



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

*Émile Zola et le naturalisme.
Un voyage à travers les théories et la
perspective de l'auteur*

Relatrice
Prof.ssa Marika Piva

Laureanda
Teodora Gabrieli
n° matr.1231302 / LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022

TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT	1
MOTS-CLÉS	1
INTRODUCTION	3
CHAPITRE 1 – ZOLA : CARACTÈRES LITTÉRAIRES ET DE VIE.....	5
SECTION 1.1 – L’AUTEUR	5
SECTION 1.2 – LE STYLE ET LA RECHERCHE DU VRAI	7
CHAPITRE 2 – LE ROMAN NATURALISTE	13
SECTION 2.1 – LES FONDEMENTS SCIENTIFIQUES	13
SECTION 2.2 – L’HÉRÉDITÉ	19
CHAPITRE 3 – CONSIDÉRATIONS SUR LE MOUVEMENT	23
SECTION 3.1 – AVÈNEMENT ET ÉTABLISSEMENT DU NATURALISME	23
SECTION 3.2 – LE THÉÂTRE NATURALISTE	27
CONCLUSION	33
BIBLIOGRAPHIE	35
RÉSUMÉ EN LANGUE ITALIENNE	37

ABSTRACT

Quand on nomme Émile Zola, on pense toute de suite au naturalisme. En effet, il n'est pas seulement un adepte de ce mouvement littéraire, il en est un des membres plus importants, ainsi que le théoricien avec ses œuvres critiques, notamment *Le Roman expérimental*.

En dépassant classicisme et romantisme, selon l'auteur la littérature doit s'appuyer aux savoirs scientifiques en poussant le réalisme jusqu'au bout. Zola étudie, se documente personnellement et il visite les lieux dans le but de raconter le vrai. Au-delà de la description objective, le naturaliste s'intéresse aux causes provoquant les attitudes et les choix des humains. Hérité, milieu, race seront donc les pivots autour lesquels ses récits se dérouleront.

Zola devient photographe de la réalité et peintre de masses dans une série de romans basée sur des théories scientifiques.

MOTS-CLÉS

Émile Zola, Naturalisme, Science

INTRODUCTION

Cette dissertation examinera la figure de l'auteur français Émile Zola et son appartenance au mouvement littéraire du naturalisme. Il s'agira d'un parcours d'étude sur l'approche de Zola au monde naturaliste et sur la manière dans laquelle il a incarné cette doctrine. On fera appel à un choix diversifié de la production écrite de l'auteur – ouvrages critiques, correspondances personnelles, romans – pour tracer un schéma qui en résume la pensée. En particulier, les références aux romans auront la fonction de témoigner l'application pratique de ses principes théoriques et de ses idées. Par ailleurs, de différents articles critiques aideront à considérer la figure de l'auteur d'un point de vue externe, en soulignant les limites et les contradictions possibles de son attitude et de ses affirmations. La période de développement du naturalisme est une époque de confusion sociale et culturelle et le courant n'avait peut-être pas des fondements assez forts pour réussir à émerger. Le naturalisme est une expérimentation dans le domaine littéraire : les premières expériences sont souvent défailtantes, mais à l'esprit de notre auteur, chacune d'entre elles est déjà un pas en avant. La volonté de l'auteur est bien claire : ne pas se cacher et ne pas cacher ses intentions et son esprit. Son exposition au public, à travers la rédaction de plusieurs ouvrages critiques, a fait en sorte qu'il soit devenu objet d'attaques. L'engagement littéraire de Zola, et le fait qu'il ait offert volontairement ses manuscrits à la BnF, ont été utiles à mieux comprendre les caractères généraux de l'entreprise naturaliste ; le but de l'auteur était celui de rendre disponible aux générations futures les plans des Rougon-Macquart. L'échec du naturalisme a empêché, à l'époque, une large diffusion de ces idéaux. Pourtant, Zola insiste sur l'analyse précise de l'arrière-plan de son temps, à niveau historique, et à niveau culturel, pour préparer la réussite du naturalisme dans les moindres détails. Il analyse les auteurs de l'époque et leurs travaux pour donner une idée de comment devrait être l'auteur naturaliste par excellence, et analyse le présent pour en souligner les défauts à améliorer. Il propose un ensemble prolifique d'idées et de principes qui sont la base du naturalisme : l'étude du contexte et les fondements du courant.

Le premier chapitre de ce mémoire se focalisera sur la figure de l'auteur, le second chapitre exposera la doctrine du roman, tandis que le troisième regardera l'arrivée du naturalisme et le théâtre. Ce travail est une tentative de regarder l'affaire littéraire naturaliste par les yeux de Zola et à travers ses œuvres, qui reflètent son interprétation de la réalité.

CHAPITRE 1 – Zola : Caractères littéraires et de vie

Section 1.1 – L’auteur

La première partie de la vie d’Émile Zola ressemble à celle d’une grande partie d’auteurs : des jeunes obligés à étudier des spécialités toutes différents de leurs vrais intérêts, les vraies vocations réduites en silence. Toutefois, il n’est pas possible de supprimer une vocation naturelle trop longtemps et cela est le cas de notre auteur. Ses résultats scolaires n’étaient pas trop fructueux, et sa plume montrait l’exigence de s’exprimer. Zola manifeste son attachement à l’écriture depuis sa jeunesse, quand son esprit était caractérisé par une veine poétique, lié à l’idéal et au fantastique, ce qui correspond probablement à un souffle juvénile. La circonstance curieuse est le changement de style de l’auteur. Dans son parcours littéraire, il ne conservera aucune tendance de cette période ; au contraire, il se plongera dans le monde de la critique et d’une littérature scientifique. Peut-on affirmer qu’il s’agit d’une conversion ou d’une maturation ? Zola s’essaie à l’écriture de lettres remplies des thèmes classiquement romantiques, comme la femme et l’Amour¹, et des petits poèmes. Les *Contes à Ninon* démontrent déjà un éloignement du féérique, qui se mélange à un cadre réaliste, on ne peut même pas définir cette œuvre comme romantique². L’esprit de l’auteur se trouvait au carrefour entre l’idéal et le besoin de réalité³ ; cette dualité peut être représentée par les deux villes qui ont animé sa vie. Aix – ville de la jeunesse sans souci – et Paris – Ville de la culture et des défis quotidiens. Pour répondre à la question posée ci-dessous, Zola a vraisemblablement développé une propension au réalisme qu’il possédait déjà, propension caractérisée par une volonté d’une littérature au courant des progrès scientifiques et sociaux de l’époque⁴. Deux éléments ont été essentiels pour achever son adhésion au réalisme et la création du naturalisme : premièrement la lecture de grands auteurs qui l’ont inspiré – Balzac, Flaubert, Stendhal, Lucas, Taine. Deuxièmement, l’emploi auprès de la librairie Hachette, qui publiait œuvres positivistes et de vulgarisation scientifique, cela a marqué le total et dernier détachement de Zola du romantisme⁵.

¹ Luca Della Bianca, *Introduzione alla grandezza di Émile Zola*, Pesaro, Metauro, 2008, p. 124.

² *Ivi*, p. 12.

³ *Ivi*, p. 124.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Gisèle Séginger, « Transmission ou trahison ? La circulation triangulaire des savoirs du vivant (Michelet, Flaubert, Zola) », dans Thomas Klinkert et Gisèle Séginger (éd.), *Littérature française et savoirs biologiques au XIX^e siècle : Traduction, transmission, transportation*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2019, pp. 79-93, p. 89.

Une date précise qui témoigne l'adhésion de l'auteur au naturalisme est l'an de publication de son premier roman *Thérèse Raquin*.

Il y a eu une phase intermédiaire entre sentimentalisme et naturalisme où l'auteur s'est pareillement intéressé au théâtre, quand il était jeune et se trouvait à Aix⁶, genre qui ne sera jamais abandonné pendant sa carrière. Il avait écrit ses premières pièces, qui, malgré tout, n'ont pas connu de succès – à l'opposé des œuvres écrites après.

Comme l'on a dit, travailler pour Hachette représente une maturation, cette phase lui a été très utile. Là, il a pu essayer une autre carrière littéraire, en devenant chroniqueur littéraire et polémiste⁷. Mais il ne s'agit pas seulement d'une maturation dans le domaine de l'écriture, Zola a compris aussi que le livre est même un objet du marché et pour réussir à le vendre ce n'est pas suffisant que l'auteur soit compétent et intéressant, on doit surtout maîtriser les meilleures techniques pour le promouvoir, le faire connaître et le faire acheter. Il a compris que la publicité, qu'elle soit positive ou négative, est un moyen très utile pour diffuser le verbe et le nom.

Émile Zola avait ainsi une préparation complète pour commencer un parcours littéraire qui le rendra célèbre. Il a su utiliser les meilleures stratégies pour vendre ses écrits ; il avait une bonne formation grâce ses lectures et grâce à son emploi, et finalement il avait des idées à développer pour rédiger ses œuvres. L'auteur est une personne pragmatique, qui se base sur des faits et sur des informations factuelles pour pouvoir créer, il n'est plus simplement une âme nourrie d'idéologies poétiques. L'approche au monde positiviste et puis au monde naturaliste ont été des tournants pour lui, dans ces mondes il trouve son chemin.

⁶ Janice Best, *Expérimentation et adaptation. Essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 19.

⁷ *Ivi*, p. 21.

Section 1.2 – Le style et la recherche du vrai

Émile Zola présente un style direct, à travers lequel il veut montrer ses réflexions et sa sûreté dans l'innovation du naturalisme ; il ne se cache pas derrière des métaphores, ou des personnages, ou des situations historiques pour raconter ce qu'il exige faire savoir au public. Paradoxalement, si les romans zoliens se voudraient totalement impersonnels et à focalisation zéro, dans ses œuvres critiques l'auteur se plonge dans un univers parallèle plus singulier. Par exemple, l'utilisation fréquente du pronom « Je », de questions, de phrases brèves et de quelques exclamations comme « Très bien ! », « Eh bien ! », donnent l'impression d'être en présence d'un auteur qui nous parle de manière intime et qui nous explique ses raisons de façon très animée ; ses travaux critiques se détachent du modèle classique de l'essai, et résultent plus proches à des pages de journal ou à la correspondance. Zola se montre très répétitif, plusieurs idées sont répétées dans les différents ouvrages critiques ; ceci semble un réflexe indirect du vouloir avoir raison à tout prix, et il apparaît comme un stratagème très efficace pour convaincre les lecteurs. Un lecteur passionné de Zola, qui en lit toute la production littéraire, est hypnotisé par ses théories, à cause de toutes les répétitions. L'écrivain apparaît en quelque sorte double : le naturaliste romancier neutre et le naturaliste critique fervent. L'animosité personnelle de Zola est bien évidente dans le *Roman expérimental* ; mais dans ses romans du cycle des Rougon-Macquart l'animosité se reflète sur les aventures qui atteignent régulièrement un sommet de malaise, anticipé par un crescendo d'atmosphères négatives et mornes ; l'idée de tumulte, de mouvement (physiologique et psychologique), apparaît ainsi une des caractéristiques du procédé stylistique de l'auteur. La plupart des romans appartenant au cycle partagent un ton tragique, à l'exception du *Au bonheur des dames*⁸ où la mort du petit commerce à faveur des ventes à grande échelle est la toile de fond de la montée sociale de la protagoniste Denise Baudu.

Selon la doctrine de Zola, le roman naturaliste (ou contemporain, comme il l'appelle) est le roman par excellence, qui doit être « impersonnel »⁹ et sans « interventions du romancier »¹⁰, il s'agit d'un reportage direct de la réalité. Cette dernière caractéristique se lie à la connotation de moralité, qui a changé définitivement pendant les périodes du réalisme et du naturalisme, par rapport aux mouvements littéraires précédents ; si,

⁸ G. Séginger, « Transmission ou trahison ? », cit., p. 88.

⁹ É. Zola, *Le Roman expérimental*, cit., p. 125.

¹⁰ *Ivi*, p. 126.

auparavant, l'immoralité consistait en attitudes et comportements qui ne suivaient pas la convention sociale, l'entreprise naturaliste bouleverse ce schéma et étiquette l'idéalisation de la réalité comme la seule immoralité des œuvres. Avec l'arrivée de ce mouvement nouveau, on se focalise sur la réalité, on ne ment ni n'améliore dans le seul but de plaire au public et de ne pas le choquer. Le livre est une arme puissante, il inspire les gens. Donner une fausse perception de la nature humaine correspond à les informer à mauvais escient, d'ailleurs le roman naturaliste doit être une œuvre de vérité.

En somme, la question de la moralité dans le roman se réduit donc à ces deux opinions : les idéalistes prétendent qu'il est nécessaire de mentir pour être moral, les naturalistes affirment qu'on ne saurait être moral en dehors du vrai. Or, rien n'est dangereux comme le romanesque ; telle œuvre, en peignant le monde de couleurs fausses, détraque les imaginations, les jette dans les aventures ; et je ne parle point des hypocrisies du comme il faut, des abominations qu'on rend aimables sous un lit de fleurs. Avec nous, ces périls disparaissent. Nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la haute leçon du réel.¹¹

La recherche de la vérité est la devise du mouvement et c'est ainsi que Zola justifie son engagement naturaliste : « Mon œuvre n'est pas une œuvre de parti et de propagande ; elle est une œuvre de vérité »¹². En plus, il a souvent souligné sa bataille en faveur du vrai : « J'ai toujours détesté ces mauvaises plaisanteries qui consistent à se cacher derrière un rideau »¹³. Même l'imagination n'a plus aucune valeur dans la mesure où elle est un élément qui entre en contradiction avec le vrai :

Le plus bel éloge que l'on pouvait faire autrefois d'un romancier était de dire : « Il a de l'imagination. » Aujourd'hui, cet éloge serait presque regardé comme une critique. C'est que toutes les conditions du roman ont changé. L'imagination n'est plus la qualité maîtresse du romancier.¹⁴

Le style des romanciers naturaliste reflète la règle du vrai, de la représentation du réel, où même les conversations ne sont pas modifiées en utilisant un langage de registre élevé, ou en coupant les mots ou les circonstances désagréables dont on parle ; « Les romanciers naturalistes ont déjà écrit d'excellents modèles de dialogues ainsi réduits aux paroles strictement utiles »¹⁵.

La typologie de registre et d'intrigue du roman ne définit plus la qualité de l'œuvre : le plus on est proche du vrai, le plus sa qualité est bonne. Le naturalisme envisage une nouvelle approche philosophique à la vie, pas seulement à l'art ; on parle de purger tous

¹¹ *Ivi*, pp. 127-128.

¹² É. Zola, *Correspondance*, cit., p. 89.

¹³ *Ivi*, p. 8.

¹⁴ É. Zola, *Le Roman expérimental*, cit., p. 205.

¹⁵ *Ivi*, p. 154.

les artifices des conventions sociales, de se focaliser sur la séquence des événements qui ont lieu. La grandeur des écrivains n'est pas créer des mondes parfaits, mouvés par des sentiments héroïques et fiers, un écrivain montre sa grandeur quand il peint son époque et en accepte les sujets, sans les inventer. Zola dénonce donc le romantisme puisqu'il se centre sur de sentiments personnifiés, les personnages romantiques n'ont pas leur propre psychologie, ils sont la représentation humaine d'un sentiment, ils sont des héros en marbre ou de carton, opposés aux hommes en chair en os avec leur originalité propre¹⁶, des romans naturalistes. La littérature française avait proposé des récits avec des histoires invraisemblables qui racontaient seulement de gens de grande oralité et courage, en cachant tous les attitudes mesquins typiques du genre humain. Les courants du passé, comme la formule romantique et classique, sont en effet :

« Basées sur l'arrangement et sur l'amputation systématique du vrai. On a posé en principe que le vrai est indigne [...] aujourd'hui, les naturalistes arrivent et déclarent que le vrai n'a pas besoin de draperies ; il doit marcher dans sa nudité »¹⁷.

Les naturalistes ont le devoir d'épurer la fiction littéraire, car la présence d'un élément scénique dérouté le style d'un récit, faisant lui perdre la connotation naturaliste. La fiction est impureté et elle doit être coupée de toute la production littéraire et théâtrale.

Le travail préparatoire aux romans de Zola incarne la cause de la recherche du vrai : sa méthode était très intensive et longue, la genèse d'un roman comprenait beaucoup de documentation. Les brouillons de tous ses romans étaient précédés par la lecture de traités médicaux et scientifiques, par mois d'étude de l'environnement où les romans auraient eu lieu, et par une analyse détaillée des aspects physiques et psychologiques des personnages¹⁸. Le résultat est une série de romans très soignés. Selon la philosophie naturaliste zolienne, la recherche du vrai consiste à se documenter, la documentation est donc le mot-clé. L'auteur a planifié le cycle des Rougon-Macquart comme s'il était un architecte. Pour composer *Germinal*, Zola passe une semaine dans les mines à Anzin – dans la région Hauts-de-France – pendant une grève, il visite tous les lieux et les logements où il parle avec le personnel qualifié¹⁹. Le recueil d'informations comprend aussi des notes concernant la question ouvrière et la pensée socialiste²⁰.

¹⁶ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples*, Paris, Bibliothèque – Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1895, p. 19.

¹⁷ *Ivi*, p. 18-19.

¹⁸ F. Conti, S. Irrera Conti, "On Science and Literature", cit., p. 866.

¹⁹ L. Della Bianca, *Introduzione alla grandezza*, cit., p. 26

²⁰ *Ibidem*.

Le septième roman de la série, *L'Assommoir* (1877), devient une étude sur le langage des faubourgs parisiens et peinture de la classe ouvrière²¹. Les romans du cycle sont des études de quotidienneté qui respectent la règle stylistique du vrai, mais ils présentent une seconde fonction de dénonciation des conditions de vie des classes moyennes. Une recherche du vrai si spécifique, est-elle une technique employée par l'auteur pour informer ses lecteurs, pour leur montrer la réalité dans laquelle ils vivent d'un point de vue externe ? Regarder les situations de l'extérieur aide à les considérer dans leur totalité et à mieux les comprendre. Cette technique pourrait être adoptée comme une forme de dénonciation : raconter le vrai, mais sous forme de romans. La littérature naturaliste incarne une fonction sociale, d'information, soit pour ce qui concerne la représentation de la réalité, soit pour l'insertion des dogmes scientifiques.

La vérité des personnages et des situations est au niveau plus haut que l'art peut rejoindre, toute l'inventivité de l'auteur est dans la représentation du quotidien²², sa forme de génie est la compétence dans la transposition de la nature tel quel. Zola a décidé de donner ses dossiers et ses manuscrits préparatoires à la Bibliothèque nationale²³. Ce faisant, l'auteur se démontre disponible à faire connaître comment il a organisé le cycle, et toutes ses études qui seront fondamentales pour l'étude des caractéristiques du naturalisme. Il se montre visionnaire, il avait l'espoir que le naturalisme continuerait au cours des années et il a donc partagé tout son effort de recherche.

Mais Zola entre en contradiction quand, dans ses *Notes générales sur la nature de l'œuvre*, à propos de la base scientifique il admet que :

Il est indifférent que le fait générateur soit reconnu comme absolument vrai ; ce fait sera une hypothèse scientifique, empruntée aux traités médicaux. Mais lorsque ce fait sera posé, lorsque je l'aurai accepté comme un axiome, en déduire mathématiquement tout le volume, et être alors d'une absolue vérité.²⁴

Ce n'est donc pas important si la base scientifique employée est vraie ou pas, car à partir du moment où elle sera fixée, elle deviendra automatiquement vraie, un dogme. L'auteur déclare qu'un « souffle de passion » devra toujours animer les œuvres²⁵ : qu'est-

²¹ É. Zola, *Correspondance*, cit., Lettre à Albert Millaud du 3 septembre 1876, p. 112.

²² L. Della Bianca, *Introduzione alla grandezza*, cit., p. 21.

²³ Agnès Sandras, Charles-Éloi Vial, « Zola à la Bibliothèque nationale », dans *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 2016, No. 42, pp. 145-152, p. 148, disponible en ligne <https://journals.openedition.org/genesis/1660> [11/07/2022].

²⁴ Émile Zola, *Notes générales sur la nature de l'œuvre*, ms., Paris, Bibliothèque Nationale, cod. NAF10345, 1868, f. 9 à 13.

²⁵ *Ibidem*.

ce qui c'est ce « souffle de passion » ? On peut le considérer comme l'imagination – qui devient la subjectivité de l'œuvre –, ou comme l'esprit, la verve, qui anime les récits. Le thème du vrai de la doctrine naturaliste devient un paradoxe : l'inventivité joue un rôle important, en considérant que Zola ne développe ses œuvres sur la base de faits divers, mais les invente.

On a vu la rigoureuse application zolienne des dogmes scientifiques à ses œuvres littéraires, et également les petits paradoxes. Henri Mitterrand, dans l'article « Zola est-il un naturaliste ? » décide d'étudier la figure de l'auteur aussi minutieusement que ce dernier avait fait dans ses ouvrages critiques. En faisant une analyse particulière, et éventuellement exagère, la production zolienne ressemble plus un panégyrique. Les notions sont élaborées jusqu'à un certain point, mais le moyen préféré est celui de la répétition assidue ; une insistance dogmatique²⁶ prévaut dans ses ouvrages critiques et il lui est donc associé le terme « scientisme » – une confiance aveugle dans la science²⁷, qui est pourtant encore en phase de développement. L'expression maximale de sa pensée s'oppose à sa faible autocritique, l'insistance de se vouloir prononcer n'est pas la même quand il parle des autres auteurs et quand il parle de ses controverses. Si le mouvement se fonde sur la recherche de la vérité de la nature, pourquoi Zola, a-t-il choisi de se documenter seulement avec quelques visites ? Il aurait dû faire des études plus approfondies, sur la base de livres d'histoire et témoignages, surtout pour le but scientifique du courant. Il n'y a pas eu un véritable « culte du document et de l'investigation »²⁸, le mot « documentation » désigne un travail de recherche et de recueil. La seule réponse adaptée est qu'un procès de documentation détaillé aurait transformé le roman narratif dans un roman descriptif. Zola veut donner la majorité d'espace aux actions du personnage, la description claire des milieux aide les lecteurs à s'identifier dans les contextes, ensuite c'est l'action l'élément qui plus inclut le public. En effet, tout le travail des Rougon-Macquart est une démonstration de l'hérédité sur les comportements des individus.

²⁶ Henri Mitterrand, « Zola est-il un romancier naturaliste ? », dans *Australian Journal of French Studies*, 2020, I/57, pp. 154-162, p. 157, disponible en ligne <https://doi.org/10.3828/AJFS.2020.15> [04/11/2022].

²⁷ *Ivi*, p. 156.

²⁸ *Ivi*, p. 157.

CHAPITRE 2 – Le roman naturaliste

Section 2.1 – Les fondements scientifiques

Notre auteur a synthétisé le fondement théorique de *Les Rougon-Macquart* en même temps de leur rédaction. La culture française de l'époque n'était pas prête à accepter une pensée qui s'éloignait de l'esprit romantique, au point qu'initialement Zola a réussi faire connaître sa propre étude théorétique seulement à la Russie via la revue *Le Messenger de l'Europe (Вестник Европы)*²⁹ ; Paris, symbole de la culture, a presque refusé, si non ignoré, ses idées positivistes, naturalistes, et scientifiques. *Le Roman expérimental* est une Bible laïque du mouvement naturaliste, la seule œuvre de l'époque qui en cite explicitement les éléments principaux.

Claude Bernard, physiologue français, est la figure clé de la préparation théorique des romans d'Émile Zola, ce dernier en effet en était un grand admirateur. *Le Roman expérimental* (1880) devient un éloge à la figure de Bernard ; Zola en citant l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* affirme : « Ce livre [...] va me servir de base solide »³⁰. De surcroît, l'auteur avait aussi consulté *Leçons de physiologie expérimentale appliquée à la médecine* de Bernard, œuvre mentionnée dans *Documents et plans préparatoires des Rougon-Macquart*³¹, pour approfondir l'étude des savoirs biologiques à la base des Rougon-Macquart.

Le déterminisme est un de premiers concepts de nature scientifique cité, il s'agit d'un principe selon lequel les phénomènes qui se manifestent sont liés entre eux par une cause qui leur est antécédente ; la réalité est l'aboutissement d'enchaînements de cause à effet. Celui-ci va de pair avec la méthode expérimentale ; on pourrait qualifier les deux comme les pivots principaux de toute la doctrine expliquée par Zola. En suivant la méthode expérimentale, le romancier naturaliste se fait tout d'abord « observateur »³² de la réalité pour rechercher l'élément du fond qu'il utilisera comme arrière-plan/point de départ. La deuxième étape consiste à faire jouer les personnages à l'intérieur du fait ou arrière-plan proposé, comme si l'auteur était un « expérimentateur »³³.

²⁹ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Bibliothèque – Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1902, p. II.

³⁰ *Ivi*, p. 1.

³¹ Fiorenzo Conti, Silvana Irrera Conti, « On Science and Literature: A Lesson from the Bernard–Zola Case », dans *Bioscience*, 2003, IX, Vol. 53, pp. 865-869, p. 867, disponible en ligne <https://academic.oup.com/bioscience/article/53/9/865/312091> [09/07/2022].

³² É. Zola, *Le Roman expérimental*, cit., p. 7.

³³ *Ibidem*.

Dans le détail, le nœud de la méthode consiste à mettre les personnages dans des contextes inspirés de la réalité, mais modifiés selon les exigences spécifiques, pour voir le développement de leurs réactions et leurs réponses comportementales par rapport à une routine anormale. La méthode expérimentale pourrait être définie comme une opération mathématique : les arrière-plans, additionnées aux actions des personnages, donnent comme résultat des phénomènes. C'est à ce moment que le déterminisme, ou plutôt un double déterminisme, entre en scène : les situations vécues par les êtres déterminent leurs réactions ; ces réactions à leur fois détermineront des événements successifs. On peut considérer le déterminisme comme la macro logique des romans naturalistes, l'accent est mis sur la séquence cause-effet, sans donner trop d'importance au pourquoi ; le besoin d'explications n'est pas prévu, on signale simplement ce qui se passe. Il pourrait être envisagé comme une macro logique car il est le parapluie qui comprend d'autres concepts biologiques et scientifiques plus spécifiques, sur lesquels les romans s'appuieront. Choisir le déterminisme signifie écarter le hasard et le caractère aléatoire de la nature : « Zola [...], tout en étant un adepte des sciences biologiques, ne conçoit pas le hasard comme un élément pertinent dans sa conception déterministe de la vie »³⁴. La mécanique du déterminisme est comprise dans toutes les notions de milieu et hérédité, il en est le pivot et devient le cœur même de la pensée naturaliste ; la structure générale est toujours celle de la succession cause-effet, aspects qui se stimulent mutuellement à l'infini.

Bien que le mouvement du naturalisme suive une ligne scientifique, il persiste un élément qui n'est pas du tout objectif : la main de celui qui écrit. *Le Roman expérimental* indique que la seule subjectivité des écrits naturalistes est le pouvoir décisionnel de l'auteur sur la manière de mener les expérimentations : « Nous dirigeons les phénomènes ; c'est la notre part d'invention, de génie dans l'œuvre »³⁵. Ainsi, l'écrivain naturaliste expérimente à sa guise pour rédiger une sorte d'étude personnelle sur le fonctionnement des mécanismes de la nature humaine. Et il continue : « Il est certain qu'une œuvre ne sera jamais qu'un coin de la nature vu à travers un tempérament »³⁶ – affirmation successivement modifiée par l'auteur dans *Mes Haines* (1893), où le mot « nature » substitue le mot « création ». La rigueur scientifique naturaliste semble intégrer la subjectivité, qui se croise à son pragmatisme.

³⁴ Thomas Klinkert, Gisèle Séginger, « Introduction », dans Id., *Littérature française et savoirs biologiques*, cit., pp. 1-14, p. 8.

³⁵ É. Zola, *Le Roman expérimental*, cit., p. 10.

³⁶ É. Zola, *Le Roman expérimental*, cit., p. 111.

En définitive, Zola nie indirectement l'objectivité pure du romancier expérimentateur, son pouvoir décisionnel devient le point de vue à travers lequel le lecteur lira les livres. Généralement, l'auteur tendra toujours à refléter sa philosophie et son être dans ses œuvres, même si involontairement. Dans la *Lettre à Antony Valabrègue* du 18 août 1864, Zola introduit la théorie de l'Écran³⁷ : une œuvre quelconque ne sera jamais impartiale. L'œuvre d'art devient une fenêtre sur la création, la réalité n'y sera jamais pure et exacte, mais toujours filtrée par l'écrivain, « Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité »³⁸. Il s'agit de la discrétion de l'artiste dans l'action de modeler la Nature, afin de la transformer en Art et fournir le produit au public :

Ainsi, tout enfantement d'une œuvre consiste en ceci : L'artiste se met en rapport direct avec la création, la voit à sa manière, s'en laisse pénétrer, et nous en renvoie les rayons lumineux, après les avoir, comme le prisme, réfractés et colorés selon sa nature³⁹.

D'un point de vue philosophique personne n'a la possibilité de connaître la réalité exacte, ses yeux sont le filtre : la nature vraie est la réalité de « chacun » moins le filtre de ce « chacun » même. La rhétorique du « moi auteur » dans les œuvres, rappelle la thèse du biographisme mise en évidence par Sainte-Beuve en 1865 : « La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation »⁴⁰. Dans le cas particulier de Zola, la littérature ne reflète pas seulement les choix de l'auteur, mais on y trouve des aspects autobiographiques aussi ; par exemple, *Le Docteur Pascal* présente des références à la relation entre Zola même et la jeune Jeanne⁴¹. Ce roman est l'expression ultime de l'idéologie zolienne, puisque le protagoniste termine son étude sur l'hérédité après trente ans, en choisissant sa famille comme étude de cas. Cela laisse supposer que l'auteur ait brisé le quatrième mur – mur imaginaire qui sépare les acteurs de l'audience, la fiction de la réalité : Zola révèle, à travers le docteur Pascal, les recherches qu'il a employées dans ses œuvres. Il dévoile la signification et le but implicites des Rougon-Macquart, un cycle qui se développe sur la base de principes scientifiques.

³⁷ Émile Zola, *Correspondance. Les lettres et les arts*, Paris, Bibliothèque – Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1908, Lettre III à Antony Valabrègue du 18 août 1864, p. 13.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 11.

⁴⁰ Charles Augustin de Sainte Beuve, *Nouveaux lundis*, Paris, Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1865, Tome III, p. 15.

⁴¹ L. Della Bianca, *Introduzione alla grandezza*, cit., p. 31.

Autre paradoxe qui concerne la subjectivité regarde le procédé de rédaction qui devrait envisager seulement des actions qui ne touchent pas l'intervention de l'auteur, soit la fidélité à la vérité et la suivante documentation et l'expérimentation. C'est indéniable que le facteur imagination n'est pas tout à fait éliminé, puisque les histoires et les personnages sont inventés, Zola parle de choisir, inventer le fait-divers⁴². Il ne s'agit pas d'évènements qui ont réellement eu lieu, ou des pages d'actualité copiés dans les romans. On précise toutefois que l'inspiration est réaliste.

Le Roman expérimental dédie des pages au thème du milieu, qui est un autre pivot de l'école naturaliste et zolienne. Zola en différencie deux typologies : le milieu extérieur ou extra-organique, et le milieu intérieur ou intra-organique⁴³. Il admet de donner grande importance au milieu qui a un rôle capital dans l'étude d'une famille et d'un groupe d'êtres vivants⁴⁴. On trouve une petite référence à l'hérédité, composante essentielle de l'arrière-plan des Rougon-Macquart, qui « a une grande influence dans les manifestations intellectuelles et passionnelles de l'homme »⁴⁵. L'auteur n'approfondit pas le thème de la transmissibilité, en fin de compte *Le Roman expérimental* est une sorte d'étude romancé qui consacre la majorité des pages à la méthode expérimentale. Le milieu intra-organique et (les lois de) l'hérédité, sont-ils connectés entre eux ? La spécification « intra-organique » renvoie à l'intimité de l'individu, elle circonscrit l'idée de milieu à l'être vivant comme individu seul et, dès lors, elle concerne un caractère propre exclusif de ce dernier. Le milieu intérieur d'une personne représente peut-être sa vision de la réalité, sa façon de réfléchir, de penser, de faire, un élément inné qui dérive des générations précédentes ; autrement dit, l'hérédité génétique est ce qui génère le milieu intra-organique d'une personne. Les ascendants laissent aux postères toute une série de caractéristiques qui vont conditionner les vies de ces derniers. Dans *Les Rougon-Macquart*, c'est la folie de tante Adelaïde (Dide) qui va être le caractère transmis héréditairement et qui déterminera le mauvais sort de la famille tout entière. Son infirmité crée une fêlure dans la physiologie de chaque personnage, en causant une série de situations de malaise dans leurs vies. Émile Zola n'est pas le premier auteur qui parle de l'importance du milieu comme déterminant des comportements humains, il s'appuie

⁴² É. Zola, *Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques*. Paris, Bibliothèque – Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1893, p. 175.

⁴³ É. Zola, *Le Roman expérimental*, cit., p. 13.

⁴⁴ *Ivi*, p. 18.

⁴⁵ *Ibidem*.

notamment sur Hippolyte Taine, père du naturalisme. Ce dernier soutenait que l'histoire, les œuvres d'art et la réalité étaient définies par trois facteurs : la race, le milieu, le moment. Il faut souligner que la théorie des trois facteurs n'est pas à son tour une invention de Taine, car il a réélaboré à sa fois la théorie de Thomas Buckle, une méthode liée à un ou plus paramètres qui déterminent la nature ou la réalité. Selon cet auteur, c'est l'ensemble des facteurs climat, sol et milieu physique et moral (on voit encore la dichotomie du principe du milieu) qui constituent la civilisation⁴⁶. Zola se relie à la théorie des trois facteurs, l'ordre de ces mots nous emmène juste au sous-titre de *Les Rougon-Macquart*, soit « *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* ». Ici, la famille peut être vue comme le correspondant de la race ; la double notion du milieu – la France du second Empire sous une perspective externe, et la physiologie anormale causée par tante Dide de chaque personnage, sous une perspective interne – et, enfin, le moment correspond à l'époque du second Empire : la période entre 1851 et 1870. L'auteur indique explicitement qu'il s'appuie sur Taine, en citant brièvement sa pensée dans la *Lettre à Antony Valabrègue* du 18 août 1864.

Toutes les intentions de l'auteur par rapport au plan des Rougon-Macquart avaient été explicitement décrites dans la préface du premier roman du cycle, soit *La Fortune des Rougon* (1871). Probablement, il a voulu anticiper un possible commentaire négative du public, et il a choisi d'expliquer toute de suite l'arrière-plan thématique de ses récits. À travers la lecture des péripéties de chaque membre de la famille, on va apprendre le contexte historique aussi, soit le Second Empire : « Ils racontent ainsi le Second Empire, à l'aide de leurs drames individuels »⁴⁷. Chaque roman suit l'évolution de la famille, des premiers membres (les aînés) jusqu'à les générations plus juvéniles, et pour cette raison le premier roman est identifié comme les Origines⁴⁸ de la double famille Rougon-Macquart. L'avant-propos est rempli de mots-clés qui renvoient aux théories zoliennes (« milieu », « tempéraments », etc.), il est la condensation parfaite du mode d'action littéraire de Zola, et cet ensemble de termes fait penser à une série de romans didactiques du point de vue scientifique, mais sans la préface ce serait presque impossible comprendre tous les principes à la base des romans.

⁴⁶ Éric Gasparini, « Hippolyte Taine », dans *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2014, II, No. 40, pp. 229-242, p. 232, disponible en ligne <https://www.jstor.org/stable/24610808> [30/08/2022].

⁴⁷ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*. Paris, Librairie Internationale – A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, éditeurs, 1871, p. 6.

⁴⁸ *Ibidem*.

L'arbre généalogique et la préface citée sont donc les éléments techniques du cycle qui le rendent une œuvre qui est quelque chose de plus par rapport à la simple narration. *Les Rougon-Macquart* sont un double, la narration d'un part et la vision technoscientifique du développement d'une famille de l'autre.

Section 2.2 – L'hérédité

Le thème de l'hérédité est ce qui distingue *La Comédie Humaine* de Balzac de *Les Rougon-Macquart*. C'est le mot « milieu » qui est commun aux deux auteurs. La première œuvre se focalise sur l'étude des types humains et sur les éléments externes qui définissent leurs sentiments, leurs comportements et leur approche à la vie. La seconde, va à la recherche des liens qui concernent l'hérédité psychologique entre les membres d'une famille. Dans l'œuvre zolienne, l'élément physique qui est le symbole de cette matière est l'arbre généalogique (Arbre-texte) contenu dans *Le Docteur Pascal*, qui a la fonction de montrer les relations entre les personnages de la série et donc de dévoiler l'origine de la tare héréditaire : l'hérédité est en effet le fil d'Ariane des Rougon-Macquart comme on l'a dit, les deux tomes du *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux* sont la première source de formation sur l'hérédité de Zola, mais il en réélabore les théories. Il n'adopte en effet pas la conception rigide et déterministe de l'hérédité⁴⁹ étant donné qu'il introduit dans son cycle la possibilité de l'innéité des traits de personnalité dans les individus humains. L'innéité zolienne est liée à l'influence du milieu. La conception d'innéité est interprétée seulement comme justification de la possible variation individuelle d'un sujet⁵⁰, donc quand un individu présente un nouveau caractère différent de ceux de ses générateurs. Dans tout cas, « Il ne peut y avoir d'innéité d'espèces »⁵¹, une espèce ne peut pas être innée, mais l'individu qui y appartient peut et il en est considéré l'exception.

La première évidence de l'hérédité est la ressemblance physique, interne ou externe, entre produits et auteurs. Ce qu'on appelle la ressemblance interne concerne par exemple les dimensions du cerveau, la conformation du système circulatoire, digestif, etc. ; tandis que, des exemples de ressemblance externe sont la hauteur et la transmission des traits physiologiques. Les deux ressemblances varient dans chaque individu. La transmission de génération en génération vaut aussi pour la faiblesse et la force générale de la vie – qui sont deux traits de la vigueur physique contraires l'un à l'autre, relatifs à la résistance

⁴⁹ L. Della Bianca, *Introduzione alla grandezza*, cit., p. 136.

⁵⁰ Germana Pareti, « Prima e dopo Lamarck. Il miglioramento della specie umana tra ereditarietà e degenerazione », dans *Studi Francesi*, 2016, II/38, pp. 216-232, p. 219, disponible en ligne <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.4263>.

⁵¹ Prosper Lucas (Dr.). *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux. (Avec l'application méthodique des lois de la procréation au traitement général des affections dont elle est le principe)*. Paris, J. B. Baillière, Libraire de l'Académie Royale de Médecine, 1847-1850, Vol. 1, p. 97.

devant les maladies – et pour la force de propagation (ou force de fécondité). Tout ce qui concerne l'activité mentale aussi suit les règles de l'hérédité :

L'activité mentale obéit aux mêmes lois de la génération que toutes les autres formes de l'activité psychologique de l'être.

Il y a transmission évidente au produit de la force et de la nature intellectuelle de ses générateurs⁵².

Zola synthétise les typologies d'hérédité qu'il a lu dans le deuxième volume des *Traité*s de Lucas, et il les reporte dans *Le Docteur Pascal*, où Pascal devient l'idéateur de ces théories. Le narrateur omniscient indique les principes héréditaires en les anticipant par la question-point de départ de la recherche faite par le docteur : « Quelles étaient les lois de la vie ? »⁵³. Ce dernier, comme Zola pour ses romans, a accumulé et classé éléments pour rédiger sa recherche. Le protagoniste s'est concentré sur le recueil des faits regardant sa famille et il a essayé de supposer des principes qui les lient.

À la base de ce qu'il a observé, Pascal a catalogué quatre typologies d'hérédité :

1. Hérédité directe⁵⁴ : l'enfant ressemble physiquement et moralement à la fois à sa mère et à son père.
2. Hérédité indirecte⁵⁵ : l'enfant présente des ressemblances avec ses collatéraux.
3. Hérédité en retour⁵⁶ : la transmission des traits passe quelque génération, par conséquent l'enfant ressemble à des parents appartenant aux générations de distance.
4. Hérédité d'influence⁵⁷ : l'enfant hérite les caractéristiques du conjoint précédent de sa mère (l'homme n'est pas son père).

Rien n'est laissé au hasard car Pascal présume même des situations où il est impossible de tracer les origines des traits de personnalité et physiques soit parce que l'enfant est un être nouveau qui ne présente donc aucune ressemblance avec ses parents, soit parce que l'enfant est un mélange confus et indiscernable des caractères des parents : l'innéité⁵⁸.

Le docteur Prosper Lucas parle aussi de l'état latente de la maladie, qui est la prédisposition sans la certitude de tomber malade, c'est-à-dire la possibilité de tomber

⁵² P. Lucas, *Traité philosophique et physiologique*, cit., Vol. 1, p. 576.

⁵³ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, Paris, Bibliothèque – Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1893, p. 36.

⁵⁴ *Ivi*, p. 37.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

malade. L'écart entre la prédisposition et l'effectif développement de la maladie peut se réaliser en trois façons différentes :

1. L'absence, la latence de la maladie, qui ne se manifeste du tout⁵⁹.
2. Le fatal développement de la maladie, une situation totalement contraire au point 1⁶⁰.
3. Un agent externe, sauf l'hérédité, qui déclenche la prédisposition⁶¹.

Pour comprendre la tare héréditaire qui glisse dans le sang des familles Rougon et Macquart et qui a son origine dans la Tante Adélaïde, on doit appliquer les théories à la circonstance, dans ce cas, à sa folie. Il n'y a pas d'évidences qui témoignent que ce trait est héréditaire, mais *La Fortune des Rougon* nous informe de deux faits qui ont eu lieu auparavant les accidents nerveux de la femme, qui sont respectivement la mort de son premier et de son second mari. Cela dit, on peut tirer deux conclusions : (1) la mort des deux maris aimés a été la seule raison pour laquelle Adélaïde est devenue folle, ou (2) elle avait déjà une prédisposition à des infirmités mentales à cause d'une possible malformation du cerveau ou du système nerveux, et les nouvelles des décès l'ont complètement détériorée. De toute façon, le fait a été un choc moral terrible et l'a jetée dans la démence⁶². La supposition (1) nous met face à une nouvelle forme d'innéité, qui est l'hérédité du milieu, où certaines circonstances importantes exercent une influence significative sur les êtres humains qui causent, dans la majorité des cas, des aggravations mentales ou physiques. La supposition (2) s'appuie complètement sur le point 3 de la latence de la maladie.

La transmission de la fêlure est expliquée comme la suite d'une première lésion, qui contamine les individus déjà mis à la preuve par les milieux où ils vivent, en donnant naissance aux vices et aux vertus⁶³. On peut déduire que le milieu est la seule force rigoureuse, certaine et déterminante de la nature des individus. Si l'hérédité peut sauter une génération, s'il existe des êtres « innés », ou bien encore des individus qui présentent une possible tendance à la maladie (état latent), et que malgré tout deviennent malade, cela signifie que le milieu a toujours la capacité de produire des conséquences sur des êtres.

⁵⁹ P. Lucas, *Traité philosophique et physiologique*, cit., Vol. 2, p. 580.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, cit., p. 73.

⁶³ *Ivi*, p. 127.

Le point de vue général de l'œuvre balzacienne, est différent par rapport au point de vue spécifique de Zola. Qui plus est, ce dernier ne se limite pas à communiquer qu'il y a des forces à la base de la définition des caractères humains, mais il montre l'application de ces forces sur les familles-cobayes, sujet de ses romans. En outre, si Balzac n'avait pas explicité que son œuvre se voulait historique par rapport à la société française, il aurait été peut-être accusé par Zola d'être un romantique vu que ses personnages incarnent des attitudes et des caractères. La différence entre le réalisme et le naturalisme est nette : le premier est la représentation de la réalité, le deuxième en est l'étude intrinsèque.

CHAPITRE 3 – Considérations sur le mouvement

Section 3.1 – Avènement et établissement du naturalisme

La sincérité de Zola lors qu'il parle des auteurs qu'il estime est frappante ; en rédigeant *Les romanciers naturalistes*, le chapitre "Naturalisme au théâtre" de *Le Roman expérimental* et l'œuvre homonyme *Le Naturalisme au théâtre*, il crée un véritable guide historique-littéraire sur les écrivains qui ont marqué l'époque naturaliste et il propose une analyse du panorama culturel de l'époque. Le chapitre *Naturalisme au théâtre* retrace l'avènement du naturalisme, grand changement dans la culture française ; la nouveauté emmenée par ce courant est reliée aux modifications que le panorama historique et scientifique a subies. L'auteur établit qu'il y a un parallélisme des révolutions du XVIII^e siècle entre science, histoire et art littéraire ; la première révolution concerne la science, l'empirisme est abandonné et la nouvelle approche est celle d'expérimenter et d'analyser, plutôt que d'étudier des éléments qui sont sous nos yeux et les synthétiser ; on registre une préférence pour une méthode active et constructive, non passive. Chaque bouleversement en déterminera d'autres parce que notre réalité est collective et toute liée, elle fonctionne grâce à toutes les unités dont elle est composée, donc une rupture ou une altération en modifie la structure : « Il est rare qu'une révolution s'accomplisse dans le calme et le bon sens »⁶⁴. Si la Révolution française (deuxième révolution), représente la fin de la société d'ancien régime qui emmènera à une résurrection sociale – en sapant la vieille conception d'état – conformément, le naturalisme est la Révolution en contexte artistique qui marque le passage entre la chute du classique et l'émergence du nouveau courant : « La formule naturaliste va être à notre siècle ce que la formule classique a été aux siècles passés »⁶⁵, Zola avait des attentes très positives envers l'évolution du naturalisme : « L'avenir est au naturalisme »⁶⁶. La nouvelle conception de littérature envisagera la simplification de la littérature à simple transposition des mécanismes de la nature et qu'elle s'agira pareillement d'un retour à la nature⁶⁷, un reportage de la nature résultat de l'observation : le naturalisme est « la peinture de ce qui est »⁶⁸. L'arrivée du naturalisme est précédée par le romantisme qui est la première révolte nécessaire⁶⁹ à défaire le classique, qui sera puis éradiqué totalement.

⁶⁴ É. Zola, *Le Roman expérimental*, cit., p. 116.

⁶⁵ *Ivi*, p. 131.

⁶⁶ É. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, cit., p. 22.

⁶⁷ É. Zola, *Le Roman expérimental*, cit., p. 129.

⁶⁸ *Ivi*, p. 115.

⁶⁹ É. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, cit., p. 7.

Zola soutient le romantisme seulement pour son courage de révolte envers le classicisme.

À propos du théâtre, afin que cette révolte naturaliste soit complète, lui aussi ne devra plus être esclave des règles classiques, en fait selon l'auteur le théâtre nécessite une révolte vraiment puissante pour briser ses pivots. Le théâtre ne devra plus être le genre représentant le vieux monde austère, réticent aux rénovations.

Pendant deux siècles la formule théâtrale est restée la même⁷⁰, sauf quelque petit changement. Zola énonce qu'en France le roman et le théâtre se sont développés de deux façons différentes⁷¹, alors que le roman a progressé, le théâtre s'est paralysé à cause de la rigidité classique, qui était trop forte pour pouvoir faire de la place à un souffle de fraîcheur ; Denis Diderot et Louis-Sébastien Mercier sont ceux qui ont réussi à poser des bases qui seront reprises par le théâtre naturaliste⁷². Pour ce qui concerne la littérature, les auteurs plus importants pour le développement du roman naturaliste sont Stendhal et Honoré de Balzac, suivis de Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt⁷³ et enfin Alexandre Dumas⁷⁴. La vision zolienne envisage les deux premiers comme ceux-ci qui ont lutté contre le dissens de la critique, mais qui ne se sont pas découragés à essayer la formule naturaliste ; et que c'est avec Balzac que le naturalisme triomphe⁷⁵, puis c'est Flaubert qui pousse le romantisme⁷⁶ – ou pour mieux dire, « balaie » – grâce à son talent. Comme on a vu plus haut, l'impersonnalité naturaliste permet de reporter sur le papier toute la réalité, y compris l'immoralité classique – par exemple les thèmes de l'alcoolisme et de la promiscuité, le langage vulgaire –, et probablement cela a été une des raisons qui a ralenti la réussite de la littérature naturaliste. La France a toujours vanté une solennelle image de grandeur et il était nécessaire que l'art soit convenable et moral. Une autre difficulté qui a limité la fortune du mouvement est l'absence d'une critique naturaliste⁷⁷, qui en conduisant le développement et l'aboutissement, qui lui fasse de la publicité, car la critique pouvait être un moyen de diffusion des nouvelles des œuvres naturalistes.

Les jeunes romanciers avaient l'espoir que Taine pouvait être le partisan et le chef de

⁷⁰ É. Zola, *Le Roman expérimental*, cit., p. 129.

⁷¹ *Ivi*, p. 119.

⁷² *Ivi*, p. 129.

⁷³ *Ivi*, p. 123.

⁷⁴ *Ivi*, p. 134.

⁷⁵ *Ivi*, p. 117.

⁷⁶ *Ivi*, p. 122.

⁷⁷ Émile Zola, *Documents Littéraires. Études et portraits*, Paris, Bibliothèque – Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1926, pag. 336.

file du mouvement⁷⁸, mais Zola le peint comme un homme qui s'intéresse seulement à la philosophie et à la philologie, qui n'a pas un esprit adapté à commenter et soutenir la nouvelle littérature⁷⁹. Le mouvement naturaliste manquait donc d'un porte-drapeau, et par conséquent le mouvement n'a pas réussi à s'imposer sur les courants déjà présents. Zola ne s'était jamais reconnu comme possible chef de file du mouvement, à travers ses œuvres on ne trouve pas une prise de responsabilité, mais un style persuasif qui promeut le futur glorieux du mouvement. Devant une nouvelle typologie littéraire pas trop célèbre, le public français n'était peut-être pas au courant de ceci ; probablement, il envisageait le naturalisme comme un courant mineur. Autrement, l'audience n'était ni prête à un mélange entre science et littérature, vu qu'elles ont toujours été bien détachées et leurs buts étaient perçus comme distincts ; l'une informe et déligne les théories qui gouvernent le monde entier, l'autre amusait et distrait les gens. N'importe quel individu eut penser que la littérature est une distraction du quotidien fatigant, et les gens préfèrent à l'époque les œuvres romantiques. Il s'agit donc d'un double refus du naturalisme, l'un totalement volontaire qui justifie le désir d'une lecture charmante et sans souci ; et l'autre involontaire, imposé d'en haut par les conventions sociales, et donc l'habitude de considérer inacceptables tout ce qui ne respectait les conventions sociales de la dignité. La rigidité des conventions est cause d'étroitesse d'esprit, envers des nouveautés artistiques aussi, il suffit de voir la difficile acceptation de l'Impressionnisme.

Au XIX^e siècle, les savoirs biologiques ont eu un grand impact sur la création littéraire de l'époque, tant que des écrivains trouvent, dans ces savoirs, une nouvelle source d'inspiration et de création⁸⁰, la période constate une tendance vers la narrative psychologique – Zola même montre les caractères de ses personnages, ainsi que les liaisons entre eux –, et les conflits entre les auteurs et le public qui les lie restent un aspect évident de la culture française du siècle⁸¹. Le choix de Sophie de la matière littéraire est justement si la littérature et la science peuvent collaborer ou si les deux ne peuvent être contemplées que deux branches détachées. Les tentatives faites par les auteurs comprennent la condensation des savoirs multiples⁸² qui sont puis déformés pour

⁷⁸ Ivi, p. 338.

⁷⁹ Ivi, p. 339.

⁸⁰ T. Klinkert, G. Séginger, « Introduction », cit., p. 2.

⁸¹ David F. Bell, « Thérèse Raquin : Scientific Realism in Zola's Laboratory », dans *Nineteenth-Century French Studies*, 1995, I, Vol. 24, pp. 122-132, p. 122, disponible en ligne <https://www.jstor.org/stable/23536931> [23/09/2022].

⁸² G. Séginger, « Transmission ou trahison ? », cit., p. 79.

les rendre plus simples ou pour les accorder au contexte de l'œuvre. La littérature du siècle vise à s'éloigner de la religion, qui promouvait une inclination obscurantiste, à faveur d'une conception plus laïque du monde⁸³. Zola lui-même incarnait l'idée de la montée de la science et de la philosophie naturaliste ; sa croyance dans le progrès scientifique a été insérée dans *Le Docteur Pascal*, symbole de cette bataille. D'une côté, on trouve Félicité, Clotilde et Martine qui essayaient de bloquer l'avancement des études de Pascal afin de ne pas détruire la réputation de la famille (obscurantisme), de l'autre côté, le protagoniste qui termine sa recherche après trente ans (esprit scientifique).

Le mélange entre science et art littéraire serait impossible pour plusieurs raisons. Le refus du naturalisme est, donc, motivé aussi par l'impossibilité de mélanger les deux. Créer des histoires à base scientifique nécessite une grande compétence dans la transposition des théories ; néanmoins simplifier des théories peut être dangereux car on risque de perdre des détails qui, à niveau scientifique, font la différence. Le projet naturaliste apparaît trop ambitieux et prétentieux, en fait la critique définit que le naturalisme scientifique, dont Zola a commencé à écrire en 1878, est tout de suite apparu « impossiblement artificiel » à ses contemporains⁸⁴, une structure théorique complexe qui a été forcée pour pouvoir être adaptée au roman : d'aucune façon l'activité d'un romancier peut être comparée à celle d'un chercheur qui mène des expérimentations⁸⁵. D'une part la conviction de réussir de Zola et de l'autre l'opposition de la critique et l'incompréhension du public, créent un écart significatif qui n'est pas solutionné. Zola avait déjà dénoncé, avant la création des Rougon-Macquart et de ses ouvrages critiques, l'incapacité du public et de la critique de comprendre sa manière de faire de la littérature. En 1867, dans la préface de *Thérèse Raquin* il avait tout à fait essayé d'éclaircir son objectif, mais il est destiné à trouver des savants qui le contrarie :

« Donc il faut que je présente moi-même mon œuvre à mes juges. Je le ferai en quelques lignes, uniquement pour éviter à l'avenir tout malentendu.

Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. [...]. On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout »⁸⁶.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ D. F. Bell, « Thérèse Raquin : Scientific Realism », cit., p. 123.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Librairie internationale, 1868, préface, p. I.

Section 3.2 – Le théâtre naturaliste

André Antoine fonde en 1887 le Théâtre Libre avec l'objectif d'emmener sur la scène de nouveaux drames avec une mise en scène réaliste ; en 1881 Zola ne cite ni son nom, ni celui de quelques jeunes auteurs de grand talent dans son *Le Naturalisme au théâtre*.

A cette époque, il avait été critiqué après avoir affirmé que les théâtres étaient dénués de vrai talent et des pièces dignes d'être appelées telles, mais l'auteur ne s'intéresse pas aux critiques parce qu'il affirme le vrai : personne n'a encore réussi à trouver la formule naturaliste pour le théâtre. Cet art restera dans une situation inférieure⁸⁷, un art dépouillé, jusqu'à ce que quelqu'un d'autre ait des idées dignes et originaires pour la création des drames. D'après Zola, la première étape pour s'enfuir de la rigidité du passé est sortir de l'ordinaire ; cet effort est positif, mais « apporter la vérité et savoir l'imposer, tel doit être le but »⁸⁸. Un hypothétique dramaturge naturaliste doit poursuivre la vérité, sa foi dans le vrai doit être plus forte que le sentiment d'échec dû à la critique du public. Le naturalisme au théâtre est la mise en scène de tout sujet autour duquel les acteurs jouent et se rapportent de façon naturelle, humaine. L'insuccès de ces pièces ne serait pas lié à la vérité de la scène⁸⁹, mais aux maladresses et aux inexactitudes des dramaturges et des intrigues. L'ouvrage critique *Le Naturalisme au théâtre* offre un panorama complet par rapport au théâtre de l'époque, il s'agit d'une analyse de sa situation, et des genres théâtraux pour la plupart de ses pages.

Zola célèbre la tragédie *Rome Vaincue* (1876) de Alexandre Parodi, parce que cette version ne se focalise pas sur l'immoralité de la vestale Opimia, qui n'avait pas respecté son vœu et qui est exécutée pour cela, perspective typiquement romantique. L'accent est par contre mis sur l'horreur de l'intrigue, qui est enrichie par l'ajout d'autres personnages, qui le rendent plus réelle, plus humaine. Le but est de donner une réinterprétation naturaliste, faire développer les actions dans une manière objective et pas liée aux conventions morales de l'époque romaine. L'œuvre de Parodi est moderne, les nouveaux personnages agissent de manière réaliste, mûs par de sentiments humains, mais sans les emphatiser et sans tomber dans les caricatures de sentiments typiquement romantiques : les personnages ont une psychologie variée.

Selon notre auteur, se mettre en jeu et affronter la critique et le public, est un effort

⁸⁷ É. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, cit., p. 169.

⁸⁸ *Ivi*, p. 296.

⁸⁹ *Ivi*, p. 297.

digne de note. Georges Talray, auteur de la tragédie en quatre actes *Spartacus* (1876), est élogié parce qu'il était mouvé par une sincère passion à créer des pièces et son but était celui de les faire jouer dans n'importe quel lieu, mais au dehors de son appartement. Même si la tragédie est ennuyante, le mythe ne suit pas la vraie histoire – car il est modifié par la fantaisie de Talray – et l'intrigue et la morale sont incompréhensibles, Zola reconnaît la bonne volonté de l'auteur.

Le drame historique est une reconstitution fidèle, qui ne peut pas avoir des versions différentes puisque la source sont des documents historiques ; il ne faut pas du génie pour ce genre puisque le talent est subordonné à l'étude des ressources. La théâtralité n'est pas autant importante que la précision : « La question de mécanique théâtrale est secondaire ici »⁹⁰. Une autre typologie théâtrale qui, du point de vue zolien, est mal conçue, est le drame scientifique. Il est inadmissible d'employer un sujet à caractère scientifique (même élémentaire) pour se montrer original et battre monnaie, le choix d'un thème scientifique doit être pris et développé avec conscience si le but est didactique. Cependant, la scientificité n'est pas définie par le thème, mais plutôt par l'approche et par la structure de l'œuvre même ; les pièces naturalistes seront donc automatiquement scientifiques pour la méthode analytique et expérimentale. La dernière formule dramatique dont l'auteur naturaliste parle est le drame patriotique, dont un exemple est *Hetman* (1877) de Paul Déroulède. Commenter le drame patriotique est une action très délicate car on peut être considéré des citoyens contre la patrie, mais Zola ne se décourage pas et souligne de nouveau que choisir un thème approprié est la solution la plus facile pour que l'œuvre ait du succès. Déroulède séduit le public seulement à travers l'exaltation du patriotisme, de Dieu, de l'honneur, sans s'avoir occupé de la forme et des vers. Les sentiments des drames patriotiques ne valent rien sans une structure solide derrière.

En général, l'adoption de la méthode naturaliste au théâtre entre en conflit avec les conventions dramatiques⁹¹ ; le théâtre est un art littéraire qui se focalise sur la mise en évidence des sentiments, tandis que la formule naturaliste évite que les personnages les personnifient, davantage que les émotions ne doivent pas guider l'intrigue. Le naturalisme, avec ses principes, s'oppose à l'art dogmatique du théâtre, exploite d'émotions. Il est plus facile d'adapter le naturalisme à la comédie, au moins l'aspect de la vérité sur la scène peut être réalisé à travers l'emploi des personnages qui

⁹⁰ *Ivi*, p. 248.

⁹¹ *Ivi*, p. 283.

appartiennent aux classes sociales inférieures et qui parlent l'argot, par exemple.

L'argot est un élément de la vie réelle, amusant et qui fait rire⁹² : dans le contexte théâtral il représente une manière ambivalente d'entretenir le public et respecter la doctrine naturaliste du vrai, au même temps. Une comédie qui s'approche au naturalisme est *Monsieur Chéribois* (1878), écrite par Louis Davyl. La description de la maison de la famille Chéribois est précise, mais l'auteur tombe dans les conventions de la littérature dramatique. On perçoit qu'il a un manque de confiance dans la réussite du naturalisme, car aucun auteur n'en suit les idées jusqu'à la fin ; le risque d'un probable échec dû aux thèmes du nouveau courant est trop grand, c'est donc plus facile conclure avec des thèmes typiquement romantiques qui attirent sans aucun doute plus de consensus.

La pièce à thèse *le Père* (1877) de A. Decourcelle et J. Claretie touche l'idée qu'un père adoptif (M. Darcey) est parfaitement capable d'aimer et élever un enfant (Georges) comme s'il était son fils biologique. Alors, c'est peu croyable que Georges, bien qu'il a une douce petite copine et un père qui l'aime et qui s'est toujours occupé de lui, va chercher son père adoptif qui est censé d'avoir violé la mère. Selon Zola, cette dernière intrigue est superflue et hors-contexte, l'histoire du père adoptif qui élève le fils était déjà complète. Les auteurs ont voulu ajouter de l'action pour rendre la pièce un drame⁹³, mais en réalité, un individu n'a pas besoin de se venger d'un fait qui ne l'a jamais touché, vu que Georges a grandi seulement avec M. Darcey.

Zola accorde une place même pour parler des genres théâtraux mineurs. La nouveauté du théâtre est la pantomime, un genre anglais qui, en France, est insérée dans la farce. Zola analyse les pantomimes jouées par les frères Hanlon et il leur reconnaît la technique de ne laisser pas le temps au public de s'apitoyer après une action d'accident⁹⁴, au contraire de ce qu'a lieu dans la vie réelle. Ils savent comment se comporter et comment agir sur la scène, ils sont capables d'enrichir un thème pauvre avec leur exécutions⁹⁵. Cela fait supposer que la pantomime peut être le bon genre pour le naturalisme, les acteurs ont plus de liberté que les acteurs d'un drame, la manque du script leur permet d'agir assez librement et donc tout leur invention est totalement humaine, vraie.

Le genre des vaudevilles est considéré un genre de pièces à quiproquos⁹⁶. *Bébé* (1877)

⁹² *Ivi*, p. 290.

⁹³ *Ivi*, p. 312.

⁹⁴ *Ivi*, p. 330.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ivi*, p. 340.

et *Petite Correspondance* (1878), les deux écrites par Najac et Hennequin ont eu un succès différent : la première a été bien accueillie, la seconde pas du tout. *Bébé* parle de Gaston, homme adulte qui est traité comme s'il était encore un enfant par sa mère, mais qui, sans qu'elle sache, sort déjà avec plusieurs des femmes. La pièce fait rire parce qu'à cause de la multitude des femmes, celles se mêlent et se confondent, en créant une confusion amusante ; l'intrigue base même dévient un élément amusant car il s'inspire à de vraisemblables situations piquantes de la vie réelle. Dans *Petite Correspondance*, le seul imbroglio ne fait pas divertir l'audience. Zola montre à travers cette comparaison que c'est le public qui veut maintenant des pièces qui se basent sur des circonstances vraies. *Niniche* (1878) symbolise un vaudeville vide, dont le sujet n'est pas bien développé, mais il suffit une bonne interprétation ou une plaisanterie divertissante pour changer sa réception en positif. L'auteur exprime sa déception : « au théâtre, le succès est trop souvent indépendant de l'œuvre »⁹⁷, si le public est émotionnellement impliqué cela veut dire que la pièce est réussie, le jugement analytique du sujet et de l'exécution d'une œuvre n'a pas valeur.

L'opérette et la féerie sont deux autres petits genres moins importants que le drame, qui soulagent les tons sérieux du théâtre. La féerie devient un spectacle plus visuel que discursif, le sujet n'est donc pas recherché, parce que la scène est la protagoniste. Les dialogues marquent les moments où les machinistes doivent changer les décors. Curieusement, Zola affirme qu'il apprécie les féeries et qu'il les accepte comme la seule exception à la doctrine naturaliste du vrai⁹⁸.

Si réellement la vérité était impossible au théâtre, si les critiques avaient raison d'admettre en principe qu'il faut mentir, je répéterais sans cesse : Donnez-nous des féeries, et rien que des féeries⁹⁹ !

Les féeries illustrent un détachement complet du réel et pour cela elles sont plus cohérentes que les comédies et les drames qui mentent sur la nature des choses et qui s'attachent aux conventions en limitant les personnages et les intrigues. Le choix qui concerne la vérité dans la scène est nette : vérité ou fantastique ? Il est une position correcte de soutenir qu'il n'y a pas des choix intermédiaires, en effet la formule utilisée doit être tout entière pour la cohésion de l'œuvre.

⁹⁷ *Ivi*, p. 346.

⁹⁸ *Ivi*, p. 356

⁹⁹ *Ivi*, p. 359.

Bien que l'auteur soit déçu par la situation culturelle stationnaire de l'époque, il ne perd pas l'espérance, et il s'informe sur les productions littéraires et théâtrales pour identifier des auteurs émergents. Pas forcément ceux qui épousent la nouvelle formule, mais ceux qui montrent de l'originalité dans les récits, ou dans leurs tempéraments envers la culture.

Le naturalisme concerne l'évolution du décor et des accessoires au théâtre aussi. La vieille imposition de l'unité de lieu imposait des limitations à la fantaisie des auteurs dans l'aménagement des décors, puisque les drames devaient concentrer l'intrigue entier dans un seul étroit. Il fallait que les mises en scène étaient neutres de façon à y adapter toutes les actions¹⁰⁰, et c'était aux spectateurs de remplir avec l'imagination la stérilité de la scène.

En revanche, les décors et les accessoires jouent un rôle fondamental dans le théâtre du mouvement pour deux raisons. Le milieu doit être représenté exactement puisque le principe du vrai doit être respecté et parce qu'il aide les spectateurs à mieux comprendre le personnage. Le contexte est une force influente qui conditionne l'homme, il devient acteur lui-même, une entité active qui agit implicitement dans l'œuvre ; par conséquent l'être humain est ce qu'il absorbe de la circonstance où il vit. Autre motivation pour soutenir la nécessité des mises en scène soigneusement détaillées est que le théâtre est plus représentatif du « procès-verbal »¹⁰¹ par rapport au roman, il se révèle le genre où la réalité peut être évoquée à son maximum.

Zola se montre un critique assez rigide et exigeant, mais il est admirable de voir son effort à analyser et à trouver des aspects positifs dans les œuvres. Son idée à propos des féeries, genre qui va contre le dogme naturaliste de la vérité, est un bon exemple de son ouverture d'esprit.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 82.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 84.

CONCLUSION

Le naturalisme n'a pas eu une genèse naturelle, Zola en a construit petit à petit la partie théorique et la partie pratique, il est le seul écrivain qui s'est essayé à un engagement naturaliste total. L'établissement du courant semble donc avoir été forcé, étant donné qu'il n'a pas été capable de s'insérer dans l'époque et de la révolutionner, en ayant eu peu d'adeptes. La conception naturaliste du monde et du monde de la culture n'est pas complexe ; le rapprochement à la science ou, en tout cas, aux principes scientifiques, aide la compréhension de la doctrine parce rien n'est laissé à l'imagination et tout se base sur la réalité. Le mot-clé est la recherche du vrai, élément qui conditionne la vie. À travers sa production littéraire, l'auteur prouve à la critique mordante que le mélange entre science et littérature est plus que possible : les romans représentent la partie narrative, mais le cycle tout entier et la pensée zolienne représentent l'inspiration scientifique. C'est aux lecteurs de choisir le niveau de lecture. Le projet d'innovation culturelle proposé par Zola envisage de laisser aux générations futures une analyse de la situation de l'époque et des assertions indiquant comment incarner la doctrine du naturalisme ; le ton critique de l'auteur dépeint un cadre de crise totale, mais il garde une optique optimiste qui est traduite dans des affirmations convaincues. On peut reconnaître sa détermination dans le fait d'avoir créé ce que peut être lu comme un guide complet au naturalisme, divisé en livres différents. L'auteur se rend compte que jusqu'à l'arrivée des nouveaux talents, c'est lui qui doit prendre en main la situation et se prononcer afin d'avoir des futures disciples. Rien n'est perdu, le manque de vigueur dans la société écrasée par la défaite de 1830 est pareil au manque de vigueur et de talent dans le domaine culturel causé par la fin du classicisme et romantisme, et que le faible naturalisme n'a pas encore rempli. Il faut du courage. Le travail à faire est de comprendre que la culture du passé a terminé son rôle et que c'est le moment de la science, qui sera à la base du succès littéraire, les dernières formules classiques et romantiques ne peuvent plus être employées pour combler le vide.

Émile Zola représente de fait tout ce qu'il cherchait pour l'établissement du mouvement naturaliste : il en a été le critique, le théoricien, le promoteur et le concepteur.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES

- Prosper Lucas (Dr.). *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux. (Avec l'application méthodique des lois de la procréation au traitement général des affections dont elle est le principe)*. Paris, J.B. Baillière, Libraire de l'Académie Royale de Médecine, 2 Voll., 1847-1850.
- Zola Émile. *Correspondance. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque – Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1908.
- Zola Émile. *Documents Littéraires. Études et portraits*. Paris, Bibliothèque – Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1926.
- Zola Émile. *La Fortune des Rougon*. Paris, Librairie Internationale – A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, éditeurs, 1871.
- Zola Émile. *Le Docteur Pascal*. Paris, Bibliothèque – Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1893.
- Zola Émile. *Le Naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples*. Paris, Bibliothèque – Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1895.
- Zola Émile. *Le Roman expérimental*. Paris, Bibliothèque – Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1902.
- Zola Émile. *Les Romanciers naturalistes*. Paris, Bibliothèque – Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1893.
- Zola Émile. *Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques*. Paris, Bibliothèque – Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1893.
- Zola Émile. *Thérèse Raquin*. Paris, Librairie internationale, 1868.
- Zola Émile. *Notes générales sur la nature de l'œuvre*, ms., Paris, Bibliothèque Nationale de France, cod. NAF10345, 1868.

OUVRAGES CRITIQUES

- Bell F. David. « Thérèse Raquin: Scientific Realism in Zola's Laboratory », dans *Nineteenth-Century French Studies*. Lincoln, University of Nebraska Press, Vol. 24, pp. 122-132, 01/1995, <https://www.jstor.org/stable/23536931>.
- Best Janice. *Expérimentation et adaptation. Essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*. Paris, Librairie José Corti, 1986.
- Conti Fiorenzo, Irrera Conti Silvana. « On Science and Literature: A Lesson from the Bernard-Zola Case », dans *Bioscience*. Oxford, Oxford University Press, IX/53, pp. 865-869, 09/2003, <https://academic.oup.com/bioscience/article/53/9/865/312091>.
- Dalla Bianca Luca. *Introduzione alla grandezza di Émile Zola*. Pesaro, Metauro, 2008.

- Gasparini Éric. « Hippolyte Taine », dans *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*. Paris, L'Harmattan, II/40, pp. 229-242, 09/2014, <https://www.jstor.org/stable/24610808>.
- Klinkert Thomas, Séginger Gisèle. « Introduction », dans Thomas Klinkert et Gisèle Séginger (éd.), *Littérature française et savoirs biologiques au XIXe siècle : Traduction, transmission, transportation*. Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 1-14, 2020.
- Mitterrand Henri. « Zola est-il un romancier naturaliste ? », dans *Australian Journal of French Studies (AJFS)*. Liverpool, Liverpool University Press (LUP), I/57, pp. 154-162, 03/2020, <https://doi.org/10.3828/AJFS.2020.15>.
- Pareti Germana. « Prima e dopo Lamarck. Il miglioramento della specie umana tra ereditarietà e degenerazione », dans *Studi Francesi*. Turin, Rosenberg & Sellier, II/38, pp. 216-232, 09/2016, <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.4263>.
- Sainte-Beuve Charles Augustin. *Nouveaux lundis*. Paris, Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1865.
- Sandras Agnès, Vial Charles-Éloi. « Zola à la Bibliothèque nationale », dans *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*. Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES), No. 42, pp. 145-152, 05/2016, <https://journals.openedition.org/genesis/1660>.
- Séginger Gisèle. « Transmission ou trahison ? La circulation triangulaire des savoirs du vivant (Michelet, Flaubert, Zola) », dans Thomas Klinkert et Gisèle Séginger (éd.), *Littérature française et savoirs biologiques au XIXe siècle : Traduction, transmission, transportation*. Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 79-93, 2020.

RÉSUMÉ EN LANGUE ITALIENNE

Emile Zola, ancora giovane, manifestava degli ideali di stampo romantico. In sé però stava già maturando una tendenza al realismo, che scoppia poi con l'adesione al naturalismo, con le letture personali e dopo essere entrato in contatto con le pubblicazioni positiviste della libreria Hachette. L'autore inizia a redigere articoli di critica per i giornali, romanzi ed opere critiche sul naturalismo. Dalla lettura della sua intera produzione letteraria traspare una sorta di sdoppiamento dell'autore: da una parte il narratore onnisciente dei romanzi del ciclo dei Rougon-Macquart e dall'altra parte il critico fervente che analizza la situazione culturale dell'epoca. Lo scrittore incalza i lettori delle sue idee e riflessioni attraverso alcuni espedienti sintattici (ripetizioni assidue ed esclamazioni). Paradossalmente, tutto il suo pronunciarsi sui vari autori francesi e sulle arti nelle sue critiche, controbilancia la sua povera autocritica.

La verità occupa forse il primo posto tra i principi della dottrina letteraria naturalista. Portare il vero sulla carta o sulla scena equivale ad un'ammirabile moralità nel non nascondersi dietro le convenzioni sociali: l'idealizzazione della realtà diventa ora il solo canone di immoralità delle opere. La trasposizione della realtà in tali però è ancora difficile, a causa della posizione di rilievo di cui godono le convenzioni. In quasi tutte le sue critiche si trova riferimento alla rappresentazione fedele della realtà, in contrasto allo sfarzoso romanticismo che dipingeva situazioni straordinarie con personaggi che incarnano un solo aspetto emotivo. L'applicazione del principio di verità si riflette nel processo di documentazione alla base dei romanzi; tra visite ed appunti, si riescono ad impostare gli intrighi dei libri in contesti dettagliati, che celebrano anche i lati più sconcertanti della realtà delle classi medie in Francia (ad esempio, le miniere). Il culto dell'investigazione però è oggetto di critica verso Zola, in quanto lui stesso non basa la redazione dei romanzi su lunghi studi di documenti, libri di storia e testimonianze. Scelta probabilmente voluta, per non convertire i suoi romanzi scientifico-narrativi in puri romanzi descrittivi. Non solo, in alcune corrispondenze si trovano alcune considerazioni riguardo il fatto della non-esistenza di una verità pura, in quanto questa sarà sempre filtrata dagli occhi di chi la sta osservando e raccontando. Per quanto il naturalismo si consideri un movimento oggettivo, Zola si dimostra poco naturalista perché in alcune suoi romanzi si trovano riferimenti alla sua vita personale.

Grazie ai lasciti volontari dell'autore di manoscritti e dossier preparatori alla Biblioteca nazionale di Francia, la dottrina naturalista è stata resa disponibile ai posteri e i lasciti sono un'enorme risorsa di studio.

Il romanzo è stato un campo di studio molto approfondito, la teoria de *Le Roman expérimental* trova l'applicazione dei suoi principi nel ciclo zoliano. Il determinismo è il dogma per cui i fenomeni che si manifestano sono legati tra loro tramite rapporti di causa-effetto. Questo va di pari passo con il metodo sperimentale, un nuovo approccio proattivo di studio della vita umana: il romanziere diventa al contempo osservatore e sperimentatore. I personaggi vengono posti in un milieu e viene analizzato il loro comportamento davanti a situazioni non ordinarie. La loro azione è influenzata anche da un altro elemento della scuola naturalista, oltre al milieu: l'eredità. I comportamenti influenzati dai due fattori scateneranno delle conseguenze, che a loro volta produrranno altri effetti, ecco il determinismo dell'esperimento del romanziere. La fonte più prolifica, per quanto riguarda la cultura di Zola sul tema dell'eredità, sono i celebri *Traité*s di Prosper Lucas, di cui vengono riportate le nozioni nel romanzo *Le Docteur Pascal*. Le quattro possibilità di manifestazione ereditaria dai generatori verso i prodotti sono: eredità diretta, eredità indiretta, eredità di ritorno ed eredità di influenza. Ci sono però alcune considerazioni da aggiungere a queste casistiche, un individuo potrebbe non manifestare un determinato carattere ereditario, ma averne una predisposizione che può rimanere latente, manifestarsi da sé, o manifestarsi a causa dell'ingerenza di una causa agente esterno che non sia l'eredità. L'eredità rimane il filo conduttore tra i personaggi del ciclo. L'origine dei caratteri traviati è da attribuire alla follia di Zia Adelaide, primo personaggio presentato dai romanzi del ciclo. Due ipotesi potrebbero spiegare la causa della degenerazione della sua follia: una predisposizione aggravata da alcune circostanze personali, oppure la sola consistente influenza delle vicende personali.

Il milieu rimane l'elemento più influente e potente nel cambiamento e nella manifestazione dei tratti caratteriali. *Les Rougon-Macquart* studiano in specifico la psicologia dei membri di una famiglia, tenendo conto sia dell'eredità, sia del milieu stesso. Al contrario, *La Comédie humaine* di Balzac studia le psicologie umane generalizzate, prendendo in considerazione solo il secondo elemento.

Per quanto riguarda la contestualizzazione del naturalismo, Zola suppone che ci sia un parallelismo tra le rivoluzioni avvenute nel XVIII secolo. La prima rivoluzione riguarda

la scienza, dove un nuovo approccio proattivo di sperimentazione sostituisce un desueto metodo di sola sintesi di ciò che ci appare. Nell'ambito storico la Rivoluzione francese è il capovolgimento e la caduta dell'Ancien Régime, che nel mondo della cultura corrisponde alla decadenza del classicismo e del romanticismo. Rispettivamente viene fatto spazio alla nuova società francese e all'avvento naturalismo. Una grande fede nell'innovazione del nuovo movimento caratterizza l'animo di Zola, che in tutte le sue opere critiche viene trasposta con affermazioni brevi e concise. L'opera di rivoluzione culturale naturalista potrà definirsi completa quando anche l'ultimo, più rigido baluardo dell'arte verrà scardinato dalla convenzione: il teatro. Alcune personalità tra romanzieri e drammaturgi (Diderot, Balzac, Flaubert, i fratelli Goncourt) hanno già posto qualche solida base con le loro opere, che però non sono sufficienti per la transizione. Il movimento manca di un portavoce, manca di seguaci, la critica non sembra convinta della teoria della nuova corrente ed il pubblico non sembra conseguentemente interessato alla novità: le ipotesi di insuccesso sono varie. Probabilmente un mélange di letteratura e scienza è l'idea di un genere troppo ambizioso e complesso, in più i lettori forse preferiscono dei racconti soft, da leggere per puro passatempo, a delle opere congegnate per la trasmissione di nozioni. Zola non è comunque il primo a sperimentare la fusione dei due temi; all'epoca era in voga una nuova narrativa che si affiancava ai saperi biologici ed il contesto aiutava questa proliferazione, in quanto erano anni di grandi innovazioni e scoperte scientifiche. Spesso queste opere rappresentavano un mero tentativo contro l'oscurantismo religioso. Il mélange tra arte e scienza poteva anche assegnare alle opere una finalità didattica.

La denuncia dell'incomprensione da parte del pubblico del naturalismo era stata fatta da Zola già all'epoca di *Thérèse Raquin*, quindi molto prima della redazione del ciclo. Le prefazioni di questo romanzo e del primo dei Rougon-Macquart (*La Fortune des Rougon*) contengono informazioni chiave atte a capire il pensiero scientifico espresso nelle opere; l'autore non nasconde mai le sue intenzioni, né tantomeno i suoi pareri. Le chiavi di lettura fornite dagli scritti facenti parte del ciclo zoliano sono due: la prima è la pura lettura in chiave narrativa, mentre la seconda consiste in una lettura cosciente, che prenda in considerazione il pensiero di Zola, e dunque la dottrina naturalista alla base degli intrighi (i cui principi sono inseriti nelle prefazioni sopracitate).

Ne *Le Naturalisme au théâtre* viene dedicata una grande attenzione all'analisi del teatro e alla situazione dell'arte teatrale dell'epoca. A discapito dell'ottica di speranza di Zola, nessun autore si dimostra in grado di padroneggiare la dottrina naturalista sulla scena, così come nessun nuovo autore sia stato capace a distinguersi nel romanzo naturalista. Al nostro autore non resta che analizzare le produzioni del momento per cercare di estrapolarne qualche aspetto che possa essere sentore di nuove ispirazioni; secondo lo scrittore è degno di nota un individuo che si cimenta a fare opere di teatro, senza che per forza persegua il movimento.

L'esempio perfetto di un dramma messo in scena in chiave naturalista è un'azione fulcro attorno alla quale i personaggi si comportano in maniera vera ed umana, senza personificare i sentimenti. Gli allestimenti delle scene teatrali e gli accessori hanno un grande valore dal momento che il contesto è un elemento essenziale della teoria.

Il commento delle forme di teatro è fornito prendendo come riferimento alcune singole opere appartenenti ai vari generi ed analizzando i loro punti di forza e di debolezza. Per quanto riguarda il dramma, vengono analizzati il dramma storico, eseguito senza sufficiente documentazione accurata, il dramma patriottico come convenzionale osanna dei valori della Nazione, ed il dramma scientifico, sviluppato in maniera scorretta in quanto la sua presumibile funzione didattica non può accettare la diffusione di nozioni elementari e semplicistiche. La pantomima è un nuovo genere teatrale di stampo inglese, il cui successo è dovuto alla bravura degli interpreti, nel caso in cui il soggetto sia imperfetto. L'autore commenta anche i generi minori, includendo nelle critiche anche la tragedia, il vaudeville, le operette e le *féeries*. Il teatro, che è esaltazione delle emozioni umane, arte di convenzioni rigide ed esagerazione della realtà, entra in completa contrapposizione con i principi del naturalismo. Un buon compromesso sarebbe la commedia, dove un elemento esilarante come l'argot veste le finalità del genere ed inoltre immortala il dogma della verità della corrente naturalista. Il difetto delle opere contestate è la tendenza ad una ricaduta in consuetudini tipicamente romantiche, ossia aggiungere intrighi superflui animati dalle emozioni e dalle convenzioni, invece che da personaggi aventi ognuno la propria personalità e psicologia; ciò per dare un tono in più alle rappresentazioni teatrali. Zola "macchia" di naturalismo e di critica sia l'arte del romanzo che quella del teatro, per introdurne la dottrina naturalista, in modo da delinearne le linee guida per i successivi aspiranti naturalisti.