



éduscol



Ressources pour le lycée général et technologique

Ressources pour la classe de seconde
générale et technologique

Français

Le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : réalisme et naturalisme

Ces documents peuvent être utilisés et modifiés librement dans le cadre des activités d'enseignement scolaire, hors exploitation commerciale.

Toute reproduction totale ou partielle à d'autres fins est soumise à une autorisation préalable du Directeur général de l'enseignement scolaire.

La violation de ces dispositions est passible des sanctions édictées à l'article L.335-2 du Code la propriété intellectuelle.

juillet 2012

Sommaire

Présentation	2
Pistes de travail	3
Piste 1 : Éclairages sur l'objet d'étude.....	3
1. Sur le réalisme et le naturalisme.....	3
2. Sur le roman et la nouvelle au XIX ^e siècle.....	3
Quelques œuvres de référence	4
Pour aller plus loin.....	4
Sites de référence	4
Piste 2 : De la réalité au roman : les étapes de la conception.....	5
Quelques œuvres de référence	5
Pour aller plus loin.....	5
Site de référence	5
Piste 3 : Nouvelle-roman : des espaces de fiction à investir	6
Quelques œuvres de référence	6
Pour aller plus loin.....	6
Piste 4 : Le peuple en littérature	6
Pour aller plus loin.....	7
Sites de référence	7
Piste 5 : Littérature et sciences humaines.....	7
Quelques œuvres de référence (dont on peut exploiter des extraits).....	7
Pour aller plus loin.....	7
Histoire des arts : les arts visuels.....	8
Préconisations de mise en œuvre	8
L'émergence du réalisme : un combat esthétique.....	9
Vers le naturalisme : une expression artistique multiple et féconde dans l'illusion de la réalité	10
Variations réalistes dans les arts visuels du XVII ^e au XX ^e siècle et résonances romanesques.....	11
Quelques œuvres de référence	12
Pour aller plus loin.....	13
Sites de références	14
Pour accompagner l'étude de la langue	14
Temps nouveaux, langue nouvelle, réalisme linguistique	14
De la littérarité du réalisme	15
Stylistique du récit réaliste et naturaliste	15
Pour aller plus loin.....	16
Sites de référence	17
Pour l'éducation aux médias	17
Entrée dans l'ère médiatique	17
Écrivain et journaliste.....	18
Presse et littérature.....	18
Quelques œuvres de référence	18
Pour aller plus loin.....	19
Sites de référence	19

Le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : réalisme et naturalisme

Présentation

L'étude du récit est une constante de l'enseignement du français : à chaque niveau du collège, les élèves ont découvert une forme littéraire particulière du récit ; ils ont appris à situer les œuvres dans un contexte historique et culturel et à mettre en relation différentes formes d'art, partageant et structurant ainsi une culture humaniste. Rappelons à ce titre qu'en classe de quatrième les élèves ont lu au moins deux récits du XIX^e siècle¹ et que les thématiques « Arts, espace et temps » et « Arts, ruptures, continuités »² permettent d'aborder, dans le cadre de l'enseignement d'histoire des arts, des mouvements artistiques et culturels des XVIII^e et XIX^e siècles.

Cet objet d'étude de la classe de seconde s'inscrit donc tout naturellement dans la continuité des apprentissages des élèves pour lesquels les genres du récit, roman et nouvelle, constituent les formes littéraires les plus fréquentées. L'objectif visé met en avant la forte interaction entre une période, qui définit les cadres du mouvement culturel et le genre du roman, mais il souligne aussi la singularité des œuvres, qui doit être mise en évidence par un travail de problématisation, de lecture et de réflexion. La mise en œuvre de l'objet d'étude se fonde sur des lectures variées pour construire cette culture humaniste : la pratique régulière des textes et des images permet de construire des repères dans l'histoire littéraire et culturelle afin de comprendre les enjeux des œuvres lues et d'affiner les compétences de lecteur.

Le fait d'envisager l'ouverture du corpus à des documents appartenant à d'autres genres et/ou à d'autres époques doit se comprendre comme un moyen supplémentaire pour distinguer et discriminer ce qui fait sens, ce qui relève ou non de la singularité des œuvres. Réunir des documents amène à s'interroger sur leurs interrelations, à poser des questions de lecture (selon les genres, les dates de publication, le lexique, les personnages...) qui deviennent des problématiques au service du mouvement et du genre à circonscrire. C'est dans et par la confrontation d'œuvres et de documents de nature variée que le professeur peut faire surgir des convergences, des écarts et des divergences propices à l'interrogation et à la réflexion des élèves pour aborder l'objet d'étude. Le choix du corpus s'avère alors essentiel pour l'étude du mouvement en diachronie — ce qui le différencie du romantisme, sa perception par le Nouveau Roman par exemple —, et en synchronie — son lien avec la peinture, la relation du roman avec la poésie, le théâtre, la chanson, etc.

Notons enfin que le réalisme et le naturalisme, entendus comme modes d'appréhension et de représentation du monde, ne se limitent pas au XIX^e siècle : certains auteurs, notamment Zola, ont inscrit leur mouvement dans une tradition littéraire dont ils prétendent être les héritiers. En revanche, le réalisme et le naturalisme entendus comme mouvements littéraires propres au XIX^e siècle, ressortissent à des thématiques, des problématiques, des formes d'écriture indissociables d'une société prête à les produire, à les publier et à les recevoir. Cela ne se fait toutefois pas sans heurt : lorsque l'art n'imité plus la belle nature et se détourne de la morale, il choque les représentations et dérange les mœurs. L'artiste réaliste, peintre sans concession de la vie moderne, est l'homme du scandale et l'esthétique réaliste est un objet sans fin de polémique au XIX^e siècle.

¹ Cf. Programme du collège (http://media.education.gouv.fr/file/special_6/21/8/programme_francais_general_33218.pdf)

Le professeur fait lire au moins deux œuvres choisies dans les deux entrées suivantes :

- une nouvelle réaliste et/ou une nouvelle fantastique, intégralement ;
- un roman, intégralement ou par extraits.

Les œuvres sont choisies parmi celles d'auteurs français ou étrangers : Honoré de Balzac, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Prosper Mérimée, George Sand, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Emile Zola ; E. T. A. Hoffmann, Alexandre Pouchkine, Edgar Allan Poe, Nicolas Gogol, Charlotte ou Emily Brontë, Ivan Tourgueniev.

² Texte organisant l'enseignement de l'histoire des arts : BOEN n° 32 du 28 août 2008.

Pistes de travail

L'objet d'étude « Le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : réalisme et naturalisme » permet d'appréhender la notion de genre en lien avec l'un ou l'autre des deux mouvements littéraires proposés. Les pistes qui suivent constituent des possibilités de travail articulant les compétences de lecture visées³ et l'ouverture à d'autres arts ; elles ne sont bien sûr ni limitatives, ni exclusives. Elles constituent des pistes de réflexion que le professeur pourra, en classe, problématiser à sa guise.

Piste 1 : Éclairages sur l'objet d'étude

1. Sur le réalisme et le naturalisme

Au sein du programme et dans le cadre de l'objet d'étude « le roman et la nouvelle au XIX^e siècle », *réalisme* et *naturalisme* sont intimement associés dans une continuité que confirme l'expression de « mouvement littéraire et culturel ». En s'interrogeant sur la filiation des deux mots, on ne peut évidemment méconnaître les inflexions scientifiques des modes d'appréhension du réel au XIX^e siècle. Elles sont exploitées par Balzac ou Zola, qui parviennent à mettre en place de nouvelles normes de la représentation littéraire directement inspirées des protocoles de l'enquête savante, comme l'indiquent l'avant-propos de *La Comédie humaine* (1834) ou *Le Roman expérimental* (1880), mais sans dissoudre pour autant les spécificités esthétiques que d'autres auteurs comme Flaubert ou Maupassant auront à cœur d'exhiber. Le monde de l'art dans son ensemble est alors engagé dans le dialogue urgent entre tradition et modernité, autour de la question de la référence. Le réalisme, dont les assises sont profondes dans l'histoire de la pensée occidentale, affirme l'existence de l'homme au monde et interroge cette *relation*, non pas dans le sens d'une copie, mais plutôt dans celui d'une *réalisation* cohérente, d'une attribution décisive de significations probantes, en faisant jouer plusieurs systèmes d'interprétation, des modélisations scientifiques aux exaltations harmoniques, et des lois avérées dans les sciences humaines aux symboles ouverts par l'art. Si la référence au réel ouvre un droit à la représentation, il importe de faire constamment remarquer aux élèves que, dans les romans et les nouvelles réalistes et naturalistes, il ne s'agit ni d'une indigente consignation ni d'une stérile résignation, mais bien plutôt d'une transaction originale, codifiée et stylisée, entre le monde réel et des œuvres variées qui en assurent la lisibilité, établissent sa compréhension et revendiquent la nécessité épistémologique, éthique et esthétique de leur démarche. Ces trois plans doivent toujours être associés dans l'étude des textes et des images.

2. Sur le roman et la nouvelle au XIX^e siècle

La formule de la nouvelle ne se livre évidemment pas *sub specie aeternitatis*, mais un certain nombre d'éléments fortement concordants encouragent et facilitent un mode de production et de réception du récit monologique. Les techniques de *cadrage* sont alors essentielles, la brièveté d'un texte mesuré à l'aune d'une saisie immédiate étant une garantie formelle assez peu contestable. Pour aller à son terme et atteindre son but, la nouvelle aura généralement tendance à expulser de son champ tout ce qui n'est pas son sujet et à en concentrer les effets. Elle progresse coûte que coûte, et on la voit abandonner en chemin tout ce qu'un roman se serait complu à développer : psychologie des personnages, description des lieux, intrigues secondaires... La suggestion l'emporte sur l'explication ou l'exhibition prolongée. Non seulement la nouvelle est plus courte que le roman mais, dans ce dernier, la relation entre le narrateur et le lecteur est plus sophistiquée. Le roman répugne à l'organisation trop simple de la matière, à la lumière sans ombre. Il s'agit d'un genre complexe qui tend à mettre en suspens le jugement du lecteur, sa « vision du monde », son éthique.

Malgré leurs différences notoires, les deux genres entrent néanmoins régulièrement en interaction et il sera loisible de faire étudier aux élèves cette intéressante proximité, sous la plume d'un même auteur ou d'écrivains différents, en prenant en compte les thèmes, les personnages... ou les séquences narratives distribuées diversement d'une œuvre à l'autre. On pense, par exemple, à l'étude de la nouvelle *Un mariage d'amour* de Zola, et à sa confrontation possible avec le roman correspondant, *Thérèse Raquin* ou aux réseaux intertextuels que l'on peut tisser entre la nouvelle *Madame Sourdis* et *L'Œuvre*.

³ Cf. le préambule aux programmes de français du lycée, « Compétences visées » : « Percevoir les constantes d'un genre et l'originalité d'une œuvre », « Être capable de lire, de comprendre et d'analyser des œuvres de genres variés, et de rendre compte de cette lecture, à l'écrit comme à l'oral », « Avoir des repères esthétiques et se forger des critères d'analyse, d'appréciation et de jugement », notamment « être capable de lire et d'analyser des images en relation avec les textes étudiés ».

Les distinctions terminologiques et les raffinements taxonomiques de la critique savante ne doivent pas faire oublier que, derrière la partition synonymique aujourd'hui usuelle du *conte* et de la *nouvelle*, mots qui seront peut-être l'objet de questionnements de la part des élèves, existaient au XIX^e siècle d'autres nombreuses et opportunes désignations. Les auteurs et les directeurs de journaux en faisaient un usage assez varié : *croquis*, *esquisse*, *causerie*, *souvenir*, *portrait-carte*, *poème en prose* (y compris celui de Baudelaire) relèvent en fait de la *chronique*... qui respectait toujours les dimensions d'un article étroitement calibré. Le succès du récit bref au XIX^e siècle est, en effet, indissociable du développement considérable et multiforme de la presse à grand tirage, de ses rubriques et du chassé-croisé entre l'offre et la demande exercées en direction d'un public de plus en plus nombreux et composite. La vocation *littéraire* de la presse française sous la Restauration, le Second Empire et la Troisième République doit être rappelée. Elle est avérée à la fois par l'absence de définition du métier de *journaliste* — le plus souvent alors un *homme de lettres* —, par les restrictions du droit d'expression politique — qui encourage par contrecoup le développement général de la fiction — et par l'homogénéité culturelle des élites sociales formées sur le même modèle scolaire, classique et rhétorique. Ces facteurs, parmi d'autres, expliquent la prolifération et la variété des textes brefs que l'on a coutume de ranger sous l'étiquette de la *nouvelle* au XIX^e siècle.

Quelques œuvres de référence

Les textes théoriques

- H. de BALZAC, Lettre à Madame Hanska du 26 octobre 1834 « A propos de la Comédie humaine » ; et « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, 1842.
- E. Zola, *Le Roman expérimental*, 1880.

Les discours préfaciels

- J. et E. de Goncourt, préface de *Germinie Lacerteux*, 1865.
- G. de Maupassant, préface de *Pierre et Jean*, 1887.
- E. ZOLA, préface de la seconde édition de *Thérèse Raquin*, 1867.
- E. ZOLA, préface de *La Fortune des Rougon*, 1871.

Pour une approche du genre

- H. Coulet (dir.), *Idées sur le roman, textes critiques sur le roman français, XII^e-XX^e s.*, Larousse, 1992 (anthologie).

Pour aller plus loin

- R. BARTHES, L. BERSANI, P. HAMON, M. RIFFATERRE, I. WATT, *Littérature et réalité*, Seuil, 1982.
- C. BECKER, *Lire le réalisme et le naturalisme*, DUNOD, 1992.
- C. BECKER, G. GOURDIN-SERVENIERE, V. LAVIELLE, *Dictionnaire d'Émile Zola*, suivi du *Dictionnaire des Rougon-Macquart*, « Bouquins », Laffont, 1993.
- P. CHARTIER, *Introduction aux grandes théories du roman*, Lettres sup, Armand Colin, 1998.
- G. GENGEMBRE, *Réalisme et naturalisme*, Seuil, 1997.
- G. LARROUX, *Le Réalisme, éléments de critique, d'histoire et de poétique*, Nathan, 1995.
- H. MITTERAND, *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Puf, 1994.
- A. PAGÈS, *Le Naturalisme*, PUF, « Que sais-je ? », 1989, 3^{ème} édition, 2001.
- M. RAIMOND, *Le Roman*, 3^{ème} édition, Armand Colin, 2011.
- T. PAVEL, *L'Univers de la fiction*, Seuil, 1988.
- *Lire le réalisme et le naturalisme*, ouvrage collectif, Lettres sup, Armand Colin, 2005.

Sites de référence

- Site des Cahiers naturalistes : www.cahiers-naturalistes.com/index.html

Piste 2 : De la réalité au roman : les étapes de la conception

Bon nombre de romanciers réalistes et naturalistes avancent l'argument du réel pour légitimer leurs œuvres : il s'agit là d'un pacte d'écriture et de lecture qui marquera la littérature : l'écrivain adopte une démarche, une méthode qui ne peut être séparée de l'œuvre même.

Les brouillons, notes, canevas, recueils de documents, qu'un auteur collecte pour passer d'une idée de livre à la constitution de son dossier offrent des exemples nombreux qui sont aisément utilisables en classe. De nombreuses éditions de poche proposent des documents de ce type (cf. les dossiers qui existent pour les œuvres de Hugo, de Flaubert, ou de Zola). Par exemple, *La Débâcle* de Zola permet d'observer comment l'auteur utilise des journaux de marche de régiments engagés dans la campagne de 1870, comment il est allé visiter la région de Sedan où il situe l'essentiel de l'action de son récit, etc.

L'intérêt est alors de faire discerner aux élèves les processus conjoints de l'effet de réel et de la représentativité. Pour le premier, les événements, les noms de lieux, la chronologie, certains personnages sont historiquement attestés et rendent le texte crédible pour le lecteur. Pour le second, Zola sélectionne et combine des références. Ainsi, ses personnages se répartissent entre les divers grades et les diverses spécialités de l'armée, chacun incarnant de la sorte une attitude, une tendance, une qualité ou un défaut propre à chaque catégorie (le capitaine mondain et distant, le caporal-paysan bon soldat et bon camarade, etc.) Les deux se combinent dans des épisodes où la description des faits est prise en charge (par « effet de régie », selon les termes de Ph. Hamon) par le regard d'un personnage : décrire l'artillerie en action est une étape du canevas, faire cette description à travers le regard d'un des soldats en est une autre : le texte final donne au lecteur le sentiment que les autres soldats admirent les artilleurs.

Quelques œuvres de référence

- C. BECKER, *La Fabrique de « Germinal »*, Sedes, 1985.
- G. FLAUBERT, *Carnets de travail*, édition critique et génétique établie par P.-M. de BIASI, Balland, 1987.
- P. LAFORGUE, *Balzac dans le texte : études de génétique et de sociocritique*, Éd. Christian Pirot, 2006.
- E. ZOLA, *Carnets d'enquêtes - Une Ethnographie inédite de la France*, présentés par H. MITTERAND, Plon, 1993.

Pour aller plus loin

- M.-C. BANCQUART, *Paris « fin-de-siècle », de Jules Vallès à Rémy de Gourmont*, Les Essais, Éditions de la Différence, 2002.
- H. MITTERAND, *Le Paris de Zola*, Hazan, 2008.
- T. POYET, *Maupassant, le métier d'écrivain*, collection 36, CRDP de l'Académie de Grenoble, 2005.

Site de référence

- Les dossiers préparatoires d'Émile Zola :
www.lettres.ac-versailles.fr [rubrique : Littérature, Culture et Langue / Bibliothèque des Œuvres et des Auteurs / XIX^e siècle / Brouillons, dossiers préparatoires et travail de l'écriture]
www.bnf.fr [rubrique : exposition / exposition virtuelle / galerie du livre et de la littérature / brouillons d'écrivains]
- L'atelier Bovary :
<http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/> [rubrique : dossiers manuscrits / l'atelier Bovary]
- Balzac et la *Comédie humaine* :
www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/presentation.htm

Piste 3 : Nouvelle-roman : des espaces de fiction à investir

Le roman et la nouvelle vont connaître un essor prodigieux au XIX^e siècle. Formes non marquées et non régies par un art poétique, elles seront le lieu d'expérimentations fictionnelles. Les auteurs, à la recherche d'une forme nouvelle pour dire l'individu et la société, explorent toutes les possibilités offertes par le roman et la nouvelle : la construction du personnage et l'introduction de nouvelles figures, les actions qui peuvent se multiplier, s'entrelacer, se faire écho, les thèmes les plus divers qui peuvent être explorés, l'écriture et la forme qui peuvent donner lieu à des utilisations de la langue originales et des organisations tout à fait particulières de la matière romanesque. Il s'agit bien d'un espace de la fiction que les auteurs vont travailler et occuper pour trouver l'expression la plus à même de rendre compte du réel. La recherche de la forme est bien sûr motivée par les exigences des thèmes, des personnages, des actions, des visées de l'auteur : la notion de série, l'ampleur des projets et les formes ouvertes, le resserrement pour l'écriture de la nouvelle, mais aussi tous les possibles narratologiques, l'influence des arts et des autres genres (l'écriture artiste des frères Goncourt, l'écriture « impressionniste » de Zola ou de Flaubert, etc.).

On sait, par exemple, que le XIX^e siècle a été marqué par une certaine vision du temps et de la vitesse et par le déploiement des techniques de l'image (les dioramas, la photographie, la peinture, le cinéma naissant, etc.). Tout cela a eu des conséquences sur le roman et la nouvelle, en déterminant notamment une écriture des portraits, des personnages et du temps.

Les élèves pourront ainsi comprendre comment le roman et la nouvelle, en prise avec la société du XIX^e siècle, ont développé des modalités d'écriture servant de référence aux romans ultérieurs qui les ont poursuivies ou refusées.

Quelques œuvres de référence

- E. ZOLA, *Contes et nouvelles*, GF, 2008.

Pour aller plus loin

- J.-P. AUBRIT, *Le conte et la nouvelle*, « Cursus », Colin, 1997.
- J. BORIE, *Zola et les Mythes (ou de la nausée au salut)*, Seuil, 1971.
- F. GOYET, *La Nouvelle, 1870-1925*, Puf, 1993.
- D. GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, Dunod, 1993.

Piste 4 : Le peuple en littérature

On pourrait également parler des « voix du peuple », formule de Michelet dans *l'Histoire de France*, pour montrer comment la littérature parle du peuple et comment, le cas échéant, elle lui donne la parole.

Balzac et Zola ont souhaité tous deux représenter la société dans sa totalité. Le roman devient alors le genre qui accueille toutes les voix et toutes les couches sociales. Il est intéressant de montrer aux élèves comment se distinguent ces différentes catégories au sein du roman, comment elles sont incarnées, notamment en ce qui concerne la figure du peuple, objet de toutes les peurs et de tous les fantasmes au XIX^e siècle. D'autres auteurs comme Maupassant, les frères Goncourt, par exemple, ont largement contribué à la diffusion d'une image contrastée du peuple, mais toujours revendiquée comme vraie ou vraisemblable : *Germinie Lacerteux* raconte l'histoire de Rose Malingre, la bonne de Mme de Goncourt, Élisabeth Rousset dite « Boule de suif » a inspiré la célèbre nouvelle. On pourrait également citer le personnage de Lalie Bijard dans *L'Assommoir* ou encore l'intrigue de *La Bête humaine*, fondés tous deux sur des faits divers.

On pourrait montrer aux élèves la manière de donner corps et voix à ces catégories sociales, l'oralité, par exemple, apparaissant souvent comme une caractéristique première (manger, boire, chanter, parler). Le recours à d'autres arts, notamment la peinture, permettra de penser les enjeux artistiques et politiques de ces fonctions, comme en témoignent le Salon des refusés et les scandales littéraires et artistiques.

Pour aller plus loin

- J. BORIE, *Le Tyran timide, essai sur le naturalisme de la femme au XIX^e s*, Klincksieck, 1973.
- C. GRENOUILLET, E. REVERZY (dir.), *Les Voix du peuple XIX^e et XX^e siècles*, Presses universitaires de Strasbourg, 2006.
- M. WINOCK, *Les Voix de la liberté, les écrivains engagés au XIX^e s*, Seuil, 2001.
- N. WOLF, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, PUF, 1990.
- N. WOLF, *Le Roman de la démocratie*, PU. Vincennes, 2003.
- Catalogue de l'exposition du Musée Carnavalet, « Le peuple de Paris au XIX^e siècle ».

Sites de référence

Le site des cahiers naturalistes :

www.cahiers-naturalistes.com [rubrique : documents / études critiques / sur le naturalisme / la fortune du pauvre parcours et discours romanesques]

Piste 5 : Littérature et sciences humaines

Les sciences humaines qui se développent au XIX^e siècle, notamment la biologie, la psychologie, la sociologie et les recherches historiques, ont influencé les écrivains réalistes et naturalistes. On sait que Balzac s'est inspiré des travaux de Lavater, Gall et Camper pour construire ses personnages et leurs caractères à partir de traits physiognomiques ; *Madame Bovary* pose le problème du savoir et de l'expérimentation scientifique avec l'épisode malheureux du pied bot d'Hippolyte ; Zola, par le recours aux théories de l'hérédité, mais surtout sa conception du naturalisme comme « la formule de la science moderne appliquée à la littérature » montre clairement le lien étroit entre la littérature et les sciences humaines.

L'étude du milieu et celle de l'hérédité constituent deux axes importants de l'œuvre de Zola, mais plus généralement aussi, chez les autres auteurs, c'est le sens de l'observation et de l'analyse des agissements humains qui a influencé leur écriture.

Plus largement, le roman est influencé par la méthode scientifique, héritée de Descartes et Fontenelle, et prétend lui-même devenir un laboratoire, un lieu expérimental. Le réel est mis en fiche. On assiste à une prolifération d'espaces (ateliers, serres, appartements...) conçus comme des musées ou des boîtes à savoirs. Ce jeu d'emboîtements a des répercussions sur la logique du récit : un système de causalités subtiles se met en place entre descriptions, personnages et séquences narratives. Cette représentation que la littérature se fait d'elle-même n'empêche pas que l'œuvre réaliste, parce qu'elle est œuvre, déplace et excède les logiques scientifiques dont elle se réclame.

Quelques œuvres de référence (dont on peut exploiter des extraits)

- C. BERNARD, Introduction à la médecine expérimentale, 1865.
- A. COMTE, Cours de philosophie positive, 1^{ère} leçon, entre 1830 et 1842.
- E. ZOLA, Le Roman expérimental, 1880.

Pour aller plus loin

- J.-L. CABANES, Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893), Klincksieck, 1991.
- A. de LATTRE, Le Réalisme selon Zola, Puf, 1975.
- J. NOIRAY, Le Romancier et la machine, Corti, 1981.
- M. SERRE, Feux et signaux de brume, Grasset, 1975.

Histoire des arts : les arts visuels

L'objet d'étude « Le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : réalisme et naturalisme » appelle un choix de textes et de documents en lien avec l'histoire des arts.

Les arts visuels, envisagés dans leurs relations avec le roman et la nouvelle au XIX^e siècle, au sein des esthétiques réaliste et naturaliste, représentent un champ d'étude très vaste et d'une grande diversité.

Il conviendra d'emblée de résoudre la question de la périodisation des esthétiques réaliste et naturaliste dans lesquelles s'inscrit l'étude du roman et de la nouvelle au XIX^e siècle, afin de situer leur émergence, leur rejet ou leur renouvellement, et d'interroger les multiples formes d'expression que de telles démarches artistiques peuvent emprunter. Peintures, photographies, sculptures, illustrations et caricatures, auxquelles se joignent les œuvres cinématographiques à l'aube du XX^e siècle, constituent de fait de redoutables rivales pour le roman et la nouvelle sur le siècle considéré : l'« effet de réel » obtenu dans ces arts visuels questionne en effet les modalités et les perspectives des genres littéraires, leur capacité à proposer une synthèse plus vraie que la vie même.

On songera à mobiliser les arts visuels pour problématiser, au début de la séquence, la notion même de réalisme, soit à partir de son point d'ancrage dans la peinture du XIX^e siècle, en particulier les toiles de Courbet, soit en amont en considérant la signification que réalisme et naturalisme revêtent appliqués à des artistes des siècles antérieurs, soit encore en étudiant l'effort pictural pour introduire le genre du quotidien en regard des évolutions romanesques, à compter du XVII^e siècle, ou bien la découverte du corps à travers des leçons d'anatomie qui nous permettent d'étudier de façon diachronique ces leçons à la Renaissance puis avec Rembrandt (cf. *La leçon du docteur Tulip*, 1632, reprise par Bernard Buffet au vingtième siècle).

On sollicitera également, au cœur de la séquence et en relation avec les textes étudiés, les dialogues qu'entretiennent le roman et la nouvelle avec les divers arts visuels, sous l'angle de l'échange réciproque, de la réécriture, de l'émulation ou de la différenciation ; on fera percevoir ces jeux de résonances, de variations ou de miroirs qui interrogent l'ambition de la littérature dans son rapport complexe au réel, entre effort d'empathie, objectivation scientifique et désir de stylisation.

Préconisations de mise en œuvre

On n'omettra pas, aux côtés de la place déterminante de la peinture et de la photographie, celle du cinéma, de la sculpture, de l'illustration, du dessin et des autres arts graphiques. On pourra évoquer la place contemporaine des installations vidéos, des montages photographiques ou des arts numériques pour ouvrir la réflexion, à la fin de la séquence, sur ce que signifient de nos jours l'enregistrement quotidien du réel, l'attrait d'une « réalité virtuelle » ou la poursuite d'une « réalité augmentée ».

On pourra toutefois, au-delà des arts visuels, convoquer également les arts du spectacle vivant (le théâtre naturaliste), les arts du son (le lien entre l'opéra et le naturalisme, la tentation du vérisme), voire les arts de l'espace (realurbanisme, « urbanisme du réel »). On comprendra cette approche artistique élargie non comme un détour ou une digression mais comme une dimension véritable de l'enseignement des Lettres, qui fournit les éléments indispensables à une problématisation esthétique et à une culture historique des notions abordées, qui enrichit les interprétations de la classe et construit une sensibilité éclairée des élèves face aux enjeux du réalisme et du naturalisme, qui stimule les apprentissages en nourrissant une approche didactique renouvelée.

On encouragera des pratiques qui développent dans la classe la curiosité, l'ouverture d'esprit, l'appropriation personnelle des savoirs, la créativité et le désir de l'échange : on pourra promouvoir à cet égard la construction d'un musée imaginaire de la classe et/ou de l'élève, la tenue d'un cahier personnel d'histoire des arts en relation avec un fichier de la classe accessible sur l'ENT, des écritures d'invention en lien avec l'histoire des arts, la réalisation de dossiers issus de recherches documentaires, le développement de projets individuels ou collectifs (reportage, site, blog...), l'organisation de prises de parole devant un groupe à partir d'une œuvre, d'un sujet, d'une thématique, la pratique régulière de commentaires écrits d'œuvres ou d'ensembles de documents, guidés ou non par un questionnaire. On ouvrira l'espace de la classe aux ateliers artistiques, résidences d'artistes, écoles et métiers d'art de l'enseignement supérieur, musées, lieux d'exposition et de spectacles, archives, ensembles patrimoniaux et lieux de mémoire, partenariats avec des

structures, associations et acteurs qualifiés et reconnus par l'État et les collectivités territoriales, dans les domaines artistiques et culturels. En seconde, l'enseignement d'exploration « Littérature et société »⁴, comme les autres enseignements du même type, pourra fournir l'occasion, pour les élèves qui l'ont choisi, de prolonger ces démarches en leur permettant d'aborder autrement le mouvement littéraire et culturel et de développer leur autonomie en matière de recherche. De même, dans la perspective de l'histoire des arts (cf. les thématiques « Arts, espace et temps » et « Arts, ruptures, continuités »), il sera possible de prolonger cette exploration.

Les développements suivants ne visent pas à fournir les éléments d'un cours. Ils nourrissent la réflexion et apportent une matière à partir de laquelle le professeur pourra librement faire des choix en fonction des objectifs de sa séquence.

L'émergence du réalisme : un combat esthétique

Si le terme « réalisme » apparaît dès 1834 dans un article de la *Revue des Deux Mondes*, il caractérise à partir de 1848 une nébuleuse d'artistes et d'intellectuels d'un cercle parisien qui se réunissent à la brasserie Andler baptisée « Temple du réalisme », lieu où ils évoquent la politique radicale ou les questions sociales et discutent d'un art nouveau : il s'agit de Champfleury, Baudelaire, Courbet, Bovin, Gautier, Silvestre ou encore Castagnary, Proudhon. Toutefois, la fortune du mot se décide véritablement en peinture, autour de Courbet et des années 1849-1850-1851, où l'artiste expose au Salon *L'Après-Dinée à Ornans*, *Les Casseurs de pierres* puis *Un Enterrement à Ornans*. Pour les critiques et le public accoutumés aux formes idéalisées de l'art académique, il s'agit d'une véritable rupture qui « encanaille l'art » en y introduisant la vie moderne dans sa réalité la plus familière, voire vulgaire, et en brouillant la notion de genre pictural par l'usage des grands formats généralement dévolus aux sujets historiques, religieux ou mythologiques et par la juxtaposition des catégories picturales anciennes ainsi présentées comme caduques dans leur hiérarchie (*Un enterrement à Ornans* est à la fois une peinture d'histoire, un portrait de groupe, un paysage et une scène de genre).

Le souci de vérité inhérent aux trois toiles dans la représentation de la simplicité massive des corps engourdis, de la matérialité ingrate du travail ou de la nudité terreuse et profane de la mort qui annule les préséances sociales, éloigne tout misérabilisme ou toute dramatisation et affirme une nouvelle conception de l'histoire et de sa représentation : selon les mots du peintre, l'essence du réalisme apparaît comme « la négation de l'idéal », mais un tel choix esthétique est synonyme, pour nombre de critiques d'art, de médiocrité, de laideur, voire de socialisme. Le terme de « réalisme » devient ainsi selon Champfleury une machine de guerre pour exciter à la haine contre une génération nouvelle. Courbet assume cette valeur de rupture et de scandale en 1855, lorsqu'il décide, après avoir essuyé le refus de deux tableaux à l'Exposition Universelle, d'exposer quarante toiles dans un pavillon construit à ses frais et intitulé « Du Réalisme », brandissant le mot injurieux telle une bannière et signant un véritable manifeste dans la préface de son catalogue : « Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantique. [...] Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but ». Champfleury lui aussi déclare que le réalisme n'est ni une reproduction, ni une imitation, mais une interprétation, et dégage la notion de « tempérament » de l'artiste, dont on sait l'importance ultérieure pour Zola. Champfleury s'engage dans la lutte esthétique en publiant un recueil d'articles sous le titre *Le Réalisme* en 1857, où il déclare notamment que « Le romancier ne juge pas, ne condamne pas, n'absout pas. Il expose des faits ». Le roman apparaît en effet comme le genre littéraire privilégié par cette école esthétique, qui écarte la poésie et le drame, genres marqués par l'époque romantique : « Faire des vers, c'est malhonnête ; parler autrement que tout le monde, c'est de l'aristocratie » déclare ainsi Courbet. Duranty fait quant à lui paraître entre novembre 1856 et mai 1857 six numéros d'une revue intitulée *Le Réalisme*.

1857 constitue de fait une année charnière pour le réalisme puisque la publication de *Madame Bovary* et des *Fleurs du mal* donne lieu à de retentissants procès pour outrage aux bonnes mœurs et à la morale publique, en incriminant le réalisme des deux oeuvres. Le roman de Flaubert qui avait été conçu par « haine du réalisme » donne paradoxalement lieu au procès de la littérature réaliste dans ses aspects les plus triviaux. La démarche réaliste à partir de 1850 ne cesse en effet d'être associée à la question de la moralité de l'œuvre : l'adultère d'Emma Bovary devient un lieu commun et la

⁴ Voir notamment la thématique « Ecrire pour changer le monde : l'écrivain et les grands débats de société »

représentation des réalités charnelles une constante privilégiée dans les œuvres réalistes et naturalistes. Les femmes à la chair vivante de Courbet et Manet s'opposent aux nymphes marmoréennes d'un Cabanel ou à la perfection lisse et érotique de l'*Angélique* d'Ingres. Dans *Les Baigneuses*, *La Source* ou *La Nymphé surprise*, la franchise du regard dévoile des chairs débordantes, monstres, dont on ne gomme nulle imperfection. La femme semble s'éveiller à la vie dans une conscience impudique et provocante d'elle-même, telle Victorine Meurent qui, dans *Le Déjeuner sur l'herbe* ou l'*Olympia*, fixe le spectateur. Dans cette représentation de la femme moderne, *Les Demoiselles des bords de la Seine* entretiennent, comme les deux toiles précédentes, le tapage de l'indécence et du vice, qui culmine sans doute dans *L'Origine du monde*, moment inouï et frontière du dicible dans la représentation réaliste du nu.

Vers le naturalisme : une expression artistique multiple et féconde dans l'illusion de la réalité

En 1860, le réalisme est perçu par ses adversaires comme une exagération d'école, mais ils reconnaissent que le sentiment de la réalité et le désir de passions vraies, de caractères naturels, d'une observation juste, d'une peinture fidèle de la vie et de l'homme sont assez unanimement partagés et traversent les formes d'expression artistique : les lithographies, dessins satiriques, caricatures et peintures d'un Daumier ou d'un Kupka l'attestent, comme les scènes rustiques de Jules Breton ou les scènes de genre d'Alphonse Legros, ou encore les sculptures de Vincenzo Gemito, Achille d'Orsi, Paul Richer ou Constantin Meunier. Le réalisme est une expression artistique internationale, particulièrement vive en Ukraine à travers les toiles d'Ilya Repin, et en Allemagne à travers celles d'Adolph von Menzel et Wilhelm Leibl, qui représentent notamment la réalité du monde industriel. Zola célèbre Manet et les audaces de l'impressionnisme dans sa représentation du monde moderne, notamment la ville, aussi bien à travers ses gares et ses ponts (Monet) que ses buveurs d'absinthe (Degas), ses raboteurs de parquet (Caillebotte) ou les ouvrières d'une filature de lin (Max Liebermann). Curieux impitoyable qui voudrait démonter la machine humaine rouage par rouage, Zola adosse la littérature à la science, remplissant ses carnets de notes, à l'image d'un peintre se servant de dessins ou de photographies pour alimenter ses œuvres et fixer sur la toile la vision instantanée, dans sa fugitivité même. Les artistes visuels s'intéressent aux types sociaux privilégiés par Zola et tentent de les situer dans des cadres urbains ou ruraux spécifiques : les toiles de Jules Bastien-Lepage, George Clausen ou Léon Lhermitte évoquent le labeur harassé des champs tandis que Ferdinand-Joseph Gueldry ou Jean-André Rixens proposent des scènes de métiers de la révolution industrielle ; les lieux choisis par le romancier, notamment le monde de la mine, stimulent la créativité des peintres, puis des cinéastes, et les encouragent à rompre à leur tour avec les tabous sociaux et à aborder des sujets polémiques tels que la grève (Gaston La Touche, Jules Adler, Robert Koehler). *L'Assommoir*, *Germinal* et *La terre* sont également adaptés sous forme de tableaux hyperréalistes d'un théâtre visuel (mais l'on reprochera au drame naturaliste son caractère illusoire). C'est le cinéma muet qui offre les emprunts les plus saisissants à l'esthétique naturaliste dans sa splendeur didactique, réaliste et divertissante : *Les victimes de l'alcoolisme* de Ferdinand Zecca (1902), *Germinal* d'Albert Capellani (1913), *La terre* d'André Antoine (1921) opèrent une synthèse visuelle puissante entre les romans de Zola et les toiles naturalistes dont ils sollicitent scènes, couleurs et attitudes. L'influence de l'esthétique naturaliste, au-delà de la disparition du courant pictural, est vouée à perdurer grâce au cinéma : Eisenstein considérait que Zola écrivait comme un cinéaste, organisant avant le tournage les décors tangibles en images cinématographiques.

On pourra relier cette théâtralisation du corps que l'on trouve dans les romans de Zola (cf. Nana lorsqu'elle fait son entrée en scène ou Gervaise dans *L'Assommoir*, lorsqu'elle mime le délirium trémens de Coupeau) à celles du *Neveu de Rameau* de Diderot. En 1810 dans l'ancien théâtre de la Porte Saint Martin sont organisés des jeux gymniques : exercices du corps, jeux scéniques muets. En 1813, Debureau crée des pantomimes pour Les Funambules. Zola écrit en 1879 : « Faisons tous des pantomimes ».

Un autre art alimente, concurrence et précise cette poursuite d'une expression naturaliste du monde au XIX^e siècle : l'offensive de la photographie est ainsi manifeste dès son apparition dans les années 1830 ; elle témoigne à travers les œuvres d'Édouard Baldus, Charles Marville, Peter Henry Emerson ou Robert Howlett, des conditions de travail, des transformations urbanistiques, de la modernisation des transports, de scènes de guerre ; technique elle-même en constante évolution, la photographie saisit le monde en mutation du XIX^e siècle et construit par ses clichés une histoire naturaliste des milieux incomparable d'authenticité. Zola se passionne pour cette révolution artistique au point de devenir photographe amateur et de connaître toutes les nouveautés en matière d'équipement

photographique (plus de 700 clichés réalisés), mais ne fait pas de clichés des sites de ses romans, à la différence de nombreux peintres comme Jules-Alexis Muenier qui utilisent la photographie comme un substitut ou une aide au dessin et se montrent friands de sa capacité à capturer les mouvements et la lumière. Les romanciers réalistes et naturalistes envisagent la photographie non comme une menace, mais comme un irréductible différentiel, qui leur permet d'affirmer la spécificité de leur art : Maupassant rappelle dans la préface de *Pierre et Jean* que le roman n'est pas un daguerréotype et que le réaliste cherche « non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même ».

Variations réalistes dans les arts visuels du XVII^e au XX^e siècle et résonances romanesques.

Le désir de reconstruire par l'art une réalité plus vraie que le réel, de peindre avec la même acuité le souverain, les bouffons ou le peuple pour délivrer le sens de leur humanité, ou d'introduire le quotidien dans sa dignité d'objet esthétique ne datent évidemment pas du XIX^e siècle. On tirerait profit à examiner ce que l'on entend par le « naturalisme » de Vélaquez ou le « réalisme » du Caravage, dans une moindre mesure de Ribera, pour mesurer d'éventuelles filiations (Courbet mérite-t-il son surnom de « Nouveau Caravage » ?) et surtout l'infléchissement des termes dans la critique d'art du XVII^e au XIX^e siècle, puis la spécificité de leur acception littéraire : Zola reprend après Castagnary le terme de « naturalisme » en 1865 sans ignorer l'héritage qui le précède, pour affirmer les assises d'une théorie romanesque qu'il a patiemment forgées les années précédentes. Dans le même ordre d'idées, l'étude de quelques toiles des frères Le Nain ou de peintres hollandais du XVII^e siècle tels que Maes, De Hooch, Vermeer et Metsu, montrerait l'effort pour affirmer le genre du quotidien, à travers des portraits, des scènes de genre, des natures mortes, des paysages, qu'on placerait en regard de l'émergence en France du roman réaliste et parodique de Sorel et Scarron, en réaction aux invraisemblances du roman héroïque ou du roman galant de l'âge baroque. Les auteurs du XIX^e siècle comme Taine ou Fromentin ont contribué au rayonnement de cette peinture hollandaise du XVII^e siècle, en vantant son réalisme, mais en ignorant de fait les significations allégoriques qu'elle comporte. Le débat toujours entretenu sur le réalisme apparent de ces toiles, leur caractère épideictique ou leur indécision morale (*La Mangeuse d'huîtres* est-elle seulement coupable ?) permettrait en classe de problématiser en amont la subtilité de l'esthétique réaliste. En étudiant les paysages de Corot et des peintres de l'école de Barbizon (Rousseau, Daubigny, Troyon) ainsi que les scènes rustiques de Millet, on montrerait aussi que le réalisme qui précède Courbet est encore habité d'une tendresse pour le vrai, d'une mélancolie délicate qui poétise le réel voire l'ennoblit ; les fleurs du réel qui écloront après 1850 seront bien plus vénéreuses.

Pour aborder l'évolution du réalisme au XX^e siècle, on envisagerait que le roman pose comme les arts plastiques le problème philosophique de la représentation et installe dans le courant du siècle un soupçon sur les formes traditionnelles et l'illusion réaliste, liées à une perception de la société et du destin de l'homme désormais caduques. Une vision fragmentaire, morcelée, refusant l'anthropocentrisme, le sentiment d'une décomposition du temps, d'une résistance des objets, voire d'une ruine de l'histoire, une parole errante ou défaillante ont parfois conduit à envisager le Nouveau Roman comme le symptôme d'une crise historique, « l'ère du vide », mais l'on peut aussi y lire la recherche d'un nouveau réalisme, plus poussé, objectif, qu'on placerait en regard de l'œuvre d'Edward Hopper, des « nouvelles approches perceptives du réel » du Nouveau Réalisme, des démarches du Pop Art ou même de l'hyperméalisme, qui questionnent l'engluement existentiel, l'envahissement de la consommation et la prégnance du langage publicitaire dans l'œuvre assimilée à un produit. De telles démarches esthétiques mettent en question le geste de l'artiste et laissent sourdre une déshérence émotionnelle exprimée par des moulages en polyvinyle, des assemblages, compressions ou accumulations d'objets courants et de matériaux contemporains, des affiches décollées, superposées et lacérées, des tableaux-pièges immortalisant les reliefs d'un repas, des « détrompe-l'œil » ou encore des toiles imitant les techniques de reproduction des photographies ou des imprimantes. Ainsi serait convoquée au XX^e siècle dans l'œuvre d'art « la comédie urbaine » (titre d'une exposition consacrée à J.Villegré) ou pour reprendre les mots de P. Restany, « la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société qui est assigné à comparaître » (*À 40° au-dessus de DADA*, préface au catalogue de l'exposition, Galerie J, 8 rue Montfaucon, Paris 6^e, du 17 mai au 10 juin 61).

Quelques œuvres de référence

Écrits sur l'art au XIX^e siècle

- C. BAUDELAIRE, *Salon de 1859*.
- E. ZOLA, *Écrits sur l'art*, collection Tel, Gallimard, 1971.

Autres écrits, XIX^e siècle

- J. CHAMPFLEURY, « Les Mansardes », *Chien-caillou*, 1847 ; « L'aventurier Challes » repris dans *Le Réalisme* ; extraits d'une *Lettre à George Sand*.

Œuvres picturales

Foule et mouvements sociaux

- J. ADLER, *La Grève au Creusot*, (1899).
- R. KOEHLER, *La Grève*.

Travailleurs, corps de métiers

- G. COURBET, *Les Casseurs de pierres, Les Paysans de Flagey revenant de la foire*.
- DAUMIER, *Les Gens de justice, La Blanchisseuse, La rue Transnonain, Ratapoiil*.
- E. DEGAS, *Les Repasseuses, Les Cribleuses de blé*.
- P. H. EMERSON, *Fieldworkers at Rest by the Edge of a Field, Stacking Hay*.
- L. FRÉDÉRIC, *Les marchands de craie* (1882).
- E. JARNEFELT, *Sous le Joug (débroussaillage par le feu)*.
- S. LEPAGE, *Le Petit Colporteur endormi*.
- L. LHERMITTE, *La Fenaison*.
- I. E. REPINE, *Les Haleurs de la Volga* (1870/73).

Scènes industrielles

- Th. ANSHUTZ, *The Ironworker's Noontime* (1880).
- F. BONVIN, *Les Forgerons, souvenirs du Tréport* (1857).
- F.-J. GUELDRY, *Les Meuleurs* (1888).
- E. KAISER, *Atelier de boîtiers* (1893).

Scènes de vie quotidienne, misère

- G. CLAUSEN, *The Girl at the Gate*, (1889), *Winter work*.
- G. COURBET, *L'Après-dîner à Ornans, L'Enterrement à Ornans*.
- E. DEGAS, *L'Absinthe* (1873).
- E. FRIANT, *La Toussaint* (à comparer avec les caricatures parues dans *Le Journal amusant* et *Le Fifre* en 1889).
- W. LEIBL, *Trois Femmes à l'église* (1881).
- L. PATAKY, *L'Interrogatoire* (1897).
- F. PELEZ, *Sans Asile* (1884).
- V. VAN GOGH, *Les Mangeurs de pomme de terre* (1885).

Chirurgie et anatomie

- G. COURBET, *L'Origine du monde* (1866).
- Th. EAKINS, *La Clinique du docteur Gross* (1889).
- Th. EAKINS, *Swimming Hole* à partir d'une photographie *Entourage de Thomas Eakins*.
- C. KROHG, *La Fillette malade* (1880/81).
- J.-S. LEPAGE, *Diogène* (1877).
- E. MUNCH, *L'Enfant malade* (1885/86).

Lieux, espaces urbains ou autres

- G. COURBET, *L'Atelier du peintre* (1885).

- JONGKIND, *Les Quais de la Seine et de la Cité* (1852), *La Seine et Notre Dame de Paris* (1854).
- C. MONET, *Régates à Argenteuil* (1875), *Train dans la neige* (1875), *La Gare Saint Lazare* (1877), *La Seine à Vétheuil* (1879).
- VAN GOGH, *La Chambre de Vincent à Arles* (1889).

Objets

- VAN GOGH, *Les Souliers*, (1887).

Sculptures

- C. MEUNIER, *Le Faucheur* (bronze).

Photographies

- J.-A. MUENIER, photographies préparatoires pour les toiles *Les Chemineaux*, *Aux Beaux Jours*.
- Atelier NADAR, photographies de M. Mousseau et d'Angelo dans les rôles respectifs de Bibi-la-Grillade et Goujet, in *L'Assommoir*, théâtre de l'Ambigu-Comique, 1879.
- J.-A. RIXENS, *Laminage de l'acier, défournement et enfournement des lingots*. (Médaille d'or à l'exposition universelle de 1889).
- Scènes de *La Terre* (photographies) au Théâtre Libre d'Antoine, *Le Théâtre*, 90, septembre 1902.
- F. THIOLLIER, *Groupe de personnes sur un crassier, Départ de mineurs vers les puits* (1890/1910).

Films ou affiches

- A. ANTOINE, *La Terre*; affiche pour le film de R. FREIDA.

Pour aller plus loin

- R. BARTHES, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, 1982 ; *Essais critiques* éditions du Seuil, 1964
- J.-L. FERRIER, *Courbet. Un enterrement à Ornans. Anatomie d'un chef-d'œuvre*, Denoël-Gonthier, 1980.
- M. FRIED, *Le Réalisme de Courbet*, Gallimard, 1993.
- P. GEORGEL, *Orangerie, 1934 : Les « Peintres de la réalité »*, catalogue de l'exposition au musée de l'Orangerie, 22 novembre 2006 - 5 mars 2007.
- P. HAMON, *Imageries, littérature et image au XIX^{ème} siècle*, Corti 2007
- R. JAKOBSON, « Du réalisme artistique », in *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965.
- A. JAUBERT, *Du Romantisme au réalisme*, DVD Collection Palettes, 2002.
- S. LAURENT, *Le rayonnement de Gustave Courbet. Un fondateur du réalisme en Europe et en Amérique*, L'Harmattan, collection « Histoire des idées et Arts », 2007.
- H. MITTERAND, *Le Roman à l'œuvre : genèse et valeurs*, 1998.
- Th. SCHLESSER, *Courbet, un peintre à contretemps*, collection « Tableaux choisis », Éditions Scala, 2007 ; *Réceptions de Courbet — Fantasmies réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007.
- T. TODOROV, *Éloge du quotidien, Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Éditions Points, 2009.
- G.P. WEISBERG, *L'illusion de la réalité, Peinture, photographie, théâtre et cinéma naturalistes, 1875-1918*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition éponyme du musée Van Gogh d'Amsterdam, 8 octobre 2010 - 16 janvier 2011.
- Album et catalogue publiés à l'occasion de l'exposition « Gustave Courbet » aux galeries nationales du Grand Palais du 13/10/2007 au 28/01/2008 puis au musée Fabre
- *Le Nouveau Réalisme*, ouvrage collectif, Documentation française, 1999.
- *L'Objet d'art*, hors-série n°30, mars 2007 (sur les Nouveaux Réalistes).
- *L'Œil*, n°589, mars 2007 (sur J. Bastien-Lepage et le naturalisme).

Sites de références

www.cahiers-naturalistes.com/ [la théorie des écrans ; Zola et la musique]

www.musee-orsay.fr [collections, dossier Courbet-le réalisme ; nombreuses analyses d'œuvres telles que Les raboteurs de parquet, de Caillebotte, L'absinthe de Degas, les « Dessins de Jean-François Millet » ; monographies d'artistes tels que « Thomas Eakins. Un réaliste américain », « Photography not art, le naturalisme selon P.H.Emerson », ou Jules Bastien-Lepage ; dossiers sur « le monde rural vu par les artistes du XIXe siècle », ou sur des techniques telles que « À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle »]

www.centrepompidou.fr [rubrique : ressources en ligne - dossiers pédagogiques : le Nouveau Réalisme]

www.museefabre.montpellier-agglo.com [dossier pédagogique sur le Réalisme ; dossier sur « Courbet, la modernité se forge »]

www.bnf.fr [dossiers pédagogiques : sur Zola critique d'art : le réalisme contre le « Beau idéal » ; sur l'œuvre romanesque de Zola : « les Rougon-Macquart », « Au Bonheur des Dames » ; sur « Daumier et ses héritiers » ; sur les photographies des grands travaux menés sous le Second Empire : « Des photographes pour l'Empereur »]

<http://www.rmn.fr> [le Nouveau réalisme ; Exposition Gustave Courbet, conférences : « le réalisme selon la photographie », « l'Origine du monde », « Un Enterrement à Ornans »]

www.histoire-image.org [dossier « le scandale de la réalité : L'Olympia de Manet » ; analyse d'Un enterrement à Ornans, des Paysans de Flagey revenant de la foire et des Cribleuses de blé de Courbet, de Ce qu'on appelle le vagabondage, de Stevens, de La paye des moissonneurs de Lhermitte ; dossiers : « Courbet peintre réaliste de la société », « Une séance du jury de peinture », « Zola écrivain et ami des peintres », « Le commerce du livre au XIXe (La Vie populaire publiée La bête humaine par Émile Zola) », « Degas sculpteur et le réalisme audacieux de la Petite danseuse de 14 ans », « L'évolution de l'image du paysan », « Peindre le travail ouvrier »]

www.louvre.fr [analyse d'œuvres telles que La Mort de la Vierge, du Caravage, ou L'Infante Marie-Thérèse, future reine de France, de Vélasquez]

www.lectura.fr [rubrique dossiers pédagogiques : sur l'œuvre de Jules Massenet]

www.site-image.eu [sur Boudu sauvé des eaux, Renoir, 1932, analysé comme un film naturaliste]

www.panoramadelart.com [sur l'Angélus de Millet]

Pour accompagner l'étude de la langue

Les programmes réaffirment l'importance qu'il y a à poursuivre et approfondir au lycée le travail sur la langue afin d'aider les élèves à structurer des connaissances linguistiques déjà présentes et de leur permettre de les compléter. C'est pourquoi il est conseillé de prévoir des temps spécifiques pour l'étude de la langue, dans le cadre des séquences qui s'y prêtent le mieux, qu'il s'agisse de la langue des textes étudiés ou des productions écrites et orales des élèves.

Les modalités et les pistes transversales pour ces apprentissages sont abordées dans la partie « Étude de la langue » des ressources pour le lycée. Les propositions qui suivent visent à mettre en évidence des questions de langue plus particulièrement liées à l'objet d'étude concerné.

Temps nouveaux, langue nouvelle, réalisme linguistique

« [L]a langue française n'est pas fixée et ne se fixera point. Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui » écrit Hugo dans la Préface de *Cromwell* en 1827. Temps nouveaux, paroles nouvelles, écriture renouvelée : la langue d'après 1789 s'infléchit et s'ouvre. Ainsi, l'esprit social de conversation et la langue canonique de Racine cèdent du terrain devant la variété des sociolectes et la lourdeur de la langue bourgeoise truffée de néologismes.

Le récit réaliste et naturaliste rend compte de ces changements : il est un conservatoire des parlures et des usages dialectaux. Zola dans la préface de *L'Assommoir* déclare avoir voulu faire un « travail

purement philologique ». La représentation de la réalité passe en effet autant par la mise en scène des discours que par la description des milieux sociaux.

Le roman réaliste et naturaliste a aussi l'ambition d'une parole située et différenciée qui contribue à fonder le personnage dans toute sa profondeur ; le jeu des discours et des parures offre donc souvent des approches intéressantes. Démocratique, le roman donne la parole aux oubliés : voix des populations laborieuses (citadines ou campagnardes), voix dialectales entrent en littérature. Le discours direct qui a permis, à partir de Balzac, la représentation des parures populaires mérite d'être analysé dans ses variétés, ses traits d'oralité, mais aussi ses stylisations et sa littéarité.

Le réalisme linguistique se manifeste enfin dans la recherche d'un lexique spécifique et dans une démarche qui rivalise avec les sciences. Tournant le dos au romanesque, le roman emprunte à la science ses modèles et dialogue avec les savoirs. Alter ego du scientifique, l'écrivain prétend même à une visée plus haute que la vulgarisation du savoir existant, il se veut chercheur et pense le roman comme une encyclopédie (jusqu'à la dérision avec *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert) ou une enquête méthodique. La langue du roman gagne alors en rigueur et en scientificité : le raisonnement est volontiers inductif, l'écriture recherche des lois générales, le narrateur maîtrise tous les savoirs... en un mot, il ne s'agit pas seulement de raconter, il faut analyser.

De la littéarité du réalisme

La critique a parfois considéré l'écriture réaliste comme une langue blanche et les textes naturalistes comme des reflets transparents de la réalité, des « documents humains » ou des « lambeaux d'existence » dépourvus de littéarité. On aura soin de montrer au contraire aux élèves le travail stylistique poussé et le classicisme formel de nombre d'écrivains réalistes et naturalistes. Cela peut permettre en sus de réfléchir à la formation des écrivains et au rôle de l'école comme lieu de codification de la langue : pour Flaubert, Zola ou Maupassant, le modèle prosodique est aussi la syntaxe de la phrase latine. On insistera aussi sur l'importance des traditions littéraires dans l'écriture réaliste et naturaliste. On pense à la réécriture de *Phèdre* dans *La Curée* de Zola et plus largement à la place de l'épopée ou du mythe dans l'esthétique réaliste. Loin du poncif réaliste de la représentation directe de la vie, on s'intéressera à la récurrence de certains types d'intrigues, de personnages, de thèmes, de lieux ainsi qu'à certains procédés narratifs, discursifs, descriptifs.

Réalisme et naturalisme puisent également leur littéarité dans une originalité formelle, dont l'étude de la langue peut permettre de rendre compte. La période naturaliste en particulier constitue un véritable « moment grammatical » (Gilles Philippe) en ce sens que pour la première fois dans l'histoire littéraire, la sensibilité au texte devient affaire de grammaire : celle-ci n'est plus considérée comme un simple champ de contraintes qu'il convient de respecter, mais comme un champ de possibles donnant lieu à des choix stylistiques entrant dans la constitution d'une esthétique particulière. Il est possible d'éclairer les élèves sur ce renouvellement des formes par des exemples simples tels ceux qui fondent ce que les frères Goncourt nommèrent l'écriture artiste, reposant entre autres sur une inversion de l'ordre caractérisé / caractérisant (par exemple le « luisant des parapets »). Plus largement, la prééminence – qui s'affirme vers la fin du XIX^e siècle – du nom sur l'adjectif et le verbe (phrases nominales, utilisation de déverbaux plutôt que de verbes) marque une vision du monde nouvelle reposant sur une mise en avant de la chose par rapport à l'action, ou encore de l'impression par rapport à l'intellection. Outre le fait que ces observations permettent de réinvestir des connaissances grammaticales acquises au collège (en particulier le nom et ses expansions), elles travaillent également à tisser des liens entre faits de langue et esthétique, mais aussi, de la littérature à la peinture, entre esthétique naturaliste et esthétique impressionniste.

Stylistique du récit réaliste et naturaliste

E. Auerbach, dans *Mimesis*, définit le texte réaliste par les critères suivants : une œuvre sérieuse, qui mêle les registres stylistiques, qui n'exclut la description d'aucun milieu et qui intègre l'histoire des personnages dans le cours général de l'histoire. Si l'idée de sérieux suggère la rigueur de l'écrivain, son programme ambitieux et son exigence scientifique (« le roman commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale » affirment les Goncourt dans la préface de *Germinie Lacerteux*), elle n'est pas programmatique d'une tonalité. Au contraire, le récit réaliste-naturaliste dont l'énonciation (voix du narrateur, voix des personnages, discours indirect libre) est toujours complexe, distante et plurielle, fait la part belle à l'ironie. Il y a bien un « sérieux

comique » du récit réaliste-naturaliste qui, prolongeant le mélange romantique des genres et des styles, mêle le grotesque au sublime, le comique au tragique, la parodie à la gravité.

L'étude de l'énonciation permet aussi de réfléchir aux fondements de l'écriture impersonnelle, caractéristique, selon Zola, du romancier naturaliste : « Il se tient à l'écart, surtout par un motif d'art, pour laisser à son œuvre une unité impersonnelle, son caractère de procès-verbal écrit à jamais sur le marbre. » (*Les Romanciers naturalistes*). Si les exigences scientifiques du récit, le poids de la description et la place première accordée aux personnages effacent les manifestations auctoriales, elles n'en sont pas moins présentes par une « écriture oblique » (Hamon) qui dévoile la subjectivité du regard que le romancier pose sur la réalité.

Cette subjectivité croisant sans cesse celle des autres entités qui interviennent dans le roman (narrateur et personnages), il peut être fécond de faire travailler les élèves sur les effets polyphoniques du roman, par lesquels plusieurs visions du monde se manifestent successivement ou simultanément dans le texte. L'ironie flaubertienne en est l'un des exemples les plus célèbres, mais l'analyse des discours rapportés, en particulier le discours indirect libre, ou encore l'étude des marques de la subjectivité et de leur prise en charge par les diverses instances romanesques pourra guider les élèves dans un travail de décantation de la complexité énonciative.

Le professeur pourra aussi, naturellement, réfléchir aux problèmes afférents à la mimesis (les procédés de l'illusion ; le passage de l'enquête à la fiction ; le réel écrit ; les effets de réel...) et aux réponses différentes apportées par les écrivains, de Balzac à Maupassant ou Huysmans — variété qui amène à distinguer des poétiques réalistes.

Œuvre ambitieuse qui met en scène des personnages typés dans une époque donnée, le récit réaliste s'offre comme une construction rigoureuse. Le professeur pourra montrer aux élèves la cohérence du récit réaliste, tant dans le déroulement de l'histoire que dans les retours thématiques ou lexicaux. La description réaliste est en effet aussi fréquente que hiérarchisée. Elle répond à des fonctions variées et caractérise assurément l'esthétique réaliste : elle participe à la mimesis et affirme son rôle référentiel en même temps qu'elle marque nettement le contraste entre la matière (crue, inesthétique) et la manière (écriture artiste) des romanciers réalistes et naturalistes.

L'étude de la description peut être d'autant plus fructueuse que, paradoxalement, elle échappe aussi, parfois, à sa visée mimétique et réaliste pour accéder par le jeu de la transfiguration au symbole et à l'allégorie. Les portraits de personnages balzaciens relèvent régulièrement du bestiaire ; l'alambic de Gervaise, le Voreux dans *Germinal* ou la Lison de *La Bête humaine* apparaissent comme autant de créatures monstrueuses dont la présence dans un roman à vocation réaliste peut faire question. Une approche stylistique de ces descriptions (convoquant l'étude des réseaux lexicaux, les métaphores filées ou encore les tonalités) peut aider à rendre sensible aux élèves la tension qui parcourt un large pan de cette littérature, saisie entre le désir d'appréhender le monde au plus près du réel et la tentation visionnaire qui la fait accéder au sens en même temps qu'au mythe.

Pour aller plus loin

- J.M. ADAM et A. PETITJEAN, *Le Texte descriptif*, Nathan université, 1998
- E. AUERBACH, *Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968.
- D. BAGULEY, *Le Naturalisme et ses genres*, Nathan, 1995
- A. BANFIELD, *Phrase sans parole, théorie du récit et style indirect libre*, Seuil, 1995.
- P. DUFOUR, *La Pensée romanesque du langage*, Seuil, 2004
- G. GENETTE, *Figures II*, Seuil, 1969
- P. HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981.
- P. HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, 1996.
- G. PHILIPPE, *Sujet, verbe, complément, Le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Gallimard, « Bibliothèque des idées, 2002.
- G. PHILIPPE et J. PIAT (dir.), *La Langue littéraire*, Fayard, 2009.
- G. PHILIPPE, *Le français, dernière des langues. Histoire d'un procès littéraire*, coll. « Perspectives critiques », Presses Universitaires de France, 2010.

- *Poétique* n°16, « le Discours réaliste », 1973
- *L'École des lettres*, n°8, « la description naturaliste », mars 1992.

Sites de référence

Dictionnaire *Littré* en ligne : <http://litre.reverso.net/dictionnaire-francais/>

Pour l'éducation aux médias

Les nouveaux programmes de français insistent sur la nécessité de développer et de promouvoir au lycée une réflexion sur les médias, c'est-à-dire sur les supports et les conditions techniques d'écriture, de lecture et de publication qui déterminent, aux différentes époques abordées, la création littéraire et la réception des œuvres.

Il n'est pas question pour le professeur de lettres de s'engager dans un cours sur l'histoire de la presse ou sur la sociologie des médias, décroché du programme de français ; il ne s'agit pas uniquement non plus, comme on le fait déjà en collège, d'initier les élèves à la lecture de textes de genre divers, textes documentaires, informatifs, articles de presse ou enregistrements radiophoniques, pour développer leur esprit critique et diversifier leur approche de l'écrit. Il s'agit, bien plus, de construire des démarches intellectuelles et critiques permettant aux élèves d'aborder les textes littéraires à travers des problématiques qui prennent aussi en compte la dimension du contexte éditorial et des supports de la création – c'est-à-dire de construire le sens des œuvres en considérant les formes et les modes de production induits par ce contexte et ces supports, dont les auteurs sont à la fois tributaires et inventeurs.

De même que l'environnement historique et culturel d'une œuvre nous intéresse parce qu'il nous apporte des éléments indispensables de compréhension des textes et des genres littéraires étudiés, de même, ce qu'il est convenu d'appeler « l'éducation aux médias » en lettres doit être abordé dans la mesure où ce questionnement nous permet d'entrer dans la fabrique des œuvres, où il en enrichit la compréhension et en éclaire certains aspects essentiels. Les transformations de la littérature au XIX^e siècle sont, par exemple, étroitement liées au développement de la presse, et notamment le développement de formes narratives adaptées au format des journaux, comme la chronique ou la nouvelle. L'avènement de genres de littérature plus « populaires », comme le roman-feuilleton à épisodes, contemporain d'une démocratisation des pratiques de lecture ou d'usages de la langue intégrant des sociolectes et des parlers divers dans le récit romanesque ; mais aussi les mutations internes au genre narratif comme l'insertion du reportage ou de l'enquête à l'intérieur du récit de fiction, ou encore de la critique d'art ; enfin l'avènement d'une figure de l'écrivain engagé incarnée par Emile Zola... tous ces éléments ont à voir directement avec l'étude des supports et l'interprétation des œuvres de la littérature du XIX^e siècle.

C'est pourquoi il est important de prévoir des temps spécifiques pour l'éducation aux médias, dans le cadre des séquences et des objets d'étude qui s'y prêtent le mieux.

Les modalités et les pistes générales pour ces apprentissages sont abordées dans la partie « Éducation aux médias » des ressources pour le lycée. Les propositions qui suivent visent à mettre en évidence des questions plus particulièrement liées à l'objet d'étude concerné.

Entrée dans l'ère médiatique

La diffusion de la presse dans tous les milieux, notamment après 1830, est un fait majeur du XIX^e siècle qui entraîne une mutation profonde de la communication littéraire. Dans leurs travaux sur la presse, M.-E. Thérénty et A. Vaillant datent de 1836 — année de fondation du périodique *La Presse* — « l'an un de l'ère médiatique ». Cette « ère médiatique » est celle de la démocratisation des pratiques culturelles (le lectorat se modifie profondément) et de la confusion entre les champs littéraire et économique. Un « système médiatique » (dont on montrera sans peine aux élèves son importance actuelle) doté de structures standardisées tend à supplanter l'ancien idéal rhétorique hérité de l'Antiquité et régi par le système hiérarchisé des « genres du discours ». L'histoire et la sociologie littéraires voient là le passage de la tradition des Belles Lettres à la conception moderne de la

littérature et expliquent ainsi la progression irréprouvable de la fiction narrative (et le déclin de la parole poétique) aux XIX^e et XX^e siècles.

Écrivain et journaliste

Les écrivains ont eu fortement conscience de cette mutation : Sainte-Beuve, dans un article de 1839, pointe les dangers de la presse et parle à son propos de « littérature industrielle » ; Balzac, lui, tourne en dérision le journaliste qu'il rebaptise « rienologue » dans sa *Monographie de la presse parisienne* en 1842 ; la critique de la presse par les mandarins de la littérature devient un véritable lieu commun dans le second tiers du XIX^e siècle.

Mais l'écrivain du XIX^e siècle a aussi volontiers choisi d'être un acteur de l'ère médiatique et la presse a vraisemblablement contribué à faire naître le type de l'intellectuel engagé dont Zola fixe les canons lors de l'affaire Dreyfus. Se construit ainsi la nouvelle figure médiatique de l'écrivain dans un siècle où l'art littéraire se professionnalise et où la littérature s'industrialise. De nombreux écrivains réalistes-naturalistes ont été par ailleurs des journalistes : Maupassant, Vallès, Zola... Ils ont mêlé le romanesque aux formes de l'investigation journalistique (l'interview, l'enquête et le reportage), ils ont eu conscience de leur position d'observateur et non plus seulement de conteur. Qu'il s'adonne à la critique d'art ou s'intéresse à la politique, cet écrivain-journaliste vit avec son siècle.

Sociologiquement ou en termes d'histoire littéraire, la presse offre au professeur des pistes d'études intéressantes qu'il s'agisse, par exemple, d'un type de presse (la petite presse) ou d'un type de parcours emblématique (Maupassant). Au regard de la presse officielle, professionnelle pourrait-on dire, la petite presse, repère de jeunes littérateurs miséreux (Murger ou Champfleury par exemple), est éphémère, jeune, artisanale et impertinente. Tout cela conditionne une rhétorique et fonde un nouveau rapport au rire et au comique. La petite presse est donc le règne du bon mot, du trait d'esprit, ou de l'ironie. Quant à l'exemple de Maupassant, on pointera la façon dont le jeune écrivain se forme et fait carrière par la publication de chroniques en feuilleton. « Homme de lettres » (l'activité s'est professionnalisée) de son époque, il en accepte les règles, en comprend très vite les attentes et trouve les moyens de les satisfaire. La publication dans la presse sera pour lui une opération rentable. Il offre donc aux patrons de presse un format (la nouvelle) qui se tronçonne et s'adapte idéalement au journal, il offre au lecteur un texte accessible, saisissant et bref.

Presse et littérature

La logique de la publication imprimée impose ses contraintes qui génèrent un nouveau type d'écriture et de nouveaux genres. Les formes brèves de la chronique ou de la nouvelle se développent pour s'épanouir sous la plume de Maupassant, le roman-feuilleton à épisodes a des incidences sur la construction du roman. La littérature se trouve ainsi soumise à la dure règle de la publication, du découpage, du calibrage, de la répartition et de la concentration des effets. Plus précisément, la communication médiatique marque le recul de la rhétorique classique et l'éloquence commence à perdre son prestige. La recherche de l'effet s'impose, l'esprit blagueur et/ou ironique devient un trait stylistique du siècle.

La presse peut aussi nourrir la littérature. Des récits publiés dans la presse servent parfois de laboratoire ou d'avant-texte pour des romans ou des nouvelles plus « littéraires » (la nouvelle « Un lâche » de Maupassant, publiée dans *Le Gaulois* le 27 janvier 1884, puis dans le recueil *Contes du jour et de la nuit*, se retrouve en partie dans l'épisode du duel dans *Bel-Ami*) ; *La Gazette des Tribunaux* est une mine de faits-divers comme autant de trames ou d'arguments pour des romans à écrire ; de nombreux écrivains, enfin, mettent en scène le monde journalistique.

Quelques œuvres de référence

- H. de BALZAC, *Illusions perdues*.
- J. et E. de GONCOURT, *Charles Demailly*.
- G. de MAUPASSANT, *Bel-Ami*.
- G. de MAUPASSANT, *Chroniques*, Le Livre de Poche, « La Pochothèque ».
- H. MURGER, *Scènes de la vie de bohème*.

- SAINTE BEUVE, « La littérature industrielle », Revue des deux mondes, T. 19, 1939 (article consultable intégralement sur Wikisource : voir *infra* « sites de références »)
- J. VALLÈS, *L'Insurgé*.
- A. WRONA (textes choisis et présentés par), *Zola journaliste, Articles et chroniques*, Flammarion, coll. "GF", 2011.

Pour aller plus loin

- R. BELLET, *Jules Vallès journaliste*, EFR, 1977.
- R. CHOLLET, *Balzac journaliste*, Klincksieck, 1983.
- A. PAGÈS, *Émile Zola, un intellectuel dans l'affaire Dreyfus. Histoire de « J'accuse »*, Séguier, 1991.
- C. SAMINADAYAR-PERRIN, *Les discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836–1885)* Saint-Étienne, 2007.
- M.-E. THERENTY et A. VAILLANT (dir.) *Presse et plumes, journalisme et littérature au XIX^e s.* Nouveau Monde éditions, 2004.
- Revue *Romantisme*, « Le fait-divers », n°97, 1997.

Sites de référence

- Site consacré à l'étude de la culture médiatique au XIX^e siècle : www.medias19.org/
- Site Éduscol, actes vidéos du séminaire « Métamorphoses du livre... » 2010 (> Rendez-vous de la formation) : <http://eduscol.education.fr/pid25134/seminaire-metamorphoses-livre-lecture.html> : intervention d'Adeline Wrona, « Les écritures renouvelables, table ronde « Où commence le livre ? » : sur Zola, écrivain et journaliste
- http://fr.wikisource.org/wiki/La_Litt%C3%A9rature_industrielle : article de Sainte-Beuve « La littérature industrielle »