman, oh! maman..." d'une voix brisée.

Renoir, *La Balançoire*, 1876 : <http://www.oir.ucf.edu/wm/paint/auth/renoir/swing.jpg>

Lisez le texte de Zola, observez les tableaux du Renoir et répondez aux questions suivantes :

- 1) Quels sont les détails qui permettent de voir que Zola s'est inspiré du tableau de Renoir pour écrire son texte ?
- 2) Outre le motif et le sujet, comment Zola reprend-t-il l'esthétique impressionniste de Renoir dans cette scène ?

## II. Inspiration impressionniste dans les descriptions de tableaux

### ZOLA, *L'ŒUVRE* (1886)

*Deux tableaux de Claude.*

Dans cette première heure de passion et d'espoir, Claude, si ravagé par le doute d'habitude, crut en son génie. [...] Comme il le disait à Bennecourt, il tenait son plein air, cette peinture d'une gaieté de tons chantante, qui étonnait les camarades, quand ils le venaient voir. Tous admiraient, convaincus qu'il n'aurait qu'à se produire, pour prendre sa place, très haut, avec des œuvres d'une notation si personnelle, où pour la première fois la nature baignait dans de la vraie lumière, sous le jeu des reflets et la continuelle décomposition des couleurs.

Et, durant trois années, Claude lutta sans faiblir, fouetté par les échecs, n'abandonnant rien de ses idées, marchant droit devant lui, avec la rudesse de la foi.

[...]

La seconde année, il chercha une opposition. Il choisit un bout du square des Batignolles, en mai: de gros marronniers jetant leur ombre, une fuite de pelouse, des maisons à six étages, au fond; tandis que, au premier plan, sur un banc d'un vert cru, s'alignaient des bonnes et des petits-bourgeois du quartier, regardant trois gamines en train de faire des pâtes de sable. Il lui avait fallu de l'héroïsme, la permission obtenue, pour mener à bien son travail, au milieu de la foule goguenarde. Enfin, il s'était décidé à venir, dès cinq heures du matin, peindre les fonds; et, réservant les figures, il avait dû se résoudre à n'en prendre que des croquis, puis à finir dans l'atelier. Cette fois, le tableau lui parut moins rude, la facture avait un peu de l'adoucissement morne qui tombait du vitrage. Il le crut reçu, tous les amis crièrent au chef-d'œuvre, répandirent le bruit que le Salon allait en être révolutionné. Et ce fut de la stupeur, de l'indignation, lorsqu'une rumeur annonça un nouveau refus du jury. Le parti pris n'était plus niable, il s'agissait de l'étranglement systématique d'un artiste original. Lui, après le premier emportement, tourna sa colère contre son tableau, qu'il déclarait menteur, déshonnéte, exécration. C'était une leçon méritée, dont il se souviendrait: est-ce qu'il aurait dû retomber dans ce jour de cave de l'atelier? est-ce qu'il retournerait à la sale cuisine bourgeoise des bonshommes faits de chic? Quand la toile lui revint, il prit un couteau et la fendit.

Aussi, la troisième année, s'enragea-t-il sur une oeuvre de révolte. Il voulut le plein soleil, ce soleil de Paris, qui, certains jours, chauffe à blanc le pavé, dans la réverbération éblouissante des façades: nulle part il ne fait plus chaud, les gens des pays brûlés s'épongent eux-mêmes, on dirait une terre d'Afrique, sous la pluie lourde d'un ciel en feu. Le sujet qu'il traita, fut un coin de la place du Carrousel, à une heure, lorsque l'astre tape d'aplomb. Un fiacre cahotait, au cocher somnolent, au cheval en eau, la tête basse, vague dans la vibration de la chaleur; des passants semblaient ivres, pendant que, seule, une jeune femme, rose et gaillarde sous son ombrelle, marchait à l'aise d'un pas de reine, comme dans l'élément de flamme où elle devait vivre. Mais ce qui, surtout, rendait ce tableau terrible, c'était l'étude nouvelle de la lumière, cette décomposition, d'une observation très exacte, et qui contrecarrait toutes les habitudes de l'œil, en accentuant des bleus, des jaunes, des rouges, où personne n'était accoutumé d'en voir. Les Tuileries, au fond, s'évanouissaient en nuée d'or; les pavés saignaient, les passants n'étaient plus que des indications, des taches sombres mangées par la clarté trop vive. Cette fois, les camarades, tout en s'exclamant encore, restèrent gênés, saisis d'une même inquiétude: le martyre était au bout d'une peinture pareille. Lui, sous leurs éloges, comprit très bien la rupture qui s'opérait; et, quand le jury, de nouveau, lui eut fermé le Salon, il s'écria douloureusement, dans une minute de lucidité:

- Allons! c'est entendu... j'en crèverai!

Manet, *La Musique aux Tuileries*, 1862 : <http://ftp.sunsite.dk/pub/art/cgfa/manet/p-manet16.htm>

Monet, *Les Tuileries*, 1876 : <http://www.abcgallery.com/M/monet/monet57.html>

Lisez le texte de Zola et observez les tableaux de Manet et Zola puis répondez aux questions suivantes :

- 1) Quels détails permettent de voir que Zola s'est très précisément inspiré de ces deux tableaux pour décrire ceux peints par Claude ?
- 2) Commentez le caractère impressionniste des deux tableaux et du texte écrit par Zola.

## Module 4. Ecriture d'un texte à la manière de Zola à partir d'un tableau impressionniste

### OBJECTIFS :

- Réinvestir l'ensemble des acquis de la séquence (et en particulier prolonger le travail des modules 2 et 3) à travers l'écriture, ce qui permet d'évaluer non seulement la maîtrise des spécificités du naturalisme et des différents registres, mais aussi la connaissance de l'esthétique impressionniste et les modalités de sa transposition dans la littérature.

### SUPPORTS :

Un tableau au choix :

Pierre-Auguste Renoir, *Le Bal au Moulin de la Galette*, 1876 :

<http://www.oir.ucf.edu/wm/paint/auth/renoir/moulin-galette/renoir.moulin-galette.jpg>

Monet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1865 : <http://www.abcgallery.com/M/monet/monet7.html>

Monet, *Femme à l'ombrelle*, 1886 : <http://www.oir.ucf.edu/wm/paint/auth/monet/later/ombrelle.jpg>

Pierre-Auguste Renoir, *Lise*, 1867 : <http://www.abcgallery.com/R/renoir/renoir6.html>

### ACTIVITES :

#### **Ecriture d'invention**

**Sujet :** A la manière de Zola, inspirez-vous d'un de ces tableaux pour écrire un texte conforme à l'esthétique naturaliste telle qu'elle a été progressivement définie tout au long de la séquence.