

Agata Sadkowska-Figala

Le crépuscule d'un dieu : pourquoi le naturalisme n'a-t-il pas pu durer?

Romanica Silesiana 7, 59-68

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

AGATA SADKOWSKA-FIDALA

Université de Wrocław

Le crépuscule d'un dieu : pourquoi le naturalisme n'a-t-il pas pu durer ?

ABSTRACT: The second half of the 19th century was a period of great transformations: science and painting entered the novel, the novel itself evolved to the point of breaking up, authors were looking for new forms of expressions. The representatives of naturalism took the novel away from its traditional role. After all, naturalism marked the novels' death, but it was in the novel that this movement was obliged to realize its objectives. Naturalists assigned a new target to the novel, which was no longer aesthetic, but scientific. The novel was not a simple fictive story, but aimed at becoming a serious study. The novelists' purpose was to "dissect" their characters, their passions and emotions, based on profound determinism. Zola wanted to make an "exact and meticulous copy of life"; Huysmans intended to "dissect love" and presented himself as a "beast exhibitor"; Goncourt chose a model based on history. Zola was most involved in his scientific theories, wishing to follow Claude Bernard to the point of replacing, in his book, the word "doctor" by the word "novelist," in order to obtain a model of literary creation. Zola seemed convinced that objectivity is possible in this type of work, but his experiments took place in an imaginary world. He did not realize his program entirely though, and remained relatively faithful to the traditional rules of novel writing. He proclaimed his hunger for a revival in literature and he moved away from the naturalist principles. Other writers, like Huysmans or the signatories of the famous "Manifest of the Five," criticized the naturalist errors and insufficiencies. This kind of criticism was heard everywhere: henceforth, it was clear that naturalism was soon to be replaced by something else. The interest in the Russian novel and Wagner's music can be listed among the signs of this renewal. They suggest a profound need for another, irrational way of thinking. Music and painting contributed to the transformation of the novel, too, and witnessed a need for an opening, experienced by naturalists. One may conclude that degeneration of this movement was slow and progressive, and partially resulted from the principles of the movement itself.

KEY WORDS: Science, roman, modification, art.

« Nous avons tenu un grand morceau de siècle, nous n'avons pas à nous plaindre », disait Zola à Jules Huret (HURET, J., 1891 : 170). Le Maître de Médan se rendait parfaitement compte de l'importance du naturalisme dans l'histoire

littéraire, non seulement celle du XIX^e siècle. Mais il comprenait aussi que les changements s'étaient effectués et que l'apogée du mouvement naturaliste touchait à sa fin. Effectivement, le naturalisme était en train de mourir. Pourquoi ? Les raisons de sa déchéance sont multiples, et résultent des transformations accomplies par les naturalistes eux-mêmes.

Même si on situe d'habitude la fin du naturalisme au milieu des années 1880 (publication d'*À Rebours*, du *Roman Russe*, des manifestes du symbolisme), les signes avant-coureurs de cette mort se faisaient voir depuis longtemps. On aurait pu dire d'ailleurs que le dessein naturaliste portait déjà en lui la mort du romanesque. Paradoxalement, c'est avant tout dans ce roman (qu'il a cependant essayé de tuer), que le naturalisme s'est réalisé. Il y était en quelque sorte condamné : aucune forme disponible ne semblait se prêter mieux à ses besoins. Seul le roman était une forme assez large, libre et complexe, pour constituer le cadre des multiples tentatives naturalistes.

Avec Flaubert déjà, le roman perd sa destinée première, celle à laquelle les lecteurs étaient habitués : il cesse de raconter des histoires et son intrigue s'affaiblit ou même disparaît. Les naturalistes, eux, commencent par garder l'intrigue, mais accomplissent une transformation plus grave encore : ils détournent le roman de son objectif. Il devient chez eux un outil pour réaliser des objectifs d'un autre ordre. Scientifiques, avant tout, et non seulement dans le dessein zolien : sans nécessairement toujours vouloir faire de la science, le roman devient le cadre d'une description minutieuse et soi-disant objective des moeurs (Goncourt, Huysmans). Il est maintenant une étude de cas, d'un cas le plus souvent pathologique, ou tout simplement une « tranche de vie », aspirant à refléter un morceau de la réalité.

Ainsi, le jeu se passe sur un autre terrain : le domaine de l'esthétique fait place à celui des sciences exactes. Parallèlement, une autre transformation se fait : se rapprocher le plus de la vie signifie abandonner l'intrigue au profit de la vie vraie, celle où « les madame Bovary réelles ne se suicident guère » (HURET, J., 1891 : 191), une vie plate et sans couleurs, sans même l'éternel adultère (comme dans l'histoire de Mme Duhamain et de Trudon d'*Une belle journée*). Les naturalistes ont dès le début ressenti le besoin de modifier le roman qui, comme l'écrira plus tard Edmond de Goncourt, ne doit plus être « l'amusement des jeunes demoiselles en chemin de fer » (GONCOURT, E. de, 1980 : 48) et qui, contrairement au roman d'autrefois, « se fait avec des *documents*, racontés ou relevés d'après nature, comme l'histoire se fait avec des documents écrits » (GONCOURT, E. et J. de, 1989 : 1112). On revendique une rigueur quasi scientifique dans le roman, parce que, comme le souligne Desprez, « un roman n'est plus une fantaisie de l'imagination pour amuser les femmes, mais bien une œuvre sérieuse, dont tous les détails sont vérifiés, et où les fureteurs du siècle prochain retrouveront, écrite au jour le jour, l'histoire de notre temps ». Desprez remarque aussi que le naturalisme est le fruit de son temps et doit son grand succès au

fait qu'il correspond « à un nouvel état de choses que les années accentueront » (DESPREZ, L., 1881 : 11—14).

Les nombreux textes-drapeaux de l'école naturaliste expliquent comment faire cette « œuvre sérieuse » : il s'agit de faire vrai et d'adopter une démarche scientifique. Aussi Zola désire-t-il étudier des tempéraments et non des caractères, des personnages « dominés par leurs nerfs et leur sang » et souligne que le plaisir du romancier se limite aux « graves jouissances de la recherche du vrai ». Il s'applique à faire « la copie exacte et minutieuse de la vie », s'intéresse au « mécanisme humain » et clame que « le reproche d'immoralité, en matière de science, ne prouve absolument rien » (ZOLA, E., 1906 : III—V). Huysmans répète d'après son maître : « [...] l'art n'a rien à faire, je le dis haut et ferme, avec la pudeur et l'impudeur ». Pour Huysmans, désireux de mettre au pied d'égalité tous les sujets (« Pustules vertes ou chairs roses ») le roman est une étude scientifique, dans laquelle l'écrivain s'applique à « étudier », « démontrer » et « disséquer » son sujet :

Étant donné, comme sujets à étudier, un homme et une femme, nous voulons les faire agir, dans un milieu observé et rendu avec un soin minutieux de détails, nous voulons démontrer, si faire se peut, le mécanisme de leurs vertus et de leurs vices, disséquer l'amour, l'indifférence ou la haine qui résulteront du frottement passager ou continu de ces deux êtres ; nous sommes les montreurs, tristes ou gais, des bêtes!

HUYSMANS, J.-K., 1991 : 16—18

Si la conception goncourtienne semble plus modeste, elle se veut aussi sérieuse que le projet de Zola. L'objectif des Goncourt sera de faire du roman une « Histoire morale contemporaine » : il est censé devenir « la forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale » (GONCOURT, E. et J. de, 1990 : 27). Ce n'est pas sur les sciences exactes que les Goncourt souhaitent modeler le roman, mais sur l'histoire, puisque « l'histoire est un roman qui a été ; le roman est de l'histoire, qui aurait pu être » (GONCOURT, E. et J. de, 1989 : 750). Cet objectif oblige l'écrivain à faire preuve d'une rigueur dans sa recherche, car l'histoire et le roman ont recours aux documents vrais (GONCOURT, E. et J. de, 1989 : 564) qu'il faut trouver et ensuite savamment exploiter.

Maupassant souhaite lui aussi « donner une image exacte de la vie », mais il entend le faire autrement que ses confrères. Au lieu d'adopter aussi une démarche scientifique ou historique, au lieu de montrer au lecteur « la photographie banale de la vie », Maupassant aspire à « en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même » en créant « l'illusion complète du vrai » (MAUPASSANT, G. de, 1888 : XV—XVI). Cela semble faire de lui un naturaliste à rebours, malgré l'objectif qu'il se propose.

Zola ira le plus loin dans ses théories (même s'il ne les respectera pas toujours en pratique), entendant remplacer dans l'œuvre de Claude Bernard le mot

«médecin» par le mot «romancier» (ZOLA, E., 1881 : 2), et faire de chaque chapitre «l'étude d'un cas curieux de physiologie» (ZOLA, E., 1906 : III). L'observation doit bien voisiner avec l'expérimentation dans des textes qui constituent «l'étude du tempérament et des modifications profondes de l'organisme sous la pression des milieux et des circonstances». Le parcours du romancier ressemblera à celui d'un scientifique : «[...] toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature». Affirmant que «le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur» (ZOLA, E., 1881 : 7—8), il semble croire à l'objectivité possible de sa démarche. Or, un expériment ne peut se faire dans un univers fictif, dans lequel l'auteur, tout objectif qu'il veuille paraître, tout fidèle aux lois de la nature qu'il croie être, reste bien le créateur et le démiurge, et non l'observateur indifférent, de l'univers qui défile devant ses yeux. Compte tenu de son caractère fictif, un roman ne peut être l'équivalent d'un expériment scientifique.

Zola ne réalisera d'ailleurs pas entièrement son programme. Il s'éloigne de l'exactitude naturaliste de plusieurs manières. Tout d'abord, son roman, de même que le roman goncourtien, continue à raconter des histoires. Elles sont bien ancrées dans la réalité, car l'auteur se documente soigneusement sur ses milieux et le mode de vie de ses personnages ; mais les personnages restent fictifs, et l'intrigue est inventée.

Ensuite, tout en voulant ne faire que de la science, Zola ne néglige pas pour autant le romanesque. *Au bonheur des dames* est là pour en témoigner, avec l'histoire sucrée de la petite Denise, arrivant de province dans l'univers hostile de la capitale, subissant de différentes épreuves et, finalement, trouvant un protecteur riche qui la prend pour femme. *Le Rêve* semble inspiré par *La Légende dorée*, un des livres préférés de son héroïne, avec la mort improbable d'Angélique, une sainte pâle, épuisée de douleur et d'attente, juste après son mariage avec Félicien. *La Faute de l'abbé Mouret* constitue l'exemple d'une formidable échappée impressionniste et d'un jeu avec la symbolique de la vie et de la mort (le Paradou, la blanche Albine et la soutane noire, le grand arbre). Les descriptions d'*Au bonheur des dames* ou du *Ventre de Paris* s'approchent de la peinture, et la fascination par la vie toute matérielle des objets et des couleurs est évidente. Le dessein scientifique semble oublié par un Zola détaillant à l'infini les montagnes de choux et les avalanches de marchandises : il semble prendre un vif plaisir.

Mais il y a plus : les fins des romans du cycle *Les Rougon-Macquart* sont parfois schématiques et simplifiées, comme dans le *Docteur Pascal*. Les cycles suivants (*Trois Villes* et *Quatre Évangiles*) serviront plutôt à développer une idée chère à l'auteur qu'à observer et expérimenter. La fascination pour la vie, la fécondité et l'éternel retour semble prévaloir sur la peinture de maux sociaux ou l'étude des maladies héréditaires.

Interrogé par Huret, Zola évitera pourtant de trancher sur la mort du naturalisme, expliquant que « l'avenir appartiendra à ceux qui auront saisi l'âme de la société moderne ». Le lecteur croit y entendre l'écho de *La Bête humaine*. Mais le mot d'« âme » est bien là, et Zola lui-même reconnaît ressentir le besoin d'un renouveau, puisqu'il croit « à une peinture de la vérité plus large, plus complexe, à une ouverture plus grande sur l'humanité » qu'il définit lui-même comme « une sorte de classicisme du naturalisme » (HURET, J., 1891 : 173).

Zola n'est pas le seul à s'éloigner du naturalisme : d'autres le font aussi, et pour des raisons diverses. Certains, comme Huysmans, en viennent à le juger insuffisant ; son point de référence sera le naturalisme à la manière de Zola, qui a servi d'inspiration à tous les jeunes et que le Maître a fait arriver « aux dernières limites de sa carrière » (HURET, J., 1891 : 178). Ce naturalisme est devenu « scientifique et matérialiste et amoureux de son temps » (HUYSMANS, J.-K., 1997 : 190), et son principal péché a été de se concentrer uniquement sur la réalité matérielle pour « rejeter le suprasensible, dénier le rêve » (HUYSMANS, J.-K., 1999a : 27). Pour Huysmans, la mort du naturalisme ainsi compris était la conséquence inévitable de ses principes : s'étant désigné un cercle de sujets relativement restreint, il était condamné à devenir « une impasse, un tunnel bouché » (HURET, J., 1891 : 178). Pour un Huysmans soucieux de décrire la réalité surnaturelle, le naturalisme est inacceptable, parce qu'il « n'a fouillé que les dessous de nombril » et a « répudié le style, rejeté toute pensée artiste, tout élan vers le surnaturel et l'au-delà ». Pourtant, la méthode naturaliste est chère au romancier, il ne voit pas « en dehors du naturalisme, le roman qui fût possible » et invente une solution, le « naturalisme spiritualiste » : il pourrait mener à un roman qui « devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente », pour ne plus « vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens » (HUYSMANS, J.-K., 1999a : 26—28). Le naturalisme spiritualiste de Huysmans essaiera de combiner les nouveaux sujets avec l'ancienne méthode (goût de la documentation, souci de la vraisemblance, langue, etc.).

Les raisons du rejet du naturalisme zolien évoquées par les auteurs du *Manifeste des Cinq* sont différentes. Le premier des reproches adressés à Zola est que le maître a renié son programme par paresse, en négligeant la documentation :

Incroyablement paresseux à l'expérimentation personnelle, armé de documents de pacotille ramassés par des tiers, plein d'une enflure hugolique, d'autant plus énervante qu'il prêchait âprement la simplicité, croulant dans des rabâchages et des clichés perpétuels, il déconcertait les plus enthousiastes de ses disciples.

Le soi-disant caractère scientifique du projet des *Rougon-Macquart* leur paraît dérisoire ; ils insistent sur la faiblesse du projet, sur « la fragilité du fil hé-

réditaire», sur «l'enfantillage du fameux arbre généalogique» et accusent Zola d'une «ignorance médicale et scientifique, profonde». Ils lui déniaient aussi sa primauté et son originalité dans le domaine des lettres, en argumentant que «Zola n'était pas le Naturalisme» puisqu'on «n'inventait pas l'étude de la vie réelle après Balzac, Stendhal, Flaubert et les Goncourt». Ces jeunes, qui avaient auparavant soutenu Zola, avouent, dans de formules délibérément exagérées, avoir ressenti pendant la lecture du cycle zolien la sensation «non plus d'une brutalité de document mais d'un violent parti pris d'obscénité». Dans *La Terre*, livre qui les a poussés à écrire leur manifeste, «l'observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques». Pis : en exacerbant la «note ordurière» Zola «est descendu au fond de l'immondice». Cette immondice n'est qu'une «imposture de la littérature véridique» : les personnages simplifiés aboutissent à des «silhouettes énormes, surhumaines et biscornues». Les «aberrations» de Zola ne se limitent donc pas à se complaire dans l'ordure, mais le Maître semble la préférer à la vérité honnêtement observée. Le résultat est «une littérature sans noblesse» (BONNETAIN, P. et al., 1887 : 1).

René-Pierre Colin souligne que pour la rupture au sein de l'école naturaliste, le Manifeste des Cinq avait moins d'importance que les «apostases» de Huysmans et de Maupassant, ayant choisi des voies incompatibles avec les principes du mouvement : «[...] cet article ne pouvait ouvrir une crise». Le manifeste «ne faisait guère que ressasser un argument moral particulièrement usé, et, au demeurant, fort déplacé sous la plume de jeunes écrivains qui, sur ce terrain, n'étaient pas irréprochables». Ce texte n'en est pas moins symptomatique de la crise, et Colin reconnaît qu'il peut traduire «le début d'une certaine prise de conscience» (COLIN, R.-P., 1988 : 228).

Le reproche d'immondice et de grossièreté a été en fait soulevé par de nombreux ennemis du naturalisme, et dans son *Roman naturaliste* Brunetière se plaît à souligner que si, effectivement, les humbles ont le droit au roman, ils ont droit aussi à un peu d'idéal (BRUNETIÈRE, F., 1883 : 12). C'est le reproche le plus courant, celui qu'on adressait dès le début aux naturalistes sans même se donner la peine de les lire : ce sont les «vieilles accusations d'immoralité, de vulgarité ordurière, que depuis dix ans reprenaient inlassablement les critiques de la presse conservatrice (RAIMOND, M., 1966 : 25). Il n'en reste pas moins vrai que ce reproche banal cache une part de vérité, et Colette Becker reconnaîtra que la vision naturaliste est une vision déformée et que «Maupassant, Zola et les autres nous donnent à voir une humanité avilie, une cohorte d'êtres accablés par l'adversité de la maladie, incapables de comprendre et de lutter, victimes de la méchanceté des autres, des jalousies, des ragots, de la bêtise» (BECKER, C., 1993 : 80).

C'est là qu'il faut chercher la raison du renouveau proposé par les «psychologues» et les symbolistes : fatigués par la peinture noire des atavismes et déformations, ils se tourneront vers l'âme, le cœur, l'infini. C'est aussi la raison de l'intérêt porté au roman russe, qui, comme l'écrit René-Pierre Colin, est «comme

ennobli par une émotion morale, une sympathie pour l'humanité et même un souci du divin, étrangers au naturalisme français » (COLIN, R.-P., 1988 : 245).

Les naturalistes eux-mêmes ressentent d'ailleurs le besoin d'un renouveau : il concernera avant tout le roman, qui, selon Desprez « attend une forme plus simple » (DESPREZ, L., 1881 : 17). Selon Edmond de Goncourt, le roman est « un genre usé, éculé, qui a dit tout ce qu'il avait à dire » ; pour cette raison, « il y a une nouvelle forme à trouver que le roman pour les imaginations en prose » (HURET, J., 1891 : 168). Huysmans avoue avoir rêvé « de secouer les préjugés, de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus se servir, en un mot, de cette forme que comme d'un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux ». Il va jusqu'à vouloir « supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme, concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage, faire à tout prix du neuf » (HUYSMANS, J.-K., 1999b : 71).

Le naturalisme ne doit pas pour autant être rejeté en entier. Certains, comme Huysmans, veulent garder sa technique pour explorer de nouveaux sujets ; Alexis, de même, voit le naturalisme non comme une rhétorique, mais comme une méthode, qui est « assez large pour s'accomoder de toutes les 'écritures' » (HURET, J., 1891 : 189—190). Un renouveau se prépare : il concernera aussi bien la forme que le contenu.

Dans le déclin du naturalisme, deux autres facteurs jouent aussi un rôle important. Le premier, c'est la peinture, qui sape le roman naturaliste de l'intérieur. Le second, c'est la musique, correspondant au besoin d'une échappée spirituelle.

Philippe Hamon a bien souligné que chaque projet réaliste, en principe, « privilégie le *regard* par rapport à l'odorat, ou au goût, ou au toucher, ou à l'ouïe » (HAMON, P., 1983 : 69). En fait, nombreux des écrivains naturalistes s'intéressent à la peinture, certains prennent la défense des nouveaux peintres (Huysmans, Zola). Ils s'en inspirent aussi. Colette Becker rappelle que « Zola a été très étroitement lié avec les peintres novateurs de son époque ». Il leur empruntera « leur technique et leur terminologie » (BECKER, C., 1993 : 91), il sera entraîné par le flot, oubliant son dessein scientifique au profit de la description picturale.

Le visible fascine et quelquefois repousse le projet naturaliste au second plan. Le roman huysmansien éclate, n'étant qu'une série d'images, de tableaux faiblement reliés entre eux. Avec cette importance accordée aux choses, la cohérence du roman est en question, et avec elle, la cohérence du projet naturaliste en tant qu'étude d'un cas calquée sur la science. *À Rebours* consacrera l'apostase de Huysmans, qui saura prendre sa propre voie, tournée vers l'art. Le cas des Goncourt semble extrême : ces auteurs d'études sur l'art perspicaces et profondes, mais aussi de belles descriptions impressionnistes où leur « écriture artiste » se déploie à souhait, semblent prisonniers de l'esthétique naturaliste, à laquelle ils n'ont pas su échapper. Leurs « histoires » naturalistes sont parfois artificielles ou invraisemblables (la mort de Madame Gervaisais), et, de même

que dans le cas de Huysmans, leurs romans manquent d'unité. Notons pourtant que les échappées picturales ne doivent pas toujours miner le roman : chez Zola, elles constituent une sorte de refrain habilement introduit, structurant le roman (*L'Œuvre, Une page d'amour*).

La peinture n'est pas le seul art à faire son entrée dans le roman de l'époque : il ne faut pas oublier la musique, et notamment la musique wagnérienne. Céard attendait bien « un bonhomme » qui « fera en littérature ce que Wagner a fait en musique, et rendra, en même temps, la musique, la sensation, la peinture des choses ! » (HURET, J., 1891 : 205). Céard l'essaiera, avec ses *Terrains à vendre au bord de la mer*, mais le projet est plus vaste et intéressera aussi les symbolistes : faire l'œuvre une, de la littérature qui englobe tous les autres arts pour arriver à la plénitude de l'expression. Cette aspiration témoigne d'une insatisfaction, d'un désir d'aller plus loin. René-Pierre Colin souligne l'importance de Wagner :

On a peu souligné que le wagnérisme fut en France une arme contre le naturalisme, non seulement par la puissance des mythes qu'il imposa à des spectateurs qui en étaient depuis longtemps privés par ce mouvement littéraire, mais encore par la volonté chère à Wagner de se libérer de la sujétion des objets.

COLIN, R.-P., 1988 : 236

« Se libérer de la sujétion des objets », se libérer du matériel : au bout du chemin, il y aura l'âme et tout ce qui ne peut pas être expliqué de façon rationnelle, tout ce que le mythe incarne, avec de nouvelles valeurs et nouvelles réponses. De même, la morale et le spirituel se présentent comme éléments importants d'une esthétique basée sur des valeurs qui n'avaient aucune importance pour les naturalistes, mais qui commence à fasciner dans cette France désenchantée par la défaite d'il y a plus de dix ans il est vrai (1871), mais qui germe dans les esprits et fait quelquefois penser à la décadence, à un renouveau, et invite à ne pas repousser les idées nationalistes, véhiculées tant par Wagner que par le roman russe. Zola lui-même devient idéaliste... Certains écrivains, comme Remy de Gourmont dans *Sixtine*, refuseront l'action comme inutile et s'enfermeront dans leur tour et le culte du moi se fera sentir, ne serait-ce qu'avec Barrès, avant de devenir un roman de l'énergie nationale.

Dans toutes les « armes contre le naturalisme », on voit une volonté tenace de faire du neuf. Le public et les écrivains eux-mêmes étaient fatigués par le champ de sujets et par le matérialisme naturalistes. Les préceptes naturalistes limitaient le champ de l'exploration, et la méthode ancrée dans la science était inapte à traduire les états ne relevant pas du physique. La mort du romanesque, postulée par le mouvement naturaliste, a été aussi une des causes de sa déchéance : tout en sentant le besoin d'un renouveau, les écrivains ne savent pas dans quelle direc-

tion se tourner, comment modifier le roman, et le conduisent quelquefois à ses limites, préparant le terrain pour la prose du XX^e siècle.

On a aussi voulu voir et rendre plus de choses, d'où le recours à la peinture et à la musique. Elles seront exploitées dans le roman non seulement comme un sujet, mais comme un modèle de composition — un modèle étranger au projet naturaliste et qui devra entraîner la décomposition de la formule romanesque traditionnelle.

Comme l'a montré l'histoire littéraire, c'est le symbolisme qui a pris la relève, pour explorer, dans le langage poétique, des sujets étrangers au naturalisme. Les symbolistes se tourneront vers la poésie, plus apte à traduire l'âme. D'autres recherches, comme le travail de Dujardin, se dirigeront vers l'exploration des pensées : encore une tentative d'approfondir ce qui n'est pas visible.

Dans sa réponse à Huret, Edouard Rod a dit simplement que la littérature naturaliste « a été l'expression littéraire de tout un mouvement positiviste et matérialiste qui ne répond plus aux besoins actuels » (HURET, J., 1891 : 14). Cette explication, qui peut sembler simpliste et généralisatrice, est pourtant pertinente : le naturalisme a eu son temps, a fait sa tâche, et sa fin était logique et inévitable. Dans un sens, tout en le repoussant, les symbolistes continuent le travail des naturalistes : ne sont-ils pas venu explorer ce que les naturalistes ne savaient et ne voulaient pas explorer, pour donner une vision plus complète du monde ?

Bibliographie

- BECKER, Colette, 1993 : *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris, Dunod.
- BONNETAIN, Paul, ROSNY, J.H., DESCAVES, Lucien, MARGUERITTE, Paul, GUICHES, Gustave, 1887 : « La Terre ». *Le Figaro*, le 18 août.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, 1883 : *Le roman naturaliste*. Paris, C. Lévy.
- CÉARD, Henry, 1881 : *Une belle journée*. Paris, Charpentier.
- COLIN, René-Pierre, 1988 : *Zola, Rénégats et alliés. La République naturaliste*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- DESPREZ, Louis, 1881 : *L'évolution naturaliste*. Paris, Tresse.
- GONCOURT, Edmond de, 1980 : *Chérie. Préface de la première édition*. In : GONCOURT E. et J. de : *Préfaces et manifestes littéraires*. Paris—Genève, Ressources.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, 1990 : *Germinie Lacerteux*. Paris, Flammarion.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, 1989 : *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins.
- HAMON, Philippe, 1983 : *Le personnel du roman : Le système des personnages dans les "Rougon-Macquart" d'Émile Zola*. Genève, Droz.
- HURET, Jules, 1891 : *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris, Charpentier.
- HUYSMANS, Joris-Karl, 1991 : « Émile Zola et *L'Assommoir* ». In : IDEM : *En marge*. Paris, Éd. du Griot.
- HUYSMANS, Joris-Karl, 1997 : *Lettres inédites à Arij Prins*. Genève, Droz.

- HUYSMANS, Joris-Karl, 1999a : *Là-Bas*. Paris, Gallimard.
- HUYSMANS, Joris-Karl, 1999b : « Préface écrite vingt ans après le roman ». In : IDEM : *À rebours*. Paris, Gallimard.
- MAUPASSANT, Guy de, 1888 : « Le Roman ». In : IDEM : *Pierre et Jean*. Paris, Paul Ollendorf.
- RAIMOND, Michel, 1966 : *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti.
- ZOLA, Emile, 1881 : *Le Roman expérimental*. Paris, Charpentier.
- ZOLA, Emile, 1906 : *Thérèse Raquin*. Paris, Charpentier.

Note bio-bibliographique

Agata Sadkowska-Fidala, maître-assistant à l'Institut de Philologie Romane de l'Université de Wrocław, elle a soutenu en 2008 à l'Université de Varsovie une thèse intitulée « Edmond et Jules de Goncourt en Pologne. 1860—1918 ». Elle travaille principalement sur la littérature française du XIX^e siècle et est l'auteur de nombreux articles consacrés entre autres aux Goncourt, Remy de Gourmont, Huysmans.